

Imperatyw pamięci a forma.

Sposoby narracji w Muzeum Powstania Warszawskiego

i *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego.

Próba porównania motywów.

Właściwie trudno określić moment, w którym ludzkość odkryła istnienie pamięci. Pamięci, czyli tej, która jest w stanie ocalić. Niewątpliwie miało to związek z wyodrębnieniem się w świadomości ludzkiej innej kategorii czasowości, nie mitycznej już, religijnej, ale historycznej. Wpisaniem w nią poszczególnych istnień. Konstytuowanie egzystencji człowieka wyłączonej z sakralnego porządku uzależnione zostało od istnienia w określonej przestrzeni i ujęcia w ramy dat. Kiedy zagrożenie nie-byciem stało się tak dotkliwe (utożsamiło z przemijaniem w czasie), zaczęto poszukiwać sposobów na trwałość bycia właśnie. Jednym z nich okazało się pismo¹, później sztuka w ogóle, i wreszcie muzea kolekcjonujące wszelkie artefakty – dzieła ludzkich rąk, namacalne ślady bytności człowieka w konkretnej czasoprzestrzeni. Imperatyw pamięci to nie tylko pragnienie posiadania przeszłości, lecz także, i może przede wszystkim, przyszłości. Ta pierwsza pomaga co prawda w kształtowaniu podmiotowości „Ja”, druga jednak nadaje mu sens. Josif Brodski w swoim Przemówieniu Noblowskim napisał:

„W historii naszego gatunku, w historii »sapiensa«, książka jest fenomenem antropologicznym (...). Zrodzona po to, by dać nam wyobrażenie nie tyle o naszych korzeniach, ile o tym, do czego ów »sapiens« jest zdolny (...). Na czyjkolwiek wzór

¹ Konstatacja ta nie ma na celu ignorowania dorobku kultur oralnych, lecz, wywiedziona z pracy Waltera J. Onga (*Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, Lublin 1992), podkreśla rolę, jaką odegrało pismo w kształtowaniu się kluczowych dla naszej kultury kategorii opisu świata.

i podobieństwo bylibyśmy stworzeni, jest nas już w sumie pięć miliardów i innej przyszłości, prócz zakreślonej przez sztukę, człowiek po prostu nie ma”².

Historia, dziedzictwo przeszłości, przyszłość i człowiek jako podmiot – to stanowi kulturę. Jest ona polem ścierania się dwóch przeciwnych dążeń – wyodrębniania siebie, a jednocześnie włączania we wspólne doświadczenie ogółu, wpisywania w zbiorową pamięć danego kręgu kulturowego. To zjawisko dość charakterystyczne dla sytuacji komunikacyjnej, gdzie musi być obecny zarówno nadawca, jak i odbiorca. Zwłaszcza uświadomienie sobie istnienia tego drugiego w każdym niemal ludzkim przedsięwzięciu miało ogromne znaczenie dla postrzegania świata przez *sapiensa*. W XX wieku uwidoczniło się to w dynamicznym rozwoju obszaru prozy niefikcjonalnej, rozróżnieniu w jej obrębie tak zwanego „trójkąta autobiograficznego”, trzech postaw: świadectwa, wyznania i wyzwania³. Miało to swoje skutki także w zakresie muzealnictwa, rola dokumentu, znaków pamięci wysunęła się na plan pierwszy. Jednak, by eksponowanie tych świadectw spełniało swoją właściwą funkcję, należy odpowiednio angażować uwagę odbiorcy. Komunikat musi zostać właściwie odczytany.

