

ZUZANNA BOGUMIŁ
Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej

MIEJSCE PAMIĘCI VERSUS SYMULACJA PRZESZŁOŚCI — DRUGA WOJNA ŚWIATOWA NA WYSTAWACH HISTORYCZNYCH

„Muzea nie są już miastami-państwami dzierżącymi specjalistyczną wiedzę dostępną jedynie na wystawach i nigdzie więcej na ziemi. Nie. Dzisiaj [...] propozycja tego, co powinno znaleźć się za drzwiami muzeum, musi być na nowo przemyślana”.

Gordon Freedman, *The Changing Nature of Museums*

Od początku XXI wieku w Polsce zaczęły powstawać placówki proponujące nowe spojrzenie na zawartość muzealnych murów, jednak dopiero otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego w roku 2004 stało się punktem zwrotnym w polskim muzealnictwie. Rozgłos medialny towarzyszący temu wydarzeniu, późniejszy sukces polityczny twórców tego muzeum oraz rozmach przygotowanej ekspozycji i użyte w jej budowie nowoczesne środki wystawiennicze sprawiły, że również inne środowiska polityczne zainteresowały się tworzeniem tego typu instytucji kultury. Muzeum Powstania Warszawskiego stało się ważnym punktem referencyjnym dla kolejnych muzeów powstających w kraju.

Postanowiłam przyrzeć się tu Muzeum Powstania Warszawskiego i otwartej w roku 2009 wystawie w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera (filii Muzeum Historycznego Miasta Krakowa). Obydwa muzea opowiadają o wojennych losach mieszkańców swoich miast, czynią to jednak w odmienny sposób. Interesujące jest zatem bliższe przyjrzenie się zaproponowanemu przez każde z tych muzeów sposobowi konstrukcji narracji, zastosowanym technikom wystawienniczym i zastanowienie się, jaki mają one wpływ na całościowy przekaz wystawy. Ważnym punktem odniesienia dla tych rozważań będzie kry-

Adres do korespondencji: mitregaz@wp.pl

tyczna literatura z zakresu *museum studies*. Odwołanie do publikowanych na Zachodzie od końca lat osiemdziesiątych prac poświęconych polityce i poetyce wystawienniczej, objaśniających przyczyny problematyczności pewnych przedstawień i metod wystawienniczych, jak również zawierających propozycje pewnych konstruktywnych rozwiązań mających na celu uczynienie z muzeów „bezpiecznych miejsc dla trudnych tematów” (Cameron 2003), pomoże mi w pokazaniu, w jakim stopniu Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum w Fabryce Schindlera są propozycjami nowego sposobu spojrzenia na zawartość muzealnych murów i prezentację historii.

Gdy zaczynały powstawać pierwsze muzea, świat fascynował się odmiennością i osobliwościami przyrody, dlatego koncentrowano się na pokazywaniu przedmiotów i okazów życia przyrodniczego oraz nabywaniu coraz nowszych, bardziej nieznanymi obiektów i ich badaniu. Pierwsze muzea stanowiły zatem rodzaj zamkniętych enklaw wiedzy, chroniących święte przedmioty (Freedman 2000). Ta pierwotna rola muzeów zdezaktualizowała się w społeczeństwie informacyjnym, nastawionym na coraz powszechniejszy dostęp do wszechobecnej informacji. Muzea zostały zmuszone do przemyślenia swojej misji i roli społecznej w tym nowym świecie. Opublikowana przez Petera Vergo książka *The New Museology* (1989) oraz seria konferencji sponsorowanych przez Rockefeller Foundation i the Smithsonian Institution, których rezultaty zostały opublikowane w dwóch tomach *Exhibiting Cultures* (Karp, Lavine 1991) oraz *Museums and Communities* (Karp, Kreamer, Lavine 1992), zdefiniowały podstawowe problemy, z jakimi borykają się zachodnie muzea, jak również wyznaczyły kierunek ich dalszego rozwoju. Uznano, że muzea powinny aktywniej uczestniczyć w budowaniu społeczeństwa obywatelskiego, wspieraniu tożsamości etnicznych, przykładać większą wagę do sposobu prezentacji niezachodnich kultur, stać się bardziej otwarte na zewnątrz i wrażliwsze na problemy społeczności, której służą. Dzięki tym zmianom muzea miały stać się miejscami mającymi wpływ na przemiany społeczne oraz postawy i wartości swoich widzów (Weil 1990, s. 236).

Rozpoczął się proces przemian muzeów, który sprawił, że „wczorajsze gabinety osobliwości stały się dziś żywymi skarbnicami wiadomości” (Henderson, Kaeppler 1997, s. 1), zainteresowanymi prezentacją nie przedmiotów, ale informacji. Ta zmiana w polityce i poetyce wystawienniczej sprawiła, że muzea stały przed nowym wyzwaniem: w jaki sposób angażować się w prezentowanie współcześnie ważnych problemów i nie wywoływać kontrowersji? (Cameron 2003). Albowiem powstające w latach dziewięćdziesiątych wystawy, w szczególności te zawierające interpretacje kolonializmu, wojny i ludobójstwa oraz poświęcone różnicom płciowym i prezentacji ciała ludzkiego, coraz częściej stały się zarzewiem ostrych konfliktów i debat politycznych (Cameron 2005, s. 214). Zaczęto stawiać pytania, w jaki sposób pokazywać historię i wcześniej tabuizowane tematy, by nie wywoływać poczucia zagrożenia, ale by prezentowane informacje były wiarygodne. Emocje jakie ujawniły pewne wystawy,

w tym przede wszystkim prezentacja „Enola Gay” w Smithsonian Institution (Wallace 1995; Zolberg 1996; Gieryn 1998), pokazały, jak bardzo polityka kształtuje interpretacje historyczne i jak ogromnych zdolności kuratorskich wymaga pokazywanie tematów takich jak zrzucenie bomby atomowej czy wojna. Nie dlatego, że muzeum nie ma odpowiednich przedmiotów czy dokumentów, by je przedstawić, ale ze względu na „niezdolność instytucji kultury do rozwiązywania konfliktów, które narosły przez pokolenia” (Yeingst, Bunch 1997, s. 154).

Podkreślano też, że jeżeli muzeum „unoszą się nad społeczeństwem”, deprecjonuje wiedzę odwiedzających i kontroluje informacje zamiast powodować wymianę myśli, to jego racja bytu staje pod znakiem zapytania. Muzea bowiem, podobnie jak dworce, lotniska czy biblioteki, są miejscami publicznymi, w których obcy (*strangers*) powinni czuć się bezpiecznie (Cameron 2005, s. 216). Dlatego zaczęto stawiać coraz więcej pytań o oczekiwania widzów i prowadzić badania mające na celu ustalenie, czym oni chcą, by było muzeum, na co zwracają uwagę w muzeum, jakie tematy i w jaki sposób chcieliby oglądać w muzealnych murach (Cameron 2005; Boyd 1999). Coraz częściej zaczęto również analizować znaczenie poszczególnych elementów ekspozycji, starając się ustalić ich wpływ na percepcję całości przekazu. Dla naszych dalszych rozważań istotne wydają się trzy podstawowe aspekty tych badań: przestrzeń muzealna, użycie artefaktów i nowych mediów oraz sposób budowy muzealnej opowieści.

„PRZESTRZEŃ PROJEKCYJNA” VERSUS „PRZESTRZEŃ REFLEKSYJNA”

Fakt, że muzea chcą zmieniać oczekiwania widzów i coraz silniej interesują się nowymi technologiami, sprawia, że ich przestrzenie są dużo bardziej dynamiczne, eksperymentalne i teatralne (Greenberg 2005, s. 226) aniżeli statyczne i monumentalne przestrzenie dziewiętnastowiecznych muzeów — enklawy wiedzy. Chęć stworzenia przestrzeni wystawienniczej jak najlepiej dostępnej i włączającej różne grupy powoduje, że poszukuje się coraz nowszych i ciekawszych przestrzennych form muzealnego budynku i samej ekspozycji. Jak pisze brytyjska badaczka przestrzeni muzealnej Suzanne MacLeod (2005, s. 1): „nigdy wcześniej w swojej nowoczesnej historii muzea nie przechodziły tak radykalnych przekształceń, jak w ostatnich latach”. Przestrzeń muzealna jest obecnie postrzegana jako aktywnie tworząca sensy i otwarta na zmiany. W szczególności możliwość wybudowania całkiem nowego budynku stwarza szansę uwypuklenia prezentowanej wewnątrz murów narracji (zob. Domańska 2006, s. 195–220), ale również tradycyjne przestrzenie ulegają przekształceniom, przez co powstała ekspozycja proponuje nowe znaczenia, znosi lub buduje intelektualne i kulturowe bariery.