Muzea w kulturze europejskiej stanowią jedną z form walki z czasem pojmowanym jako zjawisko liniowe, nieodwracalne, z koniecznością przemijania. Fakty – często reprezentowane przez pojedyncze przedmioty⁴ – są wyodrębniane z sytuacji dziejących się w konkretnym czasie i nadawana im jest trwała wartość w nowym układzie mieszczącym się w sferze kultura–sztuka. Przedmioty w przestrzeni muzealnej mogą sprawiać wrażenie martwych i, biorąc pod uwagę pierwotne ich przeznaczenie, takie są, zostają bowiem wyrwane z typowych dla siebie kontekstów historycznych, kulturowych. Wskreszenie polega na przyznaniu im roli reprezentanta abstrakcyjnej całości,

² J. Brodski, *Przemówienie Noblowskie* [w:] „Zeszyty Literackie” Paryż 1988, z. 21, s. 20.

³ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.

⁴ Na przykład oryginalne pudełko zapalnek z okresu powstania warszawskiego, z polskimi napisami przestemplowanymi na język niemiecki, jako świadectwo prześladowania Polaków i ingerowania nazistowskich służb w każdą ich, nawet najbłahszą, dziedzinę życia.

to znaczy odpowiedniej sytuacji, jakichś faktów, zjawisk etc. Jest to rozszerzenie pojęcia metonimii o sfery pozaliterackie. Dokonuje się za pomocą wypracowanych schematów klasyfikacji, porządkowania, którego główną zasadą może być kontekst tematyczny, cel ekspozycji. To proces tworzenia nowej rzeczywistości i warunków „bycia”, a jednocześnie anulowanie dotychczasowej – przeznaczenia⁵.

Muzeum jest ocaleniem wyłącznie w wymiarze kulturowym:

„Kolekcjoner odkrywa przedmioty, przyswaja je sobie i ocala. (...) Nadawanie znaczenia w muzealnej klasyfikacji i ekspozycji jest mistyfikowane jako odpowiednie przedstawianie”⁶.

Są trzy – jak podaje James Clifford w książce *Kłopoty z kulturą* – kategorie determinujące poszczególne sposoby tworzenia kolekcji, mianowicie kategoria autentyzmu, piękna i kulturowości. Determinują w takim sensie, że zakreślają ramy systemu wartości decydującego o tym, czy dany przedmiot jest uznawany za wystarczająco cenny, aby stanowił część gromadzonego zbioru, został umieszczony w muzeum. Inaczej można tę kwestię ująć w sposób następujący: muzea zazwyczaj poświęcone są jednemu tematowi – wówczas ekspozycja jest niezmienna i właściwie tożsama z budynkiem, w którym się znajduje. Jego rozplanowanie przestrzenne, rozwiązania konstrukcyjne stanowią integralną część wystawy (na przykład powstające w stolicy Muzeum Powstania Warszawskiego czy Muzeum Zagłady projektu Daniela Liebeskinda w Berlinie). Albo takie, w obrębie których prezentowane są różne wystawy związane z rodzajem muzeum tematycznie (na przykład Muzeum Zegarów w Jędrzejowie, Kolejnictwa w Warszawie) bądź „typologicznie” (etnograficzne, sztuki współczesnej etc.). O tym, by coś mogło się znaleźć w konkretnym typie muzeum, na wstępie decyduje selekcja tematyczna artefaktów, następnie zaś

⁵ „Dla Baudrillarda zebrane przedmioty stanowią ustrukturyzowane otoczenie, którego tymczasowość zastępuje »realny czas« historycznego i produkcyjnego procesu: »Środowisko osobistych przedmiotów oraz ich posiadanie – czego kolekcje są krańcowym przejawem – stanowi jednocześnie niezbędny i wyimaginowany wymiar naszego życia. Równie niezbędny jak sny«”. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa 2000, s. 238.