Muzeum Powstania Warszawskiego pierwotnie planowano wybudować w symbolicznym miejscu, na ruinach Banku Polskiego, który w trakcie powstania warszawskiego pełnił funkcję powstańczej reduty. Nie udało się jed-

nak zrealizować tego projektu i dopiero w 2002 r. Lech Kaczyński, ówczesny prezydent Warszawy, podjął decyzję o powołaniu muzeum i na jego siedzibę wyznaczył budynek wybudowanej na początku XX wieku elektrowni tramwajowej. Mimo że miejsce to w trakcie powstania nie pełniło tak ważnej funkcji jak Bank Polski przy ulicy Bielańskiej, muzeum bardzo szybko zaczęło tworzyć jego historyczne znaczenie, przypominając o walkach żołnierzy „Kedywu” w obronie elektrowni 1 sierpnia 1944 r., podkreślając znaczenie przebiegających niedaleko elektrowni walk o utrzymanie tzw. twardego frontu i podkreślając, że sam budynek stanowi jeden z nielicznych postindustrialnych zabytków stolicy.

Renowacja budynku przebiegała pod ścisłą kontrolą konserwatora zabytków, jednak dyrekcja muzeum miała wpływ na wybór koncepcji architektonicznej, dzięki czemu zwyciężył projekt odpowiadający założeniom twórców muzeum. Co więcej, prace nad plastyczną koncepcją wystawy przebiegały niemal jednocześnie, dzięki czemu możliwe stało się uzgodnienie pewnych elementów i na przykład podwieszenie repliki samolotu „liberator” pod sufitem dawnej hali kotłowni elektrowni. W rezultacie współpracy między architektami i plastykami, a także dzięki możliwościom, jakie daje była hala przemysłowa, przestrzeń ekspozycyjna Muzeum Powstania Warszawskiego jest mocno zróżnicowana i daje widzowi swobodę poruszania się. Co prawda, główną część ekspozycji, znajdującą się na trzech kondygnacjach, zaaranżowano w porządkach chronologicznym i tematycznym, jednak widz może swobodnie przemieszczać się między piętrami i sam zdecydować, kiedy przejdzie do hali z „liberatorem” i zejdzie do podziemi, gdzie opowiadana jest historia „Niemców w Warszawie”. Plastyczna aranżacja wystawy oraz umieszczony na jej początku stalowy monument — „bijące serce walczącej Warszawy”, który przecina i jednocześnie łączy trzy piętra ekspozycji, wydaje się rodzajem instalacji artystycznej przykuwającej oko i słuch widza i wprowadzającej w przestrzeń muzealną elementy estetyczne (por. Marshall 2005). Sprawia, że wystawa w Muzeum Powstania Warszawskiego jest przykładem „refleksyjnej przestrzeni”, która — jak pisze Christopher Marshall (2005) — nie narzuca interpretacji, ale wykorzystując estetyczne elementy i dając widzowi swobodę poruszania się sprawia, że podobnie jak w galeriach sztuki widz kontempluje treści wystawowe na swój własny sposób.

Wystawę w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera zaaranżowano w odmienny sposób. Idea stworzenia nowoczesnej ekspozycji opowiadającej o wojennym doświadczeniu krakowian zrodziła się, gdy miasto Kraków zaproponowało Muzeum Historycznemu Miasta Krakowa przekazanie budynku byłej Fabryki „Emalia” Oskara Schindlera. Podobnie jak w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego była to decyzja polityczna. Prezydent Krakowa Jacek Majchrowski, zachęcony sukcesami politycznymi Lecha Kaczyńskiego, postrzegał nowe muzeum jako narzędzie przydatne podczas reelekcji. W rezultacie twórcy Muzeum w Fabryce Schindlera, podobnie jak ich koledzy z Muzeum Powstania Warszawskiego, pracowali pod silną presją czasu, ale ich wpływ na przekształcenia przestrzeni ekspozycyjnej był znacznie mniejszy. Przede wszystkim nie

uczestniczyli w rekonstrukcji budynku, miasto dokonało bowiem remontu fabryki przed przekazaniem jej muzeum. Ponadto sama przestrzeń byłej fabryki, mieszczącej się w dwupiętrowym dość wąskim budynku, nie dawała aż tak dużych możliwości przekształceń jak hala byłej elektrowni tramwajowej. W rezultacie wystawa została zaprojektowana jako droga podporządkowana przede wszystkim chronologii wydarzeń. Widz nie tylko nie może swobodnie poruszać się po niej, ale także nie może jej opuścić w trakcie, ponieważ wystawa ma tylko jedno wejście i jedno wyjście. Wchodząc na wystawę zwiedzający decyduje się na poznanie historii aż do końca.

Wydaje się zatem że przestrzeń w Muzeum w Fabryce Schindlera jest bardziej „projekcyjna” aniżeli „refleksyjna”, narzuca bowiem widzowi pewien porządek zwiedzania. Co więcej, twórcy wystawy, nie chcąc powtarzać rozwiązań ekspozycyjnych zastosowanych w Muzeum Powstania Warszawskiego, do stworzenia plastycznej koncepcji wystawy wykorzystali język teatru. W rezultacie niektóre fragmenty wystawy wydają się rekonstrukcją oryginalnych pomieszczeń (np. poczekalnia), są to jednak jedynie imitacje przeszłości odbijające wyobrażenia kuratorów wystawy. W ten sposób granica między tym, co muzealne, a tym, co przeszłe-rzeczywiste na tej wystawie się zaciera. Zresztą grę rzeczywiste-fikcyjne chętnie wykorzystują obydwie wystawy, co jest wyraźnie widoczne w sposobie prezentacji obiektów muzealnych.

„MATERIALNE ŚWIADECTWA” VERSUS „SYMULACJA PRZESZŁOŚCI”

Prymarnym celem pierwszych muzeów było kolekcjonowanie i jak najlepsze chronienie swoich zbiorów wewnątrz muzealnych murów. Kolekcjonowane przedmioty nie tylko były dowodami przeszłości, ale również nadawały jej kształt (Maleuvre 1999, s. 1). W obawie przed ich zniszczeniem zamykano je w szklanych gablotach, przez długi czas ograniczano również dostęp do nich niższymi klasami społecznymi (Bennett 1995). Obecnie muzea również kontrolują dostęp widzów do swoich kolekcji poprzez bardzo selektywny wybór przedmiotów prezentowanych w gablotach (Keene 2005). Ponadto wystawione przedmioty objęto zakazem dotykania uznanym za racjonalną metodę ochrony artefaktów (Pye 2007, s. 16), przez co muzealne sznurki wyznaczające obszar, po którym mogą poruszać się widzowie, stały się typowym elementem krajobrazu muzealnych wystaw. Kontrola nad wystawianymi przedmiotami, jaką dźwizą muzea, sprawia, że zyskują one taką aurę historycznej świętości, iż stają się nierzeczywiste; wydaje się, że historia nie może ich dotknąć (Maleuvre 1999, s. 12). Poza tym tworzą iluzję, że przeszłość taka właśnie była, podczas gdy w istocie są jedynie dowodami na to, jak my ją postrzegamy (Pearce 1992). Dlatego zaczęto zwracać uwagę na konieczność kontekstualizacji przedmiotów w obrębie muzealnej narracji, podkreślając, że powinny one stanowić rodzaj ilustracji i interpretacji historii (Henderson, Kaeppler 1997, s. 2). Zwłaszcza jeśli wystawa opowiada o historii społecznej, która w muzealnych murach za-

wsze wiąże się z prezentacją artefaktów (Suggitt 1993, s. 28). Nie jest to jednak łatwe zadanie.

Jak pokazuje brytyjska badaczka muzeów Susan Pearce (1992, s. 192–209), muzea wykorzystują pewne kody przedstawienia, które pomagają im nadać znaczenie wystawionym artefaktom. Z czterech wymienionych przez Pearce sposobów prezentacji przedmiotów dwa zostały wykorzystane na wystawach w Muzeum Powstania Warszawskiego i w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera: przedmioty jako ilustracja opowiadanej historii oraz jako rekonstrukcja (symulacja) przeszłości. Obydwie narracje muzealne koncentrują się na opowiadanej historii i starają się ją przedstawić w jak najatrakcyjniejszy i najbardziej angażujący widza sposób. Dlatego oddziałują na wszystkie zmysły widza. W rezultacie przedstawione na obydwu wystawach przedmioty zostają pozbawione swojego pierwotnego znaczenia, wieloznaczności czy ambiwalencji, którą miały w przeszłości i stają się jedynie ilustracją opowiadanej przez kuratora opowieści. Jak pisze Pearce (1992, s. 206): „przeszłość (znaczone) jest obecna w przedmiotach, ale to, co one oznaczają, jest naszym obecnym wyobrażeniem o przeszłości”.