⁶ Ibidem, s. 238.

ocena wartości, jakiej one mogą nabrać w określonym kontekście. Przejawia się tutaj ruch pomiędzy sztuką a kulturą, sugerujący, że nie są to sztywne podziały, a procesy klasyfikacji i porządkowania, jakimi w rzeczywistości jest muzealnictwo, posiadają o wiele bardziej skomplikowane podłoże⁷. W nowożytnej historii przyczyny dołączania jakichś przedmiotów do kolekcji stopniowo ewoluowały. Początkowo najważniejsza była inność, jakaś osobliwa cecha. W historii muzealnictwa dopiero od epoki oświecenia pojawiła się tendencja do komponowania eksponatów w usystematyzowane szeregi, serie (ubioiry, broń itd.). Wcześniej zbiorom brakowało nadrzędnej zasady porządkującej, przedmioty miały zadziwiać. Koniec wieku XIX przyniósł kolejną zmianę, a to za sprawą teorii ewolucjonistycznych. Wówczas

„bez względu na to, czy eksponaty przedstawione były jako antyki, podzielone według regionów geograficznych czy społeczności, rozproszone w panopliach czy ustawione w realistyczne sceny rodzajowe i dioramy, opowiadały historię rozwoju człowieka”⁸.

Od tej pory kolekcje prócz tego, że wprowadzały w nieznane światy, z założenia stały się źródłem informacji, miały przekazywać wiedzę. Dlatego za pierwszą zasadę, według której były klasyfikowane, uznano obiektywizm, wspomagany przez aranżowanie wnętrza, gdzie gromadzono przedmioty w taki sposób, by te przypominały środowisko, z którego eksponaty oryginalnie pochodziły. Nie imitacja świata, lecz przeniesienie go w rzeczywistość rządzoną odmiennymi prawami, przedstawiającą. Jest to kreacja nowej czasoprzestrzeni⁹ za pomocą *analogii* z realnym, dosłownym. Zakłada więc dystans, dystans twórcy, który musi ubrać dzieło w odpowiednią formę.

⁷ Zob. J. Clifford, op. cit., s. 240–244.

⁸ Ibidem, s. 246.

⁹ Czasoprzestrzeń to po grecku *chronotop*: czas-przestrzeń. Uwaga ta jest o tyle istotna, że uzmysławia równorzędność obu członów wchodzących w skład tego terminu. Bachtin charakteryzuje go w sposób następujący: „Czasoprzestrzeń w literaturze artystycznej jednocy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Czas nabiera tu gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii nasycy się ich energią” (M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] Idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279). Wartości abstrakcyjne (czas, przestrzeń) nabierają konkretności dzięki współistnieniu z fabułą. „Czasoprzestrzeń” rozumiana tradycyjnie, była określeniem stworzonym dla opisanie pewnych relacji zachodzących na gruncie literackim, współcześnie jednak jej wartość semantyczna została znacznie rozszerzona.

Rozwój muzeów od końca XIX wieku coraz wyraźniej zmierza w kierunku „opowiadania historii”. Instytucje te zaczęły być postrzegane nie tyle jako jeden ze środków opisujących kulturę (przeszłą, dawną, inną), co odbicie reguł współcześnie nią rządzących, a także realnie wpływających na jej przyszły kształt. Trzy plany czasowe: pierwszy, w którym toczy się „akcja” opowieści, drugi – czas narracji, perspektywa twórcy komunikatu – i ostatni, będący punktem wyjścia do dalszych działań odbiorcy. Odpowiednio, w każdym z nich, uwzględniono: bohatera (temat), narratora-nadawcę (twórcę komunikatu) i adresata (do niego skierowana jest opowieść-informacja). Sama fabuła powstaje dzięki konkretnym działaniom na przestrzeni. Budowane współcześnie muzea można by porównać do tej części literatury dokumentarnej, która prezentuje postawę wyzwania. Odkrycie w powstającym utworze *drugiego* – mimowolnie uwzględnia perspektywę osoby z zewnątrz, nawet w najbardziej intymnej wypowiedzi i, skoro jest to nieuniknione, najlepiej świadomie, w założeniu już, włączyć go w kreowane dzieło, niech będzie ono rękawicą rzuconą przed czytelnika zwiedzającego, wyzwie do intelektualnego pojedynku-gry zakorzenionymi w kulturze symbolami i tradycją. Dochodzi do manipulacji uwagą odbiorcy, wciągania go w historię, angażowania – także emocjonalnego. Gombrowicz, który jako pierwszy ogłosił powszechnie, że „Ja” składa się w równym stopniu z Ja i z Ty, zlikwidował dystans pomiędzy zamkniętym, elitarnym światem kultury, przeznaczonym wyłącznie do *kontemplacji*, prezentowanym jako skończone dzieło, a tym, co potoczne, codzienne, niedookreślone i bierne. To, co „wysokie”, i to, co „niskie”, wzajemnie na siebie wpływa, formuje się i przenika. Cała ponowoczesność dąży do rozmycia tego sztucznie utworzonego podziału.