Widać to przede wszystkim w podpisach przedmiotów prezentowanych w Muzeum Powstania Warszawskiego, zmuszających widza do przyjęcia kuratorskiej interpretacji. Przykładem może być paczka zapalek w jednej z pierwszych gablot, którą podpisano: „Niemcy zmieniają nazwy ulic, przestemplowują przedwojenne polskie znaczki, nawet zapalek nie przegapiają”. Podobną technikę zastosowano na wystawie w Fabryce Schindlera, gdzie część przedmiotów opatrzone lakoniczną informacją, jak podpis pod maską gazową: „polska maska przeciwgazowa”. Większość przedmiotów pozbawiono jednak jakiegokolwiek podpisu, jak w przypadku fragmentu wystawy opowiadającego o grabieżach mienia żydowskiego. Umieszczone za szkłem przedmioty stanowią jedynie ilustracje dla multimedialnej prezentacji umieszczonej w komputerze. Co więcej, sposób przedstawienia tych przedmiotów nie pozostawia wątpliwości, że nie są to prawdziwe przedmioty, ale jedynie ich repliki lub przedmioty, które wyglądają jak te, które w owym czasie mogły być w posiadaniu Żydów.

Obydwie wystawy stosują zatem rodzaj *bricolage*'u. Zawieszane na ścianach obwieszczenia drukowane przez władze niemieckie, listy, gazety, które widz może obejrzyć i przeczytać siedząc w poczekalni kolejowej lub w tramwaju w Fabryce Schindlera, czy ulotki i plakaty powstańcze wystawione w Muzeum Powstania Warszawskiego — wszystko to są rekonstrukcje (symulacje) przeszłości, których celem jest dostarczenie wyobrażenia o tym, jak życie wyglądało w przeszłości (Pearce 1992, s. 207). Co więcej, chcąc zapewnić widzowi jak najpełniejsze doświadczenie przeszłości, na ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego umieszczono repliki karabinów z okresu wojny, by widzowie mogli przez dotyk odkrywać przeszłość. W rezultacie tych działań zwiedzanie wystawy staje się bardziej interesujące, ale jednocześnie granica między tym, co należy do muzealnego świata, a tym, co realne-przeszłe, ulega coraz

większemu zatarciu. Takie działanie może przynieść efekt odwrotny aniżeli zamierzony przez kuratorów, jak w przypadku prezentowanych na wystawie w Fabryce Schindlera zamieszczonych na murze krakowskiego getta listów dzieci żydowskich.

Początkowy fragment wystawy opowiadający o „żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej” wiedzie wzdłuż muru krakowskiego getta, na którym umieszczono reprodukcje zdjęć, z okresu funkcjonowania getta oraz wspomnienia kilku jego mieszkańców, w tym odręcznie napisane na kartkach z zeszytu szkolnego relacje dzieci. Znajduje się tu poruszające wyznanie sześciolatniego Romana Polańskiego, który płakał, gdy dowiedział się, że będą „zamurowani” w getcie, czy ośmioletniej Stelli Müller Madej, która dowiedziawszy się o planowanym podziale getta na część A i B zadaje niewinne pytanie: „Czemu mają jednych od drugich oddzielić?”. Wykaligrafowane dziecięcą rączką literki wzmacniają przekaz i tak silnie emocjonalnych świadectw. Nie są to jednak oryginalne dokumenty, lecz relacje świadków, spisane przez nich po wojnie i na potrzeby wystawy opracowane w interesującej graficznie formie.

Ta gra prawdziwe–wymyślone w przypadku prezentacji Holokaustu wydaje się szczególnie problematyczna, stwarza bowiem poczucie, że wydarzenie samo w sobie nie przemawia wystarczająco i potrzebuje fikcyjnej oprawy. Zwrócił na ten problem uwagę Christopher Marshall, analizując wykorzystanie przez współczesne muzea elementów sztuki. Przywołując przykład Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, które posiada interesujące zbiory sztuki, ale prezentuje je jedynie w przejściach między galeriami i dookoła głównej wystawy, Marshall pokazuje, że w ten sposób kuratorzy chcą zachować autentyczność ekspozycji. Sztuka stanowi jedynie chwilę odpoczynku i refleksji od głównej opowieści. Ta z kolei bazuje jedynie na autentycznych dokumentach, co podkreśla realność muzealnej opowieści (Marshall 2005, s. 175).

W założeniu kuratorów Fabryki Schindlera zastosowany zabieg nie ma oczywiście na celu falsyfikacji przeszłości, ale pomoc widzowi w jej zrozumieniu. Takie działania nie pozostają jednak bez wpływu na percepcję tego, co się wydarzyło. Albowiem czas, z którego pochodzą prawdziwe przedmioty, już nie istnieje, przez co to, czego doświadcza widz w muzeum, oglądając te artefakty, nie jest przeszłością, lecz „sekwencją bezczasowych mitów wydobytych z przeszłości” (Pearce 1992, s. 209). Skoro taka sytuacja ma miejsce w przypadku prawdziwych przedmiotów z przeszłości, to należy zadać pytanie, czego tak naprawdę doświadcza widz stykający się jedynie z muzealną rekonstrukcją i symulacją? Czy są to nadal bezczasowe mity wydobyte z przeszłości? Czy może kuratorskie wyobrażenia o nich? A jeśli tak, to co leży u ich genezy?

HISTORIA „ORĘŻA I CHWAŁY” VERSUS HISTORIA SPOŁECZNA

Kuratorzy wystawy historycznej mają ogromną władzę, jak stwierdzają William Yeingst i Lonnie Bunch (1997, s. 153). To od nich zależy, czyją historię

i w jaki sposób przedstawia, a co pomina. W ten sposób kształtują pamięć zbiorową i definiują wartości ważne dla danej grupy. Ta władza wydaje się tym większa we współczesnym świecie, w którym głównym celem muzeów jest właśnie opowiadanie historii i kreowanie rzeczywistości (Hein 2000). Zwrot w stronę narracyjności sprawia, że muzea prawie zawsze popadają w pułapkę powtarzania pewnych utartych i stereotypowych wzorców opowiadania historii (Davies 1993, s. 9). Ich siła zależy jednak od sposobu konstrukcji narracji.

Odwołując się do kategorii wprowadzonych przez Duncana F. Camerona (1971, s. 11–24) można powiedzieć, że muzeum staje się rodzajem świątyni, która narzuca widzowi swoją interpretację, lub rodzajem forum, które zakłada wielość i prezentację odmiennych poglądów i postaw¹. Cameron twierdził, że muzea-świątynie wspierają budowę państw narodowych, ponieważ prezentują jedną wizję historii, która jest traktowana jako obiektywna prawda o przeszłości. Muzea tego typu powstawały głównie w XIX wieku, a ich rolą było legitymizowanie istniejącego porządku społecznego i konstruowanie narodowych historii (Wolfgang 2000) przez jednoznaczne określenie prawdy i wyraźną ocenę postaw i wydarzeń. Z kolei muzeum-forum jest otwarte na różnorodne interpretacje, nie narzuca swojej opowieści, ale oddaje głos grupom wcześniej marginalizowanym. Pokazuje również alternatywne poglądy na to samo wydarzenie. Przyglądając się temu, w jaki sposób muzeum-świątynia i muzeum-forum prezentuje historię, można zatem powiedzieć, że to pierwsze opowiada historię polityczną, „historię oręża i chwały”, w której centrum stoją bohaterowie narodowi, podczas gdy to drugie opowiada historię społeczną. To właśnie ten typ opowiadania historii od lat osiemdziesiątych dominuje w zachodnich muzeach historycznych (Kavanagh 1993, s. 21), został uznany bowiem za bardziej demokratyczny i lepiej odpowiadający założeniom nowej muzeologii.

Muzeum Powstania Warszawskiego w założeniu twórców miało pokazywać historię zrywu w sposób uniwersalny. Kuratorom zależało, by była to opowieść o walce dobra ze złem, o istnieniu wartości ogólnoludzkich, za które warto się bić, by zachować człowieczeństwo. Jednocześnie muzeum miało stać się przestrzenią kreowania pamięci społecznej powstania warszawskiego (Kurz 2007). Jednak mimo prezentacji pewnych aspektów życia codziennego (powstańcze śluby, prasa powstańcza, jadłospis powstańczy) muzealna opowieść od samego początku prezentuje bardzo konkretną historię polskiego „oręża i chwały”.

Pierwszą informacją, na jaką widz trafia, jest mapa przedstawiająca podział terytorium II Rzeczypospolitej przez niemiecką Rzeszę i Związek Radziecki, po napaści przez te kraje na Polskę w dniach 1 i 17 września 1939 r. Brakuje tu jednak wszelkich informacji dotyczących genezy wojny. Dwa pierwsze teksty odautorskie zatytułowane „Początek wojny” i „Polska 1939–44” poświęcono jedynie opisowi dokonanego przez okupantów podziału kraju i wprowadzonego

¹ Ta koncepcja jest chętnie wykorzystywana przez innych badaczy; zob. np. Ames 1992; Cristea, Radu-Bucurenci 2008.

przez nich terroru, prześladowań i egzekucji. Wiszące na ścianach w dalszej części ekspozycji obwieszczenia oraz mocno wyakcentowany fragment zatytułowany „Terror” kreślą nieludzki charakter wroga, dodatkowo wzmocniony brakiem jakichkolwiek wyjaśnień motywów jego działania czy prezentacją założeń narodowego socjalizmu.

Ekspozycja zawiera aż dwie sale poświęcone Niemcom: pierwsza mieści się na trzecim piętrze i została zatytułowana „Niemcy”, druga w podziemiach i zatytułowano ją „Niemcy w Warszawie”, jednak prezentowany w tych salach obraz wroga jest bardzo schematyczny. Wybiórczy charakter umieszczonych tu informacji i wystawionych przedmiotów (są to mundury, broń, narzędzia tortur) sprawia, że ogranicza się do prezentacji zbrodniczego charakteru tego wroga. Nawet jeśli w sali zatytułowanej „Niemcy w Warszawie” umieszczono mapę dzielnicy niemieckiej, to wystawa nie prezentuje żadnych świadectw, które pokazałyby emocje Niemców mieszkających w stolicy przez kilka lat okupacji. Ich świat jest zdehumanizowany, zbudowany na hierarchicznych zasadach, rządzi się dyscypliną i bezwzględny posłuszeństwem (Bogumił, Wawrzyniak 2009). Niemców przedstawiono jako pozbawione wszelkich uczuć maszyny do zabijania. Ekspozycja pokazuje bezduszość i bezwzględność okrucieństwa wroga, co sprawia, że walka w obronie wolności i godności człowieka staje się jedyną alternatywą.

Konstytywnym elementem całości narracji jest relacja między głównym bohaterem opowieści — narodem polskim utożsamianym z powstańcami — a wrogiem. Przeciwstawienie swój–obcy jest bardzo ważnym elementem polskiej kultury ludowej. „Wynika to — jak pisze Zbigniew Benedyktowicz (2000, s. 10) — z pomostowego charakteru kultury polskiej, rozwijającej się pomiędzy Wschodem i Zachodem Europy, a także ze względu na uwarunkowania historyczne i częstą konieczność chronienia własnej tożsamości”. Dodatkowo utożsamianie relacji swój–obcy z opozycją Polacy–Niemcy sprawia, że ta dychotomia zyskuje wymiar etniczny i w ten sposób ulega wzmocnieniu. W polskiej kulturze funkcjonuje wiele stereotypów dotyczących różnych grup etnicznych, jednak jednym z najlepiej zakorzenionych wyobrażeń „obcego” jest wizerunek Niemca. „Niemiec był zawsze w Polsce kimś obcym, tak dalece, że nawet termin ten, Niemiec, rozciągano czasami na obcych w ogóle, zwłaszcza pochodzących z północno-zachodniej Europy; w tym sensie był Niemcem Holender, Szwed czy Duńczyk, czasem nawet Anglik czy Francuz” (Bystron 1995, s. 167). Można zatem powiedzieć, że w popularnych wyobrażeniach słowo „Niemiec” stało się synonimem wszelkiej obcości (por. Załęcka, 2007, s. 29). Takie wyobrażenie znalazło odzwierciedlenie w funkcjonującym do dziś popularnym polskim przysłowiu: „Póki świat światem, nie będzie Niemiec Polakowi bratem” (Bystron 1995, s. 181–182).

Niemcy nie są zatem po prostu przeciwnikami, ale prawdziwym wrogiem, który nie tylko zagraża bohaterowi opowieści, ale również konstytuuje jego tożsamość. Im bardziej bowiem okrutny i nieludzki jest najeźdźca, tym pozy-

tywniejszy jest obraz ludzi stawiających mu opór, przy czym problem kosztu podejmowanych przez nich działań przestaje być istotny. Jak pisze Marcin Król (2005, s. 70–71): „starcie z wrogiem nie podlega żadnym regułom [...] walka z wrogiem kończy się — o ile jest to możliwe — jego unicestwieniem, czy to w sensie dosłownym, fizycznym, czy też tylko prawnym. Jest to jednak unicestwienie faktyczne, co oznacza, że wróg jako wróg przestaje istnieć [...]”. Wystawa doskonale wizualizuje to twierdzenie. Po pierwsze, jednoznacznie pozytywnie ocenia decyzję o wybuchu powstania i przemilcza opinie pokazujące kontrowersyjność tego zrywu. Po drugie, opowiadając o zamordowaniu ludności cywilnej na Woli, uwypukla okrucieństwo wroga i martyrologiczny charakter poniesionej ofiary², nie ujmuje jednak tego wydarzenia w kategorii ceny, jaką trzeba było zapłacić za doświadczenie 63 dni wolności. Co więcej, mimo że powstanie zakończyło się klęską, Warszawa została prawie doszczętnie zniszczona, a wszyscy jej mieszkańcy zmuszeni do opuszczenia stolicy, widz po obejrzeniu wystawy nie doświadcza pustki i ciszy. Słyszy za to regularny dźwięk ciągle bijącego serca powstańczej Warszawy, opuszcza bowiem wystawę tym samym wejściem, przez które na nią wchodził. Taka przestrzenna organizacja, jak również wiele odwołań do przyszłości, w tym przede wszystkim do wizyty papieża Jana Pawła II w Warszawie w 1979 r. i jego symbolicznych słów „Nie lękajcie się”, nie pozostawia wątpliwości co do moralnego zwycięstwa powstańców.

Wystawa pokazuje zatem, że walka była jedynym możliwym sposobem przeciwdziałania wrogowi, który jest rozumiany jako zło totalne zagrażającego człowieczeństwu *per se*. Ponadto wzniosłość i autentyczność doświadczanych przez powstańców uczuć oraz radość z wywalczonej wolności, w obliczu ogromu cierpienia wcześniej doświadczanego, dodatkowo legitymizują podjęte działania. Można by zatem powiedzieć, że opowieść o powstaniu warszawskim jest uniwersalna. Jednak sposób, w jaki muzealna opowieść waloryzuje ludzką śmierć — podkreślając, że jedynie ta poniesiona w imię walki o wolność narodu polskiego jest sensowna i wzniosła — osadza muzealną opowieść w polskiej martyrologii. Jest to szczególnie widoczne w sposobie prezentacji Zagłady Żydów i egzekucjach na ludności cywilnej.

Informacja na temat utworzenia getta warszawskiego oraz eksterminacji ludności żydowskiej pojawia się, co prawda, w odautorskim tekście „Początek wojny”, jednak jest to jedynie informacja faktograficzna. Cała opowieść o wojennych losach jednej trzeciej mieszkańców przedwojennej stolicy została umieszczona na fragmencie muru zatytułowanym „Getto”. Opowieść ta nie tylko jest zwięzła, ale prezentuje tylko jedną, polską, perspektywę oglądu wydarzeń w getcie. Jest to widoczne w doborze i interpretacji prezentowanych

² Jest to jeszcze bardziej widoczne w części wystawy umieszczonej w podziemiach, gdzie w korytarzu poprzedzonym informacją „ludobójstwo” umieszczono zdjęcia ciał zamordowanych oraz ich grobów.

faktów. Znaczący fragment krótkiego tekstu dotyczącego życia w getcie poświęcono informacji o stosunku Polaków do Żydów, o udzielanej im pomocy oraz aktach szantażu. Brakuje jednak opisu życia społecznego i kulturalnego mieszkańców getta. Podobnie dokonując wyboru zdjęć do prezentacji „powstanie w getcie”, kuratorzy zdecydowali się na ukazanie pomocy udzielonej przez członków „Żegoty” walczącym w „heroicznej i nierównej walce” powstańcom w getcie. Co więcej, zdjęcia pokazujące powstanie w getcie zatytułowano „Skazani na zagładę polscy Żydzi wybierają godną śmierć”. W konsekwencji śmierć żydowskich powstańców jest waloryzowana na wystawie jako bardziej godna niż śmierć zwykłych mieszkańców getta. Tę prezentuje fragment filmu archiwalnego zawierający ujęcia zagłodzonych dzieci i w nieludzki sposób traktowanych szczątków ludzkich. Film jest pozbawiony jakiegokolwiek komentarza od autorskiego, przez co szokuje jedynie swoją okropnością, a nie objaśnia, co się stało. Getto warszawskie i śmierć jego mieszkańców są skrótowo opisane, a ponadto pozostają, jak się wydaje, w cieniu innego wydarzenia, prezentowanego obok na ekspozycji, a zatytułowanego „Terror”, czyli opowieści o egzekucjach dokonanych w Palmirach na ludności polskiej.

Te dwa fragmenty wystawy estetycznie współgrają ze sobą. Wycięty z blachy napis „Getto” informuje o Zagładzie Żydów, a napis „Terror”, zapowiadający opowieść o egzekucjach na ludności polskiej, wycięto też w blasze, a litery podświetlono od tyłu czerwonym kolorem. W konsekwencji napis ten jest dużo wyrazistszy i wzbudza większą grozę aniżeli czarne, żelazne litery „Getta”. Podobnie dużo większe wrażenie robią niemieckie ogłoszenia zawierające imiona rozstrzelanych Polaków i umieszczone pod napisem „Terror”. Nie jest to kilka ogłoszeń, jak we fragmencie poświęconym gettu. Tu ogłoszenia naklejano jedne na drugich, przez co ich grube warstwy odstają od ściany, sprawiając wrażenie, że są ich tysiące. Taka prezentacja doskonale wyraża skalę dokonanych egzekucji, a znajdujące się na ogłoszeniach imiona i nazwiska ofiar dodatkowo wzmacniają ten przekaz. W konsekwencji wszyscy zamordowani Polscy wydają się wymienieni z imienia i nazwiska, podczas gdy śmierć żydowskich ofiar zaprezentowano jako anonimową. Co więcej, zdjęcia zamordowanych Polaków umieszczono w specjalnej studni opatrzonej informacją „sceny drastyczne, tylko dla dorosłych”, podczas gdy na zdeformowane głodem ciała małych żydowskich dzieci i szczątki umarłych mieszkańców getta widz może patrzeć bez żadnych ograniczeń — jakby te obrazy nie były dostatecznie „drastyczne”.

Podobnie problematyczny wydaje się sposób, w jaki wystawa prezentuje zdjęcia ciał ofiar niemieckich egzekucji z okresu powstania warszawskiego. Umieszczono je w podziemiach jako fragment wystawy opowiadającej o „Niemcach w Warszawie”, ale oddzielono od głównej opowieści czarną kotarą. Zdjęcia prezentują zmasakrowane ciała, krajobrazy po egzekucjach i groby ofiar. Imiona tych ludzi nie są znane i nie wydają się ważne. Można sądzić, że celem tego fragmentu wystawy jest oddziaływanie na widza poprzez zdjęcia stanowiące rodzaj Barthowskiego *punctum* — przeszywają patrzącego i nie pozwalają mu pozo-

stać obojętnym (Barthes 1995). Jednak zestawienie tych zdjęć z fotografiami przedstawiającymi zdrowych i „pięknych” wysokiej rangi funkcjonariuszy SS i przedstawicieli niemieckiej administracji cywilnej może wywoływać zupełnie inne wrażenie.

Opowieść o „Niemcach w Warszawie” jest przede wszystkim opowieścią o Niemcach tłumiących powstanie. Oprócz mapy przedstawiającej obszar dzielnicy niemieckiej nie znajdujemy informacji na temat życia niemieckich cywilów. Wystawa opowiada za to w bardzo obszerny sposób o „władcach Warszawy”, o „katach” i „rzeźnikach” stolicy, prezentując obszerne biografie: dr Ludwiga Fischera, Franza Kutschera, Ludwiga Leista, Conrada von Cochenhausena, Josefa Alberta Meisingera, ale również tłumiących powstanie: generała von dem Bacha, Oskara Dirlewangera czy Bronisława Kamińskiego. Biografie zawierają głównie informacje o funkcjach pełnionych przez nich w czasie wojny oraz o stosowanych metodach terroru, wyzysku, znęcania się i o prześladowaniu ludności Warszawy. Część z tych biografii wydaje się nawet pełniejsza niż życiorysy powstańców umieszczone w głównej przestrzeni wystawowej, znajdującej się na wyższych kondygnacjach muzeum. Ponadto portrety tych ludzi, jak również fragmenty listów von dem Bacha czy dziennika Hansa Franka, kreślą dużo wyrazistszy obraz oprawców niż ich ofiar z egzekucji.

Sposób, w jaki wystawa przedstawia katów i ofiary, przypomina stosowaną przez markiza de Sade retorykę opisu świata nadludzi i podludzi. Podobnie jak Sade kreślił detaliczne opisy Panów-liberałów, koncentrując się na rozkoszy, jakiej doświadczali zadając ból, wystawa przedstawia z imienia i nazwiska nazistowskich zbrodniarzy i detalicznie opisuje dokonywane przez nich zbrodnie. Można tu między innymi znaleźć informacje o tłumiącym powstanie w getcie Jürgenie Stroopie, a jego ofiary — jak już była mowa — pozostają całkowicie anonimowe i zostają przedstawione jedynie jako tło dla „spekulatywnych działań liberałów”. W taki sam sposób wystawa prezentuje polskie ofiary masowych egzekucji z okresu powstania. Nie mają one osobowości ani żadnych cech dystynktywnych, są masą, tym, co pozostało z „sadystrycznych orgii” (Sade 1992).

Sposób prezentacji ofiar cywilnych mocno kontrastuje również ze sposobem upamiętnienia walczących powstańców. Na trzecim piętrze muzeum zrekonstruowano symboliczne groby czworga powstańców. W ten sposób zwiedzający może jeszcze w trakcie wizyty w godny sposób uczcić pamięć tych ludzi. Oddaniu szacunku poległym w walce powstańcom przede wszystkim służy jednak Mur Pamięci znajdujący się w Parku Wolności na terenie muzeum (por. Żychlińska 2009, s. 94). Taka waloryzacja śmierci walczących i niewalczących w kategoriach śmierci heroicznej i nieheroicznej, godnej i niegodnej, estetycznej i nieestetycznej (Janion 2008) ma źródło w romantycznym micie mesjańskim (por. Bogumił, Wawrzyniak 2010, s. 9–13). Jednocześnie sprawia, że muzeum nie opowiada uniwersalnej historii, ale prezentuje powstanie jako heroiczny czyn tylko jednej grupy — Polaków-powstańców (Żychlińska 2009, s. 100), pozostałe grupy pozostają w jej cieniu lub są marginalizowane.

Wystawa wykorzystuje jeszcze jeden motyw często obecny w kulturze popularnej — „garstka przeciwko masie”. W muzealnej opowieści militarnie dużo silniejszemu wrogowi wyzwanie rzucają młodzi powstańcy wyposażeni tylko w siłę młodzieńczej wiary w konieczność walki w obronie wyższych wartości. Mimo militarnej klęski ich walka kończy się jednak moralnym zwycięstwem. Takie przedstawienie silnie przemawia, gdyż — jak pisze Urszula Jarecka (2008, s. 200) — „jeśli racja, słuszność, sprawiedliwość są po stronie garstki — masa jest bez szans”. Jak jednak zaznacza dalej, w erze masowych mediów trudno jest wyeliminować wszystkie informacje o problematycznym zachowaniu „naszych”. To, że wystawa w pełni przemilcza te kwestie, wynika z silnego wpływu polskiego mitu romantycznego, który legitymizuje jednowymiarowy obraz wroga i bohatera opowieści, skupiając się na nadaniu znaczenia takim wartościom, jak dzielność, kreatywność, opór, uczciwość. W konsekwencji Muzeum Powstania Warszawskiego, mimo że jest demokratyczne w swojej formie przestrzennej, wydaje się dużo bardziej muzeum-świątynią niż muzeum-forum.

Wystawa w Fabryce Oskara Schindlera opowiada wojenną historię Krakowa w odmienny sposób. Nie wydaje się zainteresowana historią polityczną, która jest obecna jedynie w tle, ale przede wszystkim koncentruje się na opowiadaniu historii społecznej okupowanego miasta. Widać to już w pierwszej sali, jaką widz napotyka po wejściu na wystawę. Jest to zakład fotograficzny z lat dwudziestych, w którym na ścianach wiszą zdjęcia przedstawiające mieszkańców miasta, różnej narodowości, wyznania i klasy społecznej. Fotografie nie zostały opisane, przez co osoby na nich widoczne są anonimowe. Sama sala też nie ma żadnego komentarza odkuratorskiego. Jej celem nie jest bowiem przekazanie konkretnej wiedzy, ale przeniesienie widza w atmosferę międzywojennego Krakowa.

Podobnie kolejna sala, zatytułowana „Fotoplastykon”, mimo że prezentuje już pewne wydarzenia poprzedzające wybuch wojny, w tym przygotowania krakowian do zbliżającego się konfliktu, to jednak przede wszystkim opowiada o sprzecznościach i trudnościach życia w mieście, które po 123 latach germanizacji znalazło się w obrębie nowo powstałego państwa polskiego. Umieszczone w fotoplastykonie zdjęcia pokazują zarówno sceny z życia Krakowa, jak i fotografie, które ówczesni mieszkańcy miasta mogli w nim oglądać. To podwójne spojrzenie: oczami ówczesnych mieszkańców Krakowa i współczesnych kuratorów, wzmacnia wieloperspektywiczny obraz miasta. Tym bardziej odczuwalny, że również opowieść o przygotowaniach do wojny zawiera informacje z zakresu historii społecznej, politycznej i ekonomicznej, a sam wybuch wojny poprzedza oczekiwanie w poczekalni kolejowej, gdzie widz zapoznaje się z historiami zmobilizowanych na front mieszkańców regionu. Nie oznacza to jednak, że brakuje tutaj odniesień do historii narodowej. Pobrzmiwia ona w pieśniach patriotycznych legionów polskich (*Pierwsza Brygada, O mój rozmarynie*) czy szlagierze z okresu międzywojennego (*Ta ostatnia niedziela*), które stanowią tło wokalne opowieści w sali „Fotoplastykon”.

Historia polityczna i państwowa najbardziej widoczne są w sali „Wybuch wojny” i znajdującym się pod koniec wystawy fragmencie zatytułowanym „Wkroczenie Armii Czerwonej”. Te dwie sale, mimo że estetycznie współgrają z całością ekspozycji, to jednak sposobem prezentacji historii wyróżniają się z całości opowieści, gdyż główny akcent zostaje w nich położony na prezentację działań wojennych. Co prawda, koncentrują się przede wszystkim na walkach wokół Krakowa, wydarzenia ogólnokrajowe prezentując jedynie w tle, jednak dominuje tutaj typowe dla muzeów i wystaw wojskowych dychotomiczne spojrzenie na historię. Ponadto jedynymi artefaktami, jakie można tu znaleźć, są uniformy wojskowe, broń, czołgi i trofea wojenne. Jak zauważa Simon Jones (1999, s. 152), przedmioty takie zawierają w sobie narosłe przez stulecia znaczenia związane z rozumieniem konfliktu zbrojnego jako elementu kształtującego życie społeczne; są to symbole żołnierskiego życia. W konsekwencji opowieść przedstawiona w salach „Wybuch wojny” i „Wkroczenie Armii Czerwonej” jest jednowymiarowa. Co więcej, wyłaniający się z opowieści obraz żołnierzy walczących po obu stronach frontu jest bardzo schematyczny, anonimowy i ogranicza się do opisu wykonywanych przez nich zadań militarnych. Brak tutaj spojrzenia na doświadczane przez nich emocje i różnorodność postaw, które to tematy determinują kształt pozostałych fragmentów opowieści muzealnej. Ta niemożność przewyciężenia stereotypowych przedstawień konfliktu zbrojnego wydaje się tym wyrazistsza, że pozostałe fragmenty wystawy oferują nowe i interesujące spojrzenie na historię okupacji.

Główny trzon opowieści pozbawiony jest martyrologicznego patosu i koncentruje się na prezentacji życia codziennego, spraw bytowych, pracy, handlu, rozbudowy infrastruktury miejskiej, na opisie działań kulturalnych i życia społecznego owego czasu w Krakowie. Przy tym wystawa nie ogranicza się do opowieści o Polakach zamieszkujących miasto, ale wykorzystuje zastosowany przez Andrzeja Chwalbę w książce *Okupacyjny Kraków* (2002) podział na Kraków polski, niemiecki, ukraiński i żydowski, i kolejno przedstawia życie każdej z tych grup w mieście. Przemilcza jedynie losy Ukraińców, gdyż jak twierdzi kuratorka wystawy Monika Bednarek, na prezentację ich losu nie starczyło przestrzeni wystawienniczej³.

Obraz polskiego Krakowa wydaje się pełniejszy i bardziej wieloaspektowy, a nie, jak w Muzeum Powstania Warszawskiego, jednoznacznie heroiczny. Co prawda, wystawa opowiada o prześladowaniach Polaków, więzieniach i torturach, polskim państwie podziemnym i przeprowadzonych w mieście akcjach sabotażu, ale nie pomija kwestii problematycznych, jak kolaboracja, szmalcownictwo czy pogłębiająca się demoralizacja niektórych mieszkańców. Ekspozycja nie buduje również jednoznacznie pozytywnego obrazu polskich władz, pokazując problematyczność niektórych głoszonych przez nie przed wojną ha-

³ Na podstawie wywiadu z Moniką Bednarek przeprowadzonego w sierpniu 2011 r.

seł propagandowych i brak realnej oceny sytuacji. Zostało to wyakcentowane zwłaszcza w sali „Plac miejski I”, która opowiada o warunkach życia w okupowanym mieście. Jej mottem przewodnim są słowa Juliana Wagi: „Co zostało z szumnych, mocnych słów o naszej potędze, o sławnym guziku przy płaszczu?”, które są bezpośrednim, krytycznym nawiązaniem do przedwojennej koncepcji marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego („nie oddamy ani guzika”) w kwestii ustępstw na rzecz nazistowskich Niemiec. Twórcom wystawy udaje się również uniknąć stereotypowego i przedmiotowego przedstawienia bohaterów narodowych, którzy nie są tu egzemplifikacją postaw wszystkich Polaków, nie służą również uzasadnieniu kuratorskich idei. Dowodzi tego sposób prezentacji Karola Wojtyły, którego postać nie zdominowała muzealnej opowieści, koncentrującej się na życiu zwykłych mieszkańców.

Także opowieść o krakowskich Żydach jest wieloaspektowa, a oni sami są przedstawieni jako pełnoprawni mieszkańcy przedwojennego miasta. W przeciwieństwie do Muzeum Powstania Warszawskiego, które żydowskim mieszkańcom stolicy poświęca niewielki fragment ekspozycji, na krakowskiej wystawie są oni obecni od samego początku opowieści. Zdjęcia Żydów można obejrzeć w zakładzie fotograficznym, a także przez binokle fotoplastykonu. Restrykcje okupanta wobec ludności żydowskiej przeplatają się z informacjami dotyczącymi organizacji życia pozostałych mieszkańców miasta. Dopiero gdy chronologiczna muzealna opowieść osiąga rok 1941, los obydwu grup zostaje wyraźnie rozdzielony wybudowanym wokół krakowskiego getta murem. O panujących tam warunkach bytowych i życiu społecznym opowiada cały obszerny fragment wystawy zatytułowany „Getto”. Mimo że jest to jednoznacznie tragiczna opowieść, nie epatuje okropnością, nie ma tu zdjęć umierających na ulicy Żydów, szczątków ciał ludzkich czy wykrzywionych z głodu twarzy małych dzieci. Wystawa prezentuje jedynie zdjęcia, na których ofiary Holokaustu nie zostały jeszcze odarte z człowieczeństwa, stara się przybliżyć to, co działo się w getcie, przede wszystkim poprzez świadectwa. Nie unika przy tym tematów trudnych, jak alkoholizm czy rozwiązłość niektórych osób, czy prezentacji tego, w jaki sposób starano się zachować odrobinę normalności, spotykając się na Krzemionce czy uczestnicząc w życiu kulturalnym getta. Opowieść przede wszystkim dotyczy jednak ciągle zaostrzającej się polityki wobec Żydów, która doprowadza do likwidacji getta. Tę historię przedstawiono w dalszym fragmencie ekspozycji za pomocą zdjęć stanowiących rodzaj reportażu z wydażeń.

Krakowscy Żydzi są bohaterem jeszcze dwóch fragmentów ekspozycji: „Sekretariatu i gabinetu Schindlera” oraz „Obozu Płaszów”. Podczas prezentacji obydwu tematów wystawa nie powiela dominujących wzorców przedstawień, ale stara się zaproponować nowe lub pełniejsze spojrzenie. Mimo że wielu turystów odwiedza Kraków, ponieważ „Spielberg nakręcił tu swój film” (Cole 2000, s. 75), w celu zobaczenia znanych z filmu miejsc, muzeum nie powiela hollywoodzkiej historii, lecz zρέcznie ją wykorzystuje do własnej promocji. Opo-

wieść, jaką widz poznaje decydując się na wizytę w muzeum, systematycznie burzy hollywoodzkie wyobrażenia i kreśli oparty na określonej interpretacji obraz dyrektora fabryki i wydarzeń. Wystawa przede wszystkim nie ukazuje Schindlera jako wzoru liberała i humanisty, jak czyni to Spielberg (Cole 2000, s. 80), ale jako kogoś wyrefinowanego, kto kieruje się czysto ekonomicznymi pobudkami. Walczy również z innymi zrodzonymi przez film mitami, objaśniając, że tytułowa lista nigdy nie istniała w formie, w jakiej ukazuje ją Spielberg, czy kreśląc w szczegółach historię okupowanego Krakowa, która w filmie jest nieobecna.

Fragment wystawy zatytułowany „Obóz Płaszów” stanowi ważne uzupełnienie opowieści o losach krakowskich Żydów, których część trafiła tam po likwidacji getta, jednocześnie jest to opowieść o niemieckim systemie obozów koncentracyjnych. Swoją formą wizualną sala przypomina fragment wyrobiska w kamieniołomach, przez co umiejętnie ucieka od stereotypowych przedstawień obozów koncentracyjnych, w których dominują rekonstrukcje barakowych przyc i zdjęcia wychudzonych więźniów. Nie oznacza to jednak, że stworzony obraz nie przemawia do wyobraźni. Tak jak w przypadku prezentacji getta do budowy atmosfery grozy kuratorzy wykorzystują tu inne niż w Warszawie środki. Jest to odczuwalny w pomieszczeniu chłód, wzmocniony jego białoszarą kolorystyką, a przede wszystkim pokrywający podłogę żwir, po którym trudno jest się przemieszczać. Te sensoryczne doznania wzmacniają przekaz płynący z kuratorskiego opisu warunków pracy i życia w obozie.

Niemiecki Kraków nie jest aż tak dobrze przedstawiony jak polski i żydowski, ale nie jest tak schematyczny jak sposób prezentacji „Niemców w Warszawie” w Muzeum Powstania Warszawskiego. Co prawda, również tutaj dominują zdjęcia parad wojskowych i anonimowych żołnierzy wypełniających swoje militarne funkcje, wystawa pokazuje jednak też pewne sceny z życia krakowskich Niemców, jak robione przez nich zakupy u handlarek ulicznych, turystyczne spacerunki po mieście, otwarcie pierwszej niemieckiej szkoły czy „śluby na odległość” zawierane przez mieszkające w Krakowie Niemki z żołnierzami walczącymi na froncie. Ponadto w sali opowiadającej o Generalnym Gubernatorstwie można znaleźć plakaty informujące o imprezach kulturalnych i wystawach oraz dowiedzieć się o przeprowadzonych przez okupanta pracach remontowo-budowlanych. Jedno z ogłoszeń umieszczonych we wcześniejszym fragmencie ekspozycji informuje również o problemach, jakie napotykali Niemcy w związku z niekonsekwentnym stosowaniem przez krakowian zasad ruchu drogowego. Jednak oprócz fragmentu reportażu z wizyty w niemieckim sklepie nagranych dla niemieckiego radia wystawa nie prezentuje innych niemieckich świadectw. Można za to posłuchać wypowiedzi Marii Rydlowej, która opowiada, jak zazdrościła wyglądu młodej, pięknej Niemce. Wszystkie te informacje, nawet jeśli wybiórcze, to jednak tworzą w pewnym stopniu złożony obraz okupanta, zmuszający widza do głębszej refleksji, a nie do prostego zawierzenia kuratorowi, że „wróg to «bestia», a nie człowiek” (Jarecka 2008, s. 201).

Zaproponowany przez wystawę w Fabryce Schindlera opis okupacji Krakowa jest zatem gęsty, polifoniczny oraz angażuje widza emocjonalnie i intelektualnie. W ten sposób muzeum dużo bardziej przybliży się do Cameronowskiego forum niż do świątyni. Twórcy wystawy potrafili umiejętnie uchwycić i wyakcentować kontekst lokalny, udało się im również uciec od powielania stereotypowych ścieżek przedstawienia i dlatego martyrologia nie dominuje w sposobie prezentacji polskich mieszkańców miasta. Wystawa nie przemilcza również losów Żydów ani nie „amerykanizuje” Zagłady. Nie stanowi też przykładu transnarodowej pamięci Holokaustu (Assmann 2010, s. 101–105), ale raczej stara się uchwycić specyfikę doświadczenia lokalnego i dać krytyczne spojrzenie na relacje polsko-żydowskie. Zostało to najpełniej wyrażone w instalacji artystycznej Michała Urbanka w kończącej muzealną opowieść sali zatytułowanej „Wybory”. Ten fragment wystawy wydaje się jednocześnie najbardziej problematyczny. Nie jest to bowiem prezentacja różnych „samokrytycznych narodowych pamięci wyrażających wieloperspektywiczny charakter Holokaustu” (Assmann 2010, s. 101), ale dokonana ze współczesnej perspektywy moralna ocena postaw z czasów wojny, która nie uwzględnia kontekstu historycznego dokonanych czynów. Być może w założeniach kuratorów wystawy punktem odniesienia ma być opowieść muzealna, z którą widz zapoznaje się przed wkroczeniem do sali wyborów, jednak postawienie widza w roli sędziego zaprzecza wcześniejszemu sposobowi prezentacji historii i założeniom muzeum-forum.

PAMIĘĆ DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ NA WYSTAWACH HISTORYCZNYCH

Muzeum Powstania Warszawskiego i Fabryka „Emalia” Oskara Schindlera, mimo że mają pewne cechy wspólne, to jednak w różny sposób opowiadają historię. Na koniec chciałabym zastanowić się, z czego wynikają te różnice, i wrócić do postawionego we wstępie pytania, czy wystawy te proponują nowy sposób spojrzenia na zawartość muzealnych murów i prezentację historii? Jeśli zgodzimy się z twierdzeniami badaczy muzeów, że są one przestrzeniami, w których pamięć społeczna wygrywa z historią rozumianą jako dyscyplina akademicka (Starn 2005, s. 68); że przyglądając się proponowanym przez nie interpretacjom historii, można dowiedzieć się o drzemiących w danym społeczeństwie dylematach, obawach, przemilczeniach i stereotypach (zob. Zolberg 1996, s. 69–82; Thomas 2000, s. 93–114) i że muzea nie są niczym innym jak symbolicznymi strukturami, które czynią widocznymi nasze społeczne mity (por. Kavanagh 1993, s. 13), wówczas nowe spojrzenie na zawartość murów wyrażałoby się w prezentacji tematów wcześniej tabuizowanych lub/i takiej interpretacji historii, która dotychczas funkcjonowała na marginesie pamięci zbiorowej danej grupy. Czy z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku tych dwóch muzeów?

Jeśli punktem referencyjnym uczynimy przeprowadzone w roku 2009 pod kierownictwem Piotra Kwiatkowskiego na zlecenie Muzeum II Wojny Świa-

towej badania nad pamięcią zbiorową społeczeństwa polskiego (Kwiatkowski 2010), to okaże się, że żadna z wystaw nie proponuje nowego ujęcia. Obydwie wystawy doskonale odzwierciedlają kształt polskiej pamięci zbiorowej drugiej wojny światowej, opowiadając o niej jako o kolektywnym doświadczeniu wspólnoty czy prezentując „kanon wydarzeń z okresu drugiej wojny światowej” uważanych za powód do dumy (kampania wrześniowa, powstanie warszawskie⁴, walki na frontach wojennych i aktywność polskiego państwa podziemnego) (Kwiatkowski 2010, s. 144, 166). Nawet jeśli Muzeum w Fabryce Schindlera proponuje mniej stereotypowe spojrzenie na obraz Niemców, to przyjęta perspektywa nie wydaje się nowatorska. Jak pisze bowiem Barbara Szacka: „Po transformacji ustrojowej, wejściu Polski do Unii Europejskiej [...] wizerunek Niemca został przepracowany. [...] i osłabły wiążące się z nim emocje” (Szacka 2010, s. 123–124). Proponowany przez obydwie muzea wybór i prezentacja tematów nie są zatem nowatorskim i przełamującym tabu sposobem prezentacji przeszłości.

Co w takim razie wpływa na to, że te muzealne opowieści tak się między sobą różnią? Wydaje się, że różnice wynikają z osadzenia narracji w odmiennych nurtach debat publicznych, które odbyły się w Polsce po roku 1989. Muzeum Powstania Warszawskiego stawia sobie za główny cel rozliczenie komunizmu i dekonstrukcję narosłych w jego okresie mitów związanych z drugą wojną światową. Wystawa często nawiązuje do okresu powojennego, pokazując między innymi proces szesnastu, opowiadając o prześladowaniach żołnierzy Armii Krajowej czy oceniając politykę władz komunistycznych wobec pamięci powstania. Z kolei wystawa w Fabryce Schindlera czerpie z jednej strony z debat dotyczących Zagłady polskich Żydów, z drugiej z debat dotyczących przemian w relacjach między państwami europejskimi. Fakt, że opowiada ona nie tylko o Polakach, ale i o Żydach czy Niemcach, może być interpretowany jako chęć nowego odczytania przeszłości i próba „budowania nowej tożsamości europejskiej” (Kwiatkowski 2010a, s. 20–25). Żadne z muzeów nie stanowi zatem przykładu „bezpiecznego miejsca dla trudnych idei”, lecz jedynie odwołuje się do mniej lub bardziej przedyskutowanych w Polsce problemów.

Badania Kwiatkowskiego i jego zespołu ujawniły jeszcze jedną ważną cechę polskiej pamięci drugiej wojny światowej, której zrozumienie może być ważnym kierunkowskazem dla rozwoju muzeów w Polsce. Wywiady przeprowadzone z respondentami ujawniły, że przywiązują oni ogromną wagę do przedmiotów — świadectw przeszłości. Jak pisze Andrzej Szpociński interpretując tę fascynację oryginalnymi przedmiotami: „prawdziwość (autentyczność, oryginalność) we współczesnej kulturze historycznej jest szczególnie cenną wartością, zdolną nadawać wartość innym stanom rzeczy” (Szpociński 2010, s. 63). Jednak ta potrzeba doświadczania autentycznego kontaktu z artefak-

⁴ Fragment krakowskiej ekspozycji zatytułowany „Ostatnie miesiące okupacji” opowiada o powstaniu warszawskim i jego wpływie na losy krakowian.

tami przeszłości nie jest zapewniona przez żadne z analizowanych muzeów. Raczej rekonstruują one i symulują przeszłość, aniżeli wykorzystują oryginalne przedmioty do wzmocnienia swoich opowieści. To gloryfikowanie przez muzea doświadczenia kosztem oryginalnych obiektów nie pozostaje bez wpływu na edukacyjne i etyczne znaczenie tych placówek (Hein 2000). Może nawet sprawić, że z czasem widzowie muzeów przekształcą się w „podglądaczy”, dla których jedyną wartością jest samo oglądanie (Sontag 1986, s. 15; por. Pearce 1992, s. 108). W tym kontekście dodatkowego znaczenia nabierają słowa Williama Yeingsta i Lonniego Buncha (1997, s. 152–154), którzy nawołują kuratorów wystaw muzealnych do uświadomienia sobie władzy, jaką dysponują w zakresie tworzenia interpretacji przeszłości i przekształcania postaw widzów.

BIBLIOGRAFIA

- Ames Michael, 1992, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, UBC Press, Vancouver.
- Assmann Aleida, 2010, *The Holocaust — a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community*, w: Aleida Assmann, Sebastian Conrad (red.), *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, Palgrave Macmillan, New York.
- Barthes Roland, 1995, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Benedyktowicz Zbigniew, 2000, *Portrety „obcego”: od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bennett Tony, 1995, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London–New York.
- Bogumił Zuzanna, Wawrzyniak Joanna, 2009, *Das Bild des „Deutschen”. Die Darstellungen der NS-Besatzung in ausgewählten Warschauer Museen*, w: Dieter Bingen, Peter Oliver Loew, Dietmar Popp (red.), *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Bogumił Zuzanna, Wawrzyniak Joanna, 2010, *Narracje zniszczenia. Trauma wojenna w muzeach miejskich Petersburga, Warszawy i Drezna*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4.
- Boyd Willard, 1999, *Museums as Centers for Controversy*, „Daedalus”, nr 128/3.
- Bystroń Jan Stanisław, 1995, *Megalomania narodowa*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Cameron Duncan F., 1971, *The Museum: A Temple or the Forum*, „Curator”, t. 14, s. 11–24.
- Cameron Fiona, 2003, *Transcending Fear — Engaging Emotions and Opinion — A Case for Museums in the 21st Century*, „Open Museum Journal”, nr 6.
- Cameron Fiona, 2005, *Contentiousness and Shifting Knowledge Paradigms: The Roles of History and Science Museums in Contemporary Societies*, „Museum Management and Curatorship”, t. 20, s. 213–233.
- Chwalba Andrzej, 2002, *Okupacyjny Kraków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Cole Tim, 2000, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How the History Is Bought, Packaged and Sold*, Routledge, London–New York.
- Cristea Gabriela, Radu-Bucurenci Simina, 2008, *Raising the Cross: Exorcising Romania's Communist Past in Museums, Memorials and Monuments*, w: Oksana Sarkisova, Peter Apor (red.), *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, CEU Press, Budapest, New York.

- Davies Stuart, 1993, *Social History in Museums: The Academic Context*, w: David Fleming, Crispin Paine, John G. Rhodes (red.), *Social History in Museums: A Handbook for Professionals*, HMSO, London.
- Domańska Ewa, 2006, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Freedman Gordon, 2000, *The Changing Nature of Museums*, „Curator”, nr 4.
- Gieryn Thomas F., 1998, *Balancing Acts: Science, Enola Gay and History Wars at the Smithsonian*, w: Macdonald Sharon (red.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Routledge, London–New York.
- Greenberg Stephen, 2005, *The Vital Museum*, w: Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London.
- Hein Hilde, 2000, *The Museum in Transition*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- Henderson Amy, Kaeppler Adrienne, 1997, *Introduction*, w: Amy Henderson, Adrienne Kaeppler (red.), *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representation at the Smithsonian*, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- Janion Maria, 2008, *Nie-Boska Komedia. Skazone arcydzieło*, „Gazeta Wyborcza”, 29 marca.
- Jarecka Urszula, 2008, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, IFiS PAN, Warszawa.
- Jones Simon, 1999, *Making Histories of Wars*, w: Gaynor Kavanagh (red.), *Making Histories in Museums*, Leicester University Press, London–New York.
- Karp Ivan, Kreamer Christine Mullen, Lavine Steven D. (red.), 1992, *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- Karp Ivan, Lavine Steven D. (red.), 1991, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- Kavanagh Gaynor, 1993, *History in Museums in Britain: A Brief Survey of Trends and Ideas*, w: David Fleming, Crispin Paine, John G. Rhodes (red.), *Social History in Museums: A Handbook for Professionals*, HMSO, London.
- Keene Suzanne, 2005, *Fragments of the World: Uses of Museum Collections*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford.
- Król Marcin, 2005, *Bezradność liberałów: myśl liberalna wobec konfliktu i wojny*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Kurz Iwona, 2007, *Przepisywanie pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna”, nr 3.
- Kwiatkowski Piotr, 2010a, *Wprowadzenie. Doświadczenie II wojny światowej w badaniach socjologicznych*, w: Piotr Kwiatkowski, Lech Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński (red.), *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Scholar, Gdańsk–Warszawa.
- Kwiatkowski Piotr, 2010b, *II wojna światowa jako doświadczenie narodowe*, w: Piotr Kwiatkowski, Lech Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński (red.), *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Scholar, Gdańsk–Warszawa.
- Macdonald Sharon, 1996, *Introduction*, w: Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (red.), *Theorizing Museums*, Blackwell Publishers, Oxford.
- MacLeod Suzanne, 2005, *Introduction*, w: Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London.

- Maleuvre Didier, 1999, *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford.
- Marshall Christopher, 2005, *When Worlds Collide: The Contemporary Museum as Art Gallery*, w: Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London.
- Pearce Susan M., 1992, *Museum, Objects and Collections*, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- Pye Elizabeth, 2007, *Introduction: The Power of Touch*, w: Elizabeth Pye (red.), *The Power of Touch: Handling Objects in Museum and Heritage Contexts*, Left Coast Press, Walnut Creek, CA.
- Sade Donatien Alphonse François de, 1992, *Sto dwadzieścia dni sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Spacja, Warszawa–Wrocław.
- Sontag Susan, 1986, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Starn Randolph, 2005, *A Historian's Brief Guide to New Museum Studies*, „American Historical Review”, t. 110, s. 68–98.
- Suggitt Mark, 1993, *The Social History Approach*, w: David Fleming, Crispin Paine, John G. Rhodes (red.), *Social History in Museums: A Handbook for Professionals*, HMSO, London.
- Szacka Barbara, 2010, *II wojna światowa w pamięci rodzinnej*, w: Piotr Kwiatkowski, Lech Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński (red.), *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Scholar, Gdańsk–Warszawa.
- Szpociński Andrzej, 2010, *II wojna światowa w komunikacji społecznej*, w: Piotr Kwiatkowski, Lech Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński (red.), *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Scholar, Gdańsk–Warszawa.
- Thomas Julia Adeney, 2000, *History and Anti-History: Photography Exhibitions and Japanese National Identity*, w: Susan Crane (red.), *Museums and Memory*, Stanford University Press, Stanford, Cal.
- Vergo Peter, 1989, *The New Museology*, Reaktion Books, London.
- Wallace Mike, 1995, *The Battle of the Enola Gay*, „Museum News”, July/August.
- Weil Stephen, 1990, *Rethinking the Museum*, Smithsonian Institution, Washington.
- Wolfgang Ernst, 2000, *Arch(ve) Textures of Museology*, w: Susan Crane (red.), *Museums and Memory*, Stanford University Press, Stanford, Cal.
- Yeingst William, Bunch Lonnie G., 1997, *Curating the Recent Past: The Woolworth Lunch Counter, Greensboro, North Carolina*, w: Amy Henderson, Adrienne L. Kaeppler, *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representation at the Smithsonian*, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- Załęcka Maria, 2007, *Lingwistyka w badaniach kultury. Analiza językowej koncepcji pojęcia „wróg”*, w: Olko Justyna (red.), *Wyobrażenie wroga w dawnych kulturach*, Wydawnictwo DIG, Warszawa.
- Zolberg Vera, 1996, *Museums as Contested Sites of Remembrance: The Enola Gay Affair*, w: Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (red.), *Theorizing Museums*, Blackwell Publishers, Oxford.
- Żychlińska Monika, 2009, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.

MEMORIAL VERSUS SIMULATION OF THE PAST
— WORLD WAR II IN HISTORICAL EXHIBITIONS

Summary

The Author examines the presentation of the German occupation at the Warsaw Rising Museum and in Oskar Schindler's Enamel Factory in Krakow. Initially, she studies the space of these exhibitions and demonstrates that the Warsaw Rising Museum has some characteristics of reflective space, while the exhibition at the Schindler's Factory is primarily a projective one. Then, she points out that both museums treat artefacts as illustrations of their stories, as a consequence of which they are simulations of the past rather than material testimonies of what had happened. Finally, the Author argues that the Warsaw Rising Museum primarily tells the story of glory of the Polish nation, while the Schindler Factory focuses on the social history. In conclusion the Author points out that none of the exhibitions breaks the existing taboos or offers a new approach to the past. Both museum stories perfectly reflect the shape of the Polish social memory of World War II. Differences in the way they present the past are a result of rooting each of the stories in different public debates that were conducted in Poland after 1989.

Key words/słowa kluczowe

memory / pamięć; museum / muzeum; authenticity / autentyczność; museum artefacts / przedmioty muzealne; space / przestrzeń; Holocaust / Zagłada; Warsaw Uprising / powstanie warszawskie; Warsaw Ghetto / getto warszawskie; occupation of Krakow / okupacja Krakowa