Owa koncepcja może posłużyć za punkt wyjścia do tematu niniejszej pracy, mianowicie porównania ze sobą Muzeum Powstania Warszawskiego oraz *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, którego autorem jest Miron Białoszewski. Są to media o zupełnie różnym, można sądzić, charakterze.

Niemniej oba stanowią taki rodzaj komunikatu kulturowego, który stara się wychodzić poza tradycyjne ramy swojego „gatunku”. I tak, ani Muzeum (wciąż jeszcze nieukończone¹⁰) nie ogranicza się do powszechnie uznanych sposobów prezentowania ekspozycji, ani też książka Białoszewskiego do cech typowych dla prozy. Chodzi o to, aby spotęgować ekspresję wypowiedzi, by przekazywane treści były prawdziwsze i bardziej namacalne. By potrafiły wciągnąć odbiorcę w swój świat przedstawiony¹¹.

Część I

Muzeum Powstania Warszawskiego przypomina mi wielką epicką historię. Widoczna jest tu dbałość o obiektywizm: przecież muzeum to miejsce publiczne, powszechnie dostępne, a więc obarczone ciężarem współodpowiedzialności za kształt prawdy, jaki utrwała się w świadomości społeczeństwa. Twórcy tej instytucji wyraźnie starają się uciec przed niebezpieczeństwem ugrzęźnięcia w narodowych mitach, jednak cała opowieść czasem przypomina jedną z amerykańskich superprodukcji przedstawiających heroiczne zmagania dobra ze złem.

Kompozycja, czyli tak zwane „trzymanie się kupy konstrukcyjnej”

Ramy kompozycyjne muzeum zaznaczone są bardzo wyraźnie. To typowy schemat opierający się na trójpodziale tekstu, za który można uznać wystawę, traktując ją jako pewien przekaz posługujący się kanonami literackimi oraz wpisaną w nie opowieść o wydarzeniu. Gdyby przyszło mi nakreślić spis treści, wyglądałby on następująco:

¹⁰ Artykuł ten powstał w maju 2005 roku.

¹¹ Próba porównania książki, a konkretnie szczególnego rodzaju wypowiedzi literackiej – pamiętnika, i muzeum może być ciekawsza, ponieważ obie wypowiedzi dotyczą tego samego tematu, uciekają się do podobnych środków w celu rozbicia skostniałych, a przez to prowokujących do posługiwania się stereotypami, sposobów myślenia. Mimo że na jakimś poziomie spotykają się ze sobą, to w rzeczywistości dążą w przeciwnych kierunkach, wyznaczanych przez oś: indywidualne – powszechne. Doświadczenie poszczególne i ogólne.

1. Prolog (przedsionek muzeum); 2. Rozdział I (parter, pierwsza sala) Wprowadzenie do fabuły, zarys wydarzeń historycznych poprzedzających właściwą akcję. Początek powstania; 3. Rozdział II (drugie piętro, druga sala). Przebieg powstania; 4. Rozdział III (pierwsze piętro, trzecia sala). Śmierć miasta. Zakończenie; 5. Epilog (sklep).

Zupełnie inaczej sprawa wygląda w książce Białoszewskiego. Tutaj formą jest wyłganie się od formy. A przynajmniej wyminięcie pewnych schematów myślowych ją determinujących (jak choćby zasad arystotelesowskiej poetyki), które straciły siłę wyrazu, obarczone zbyt wieloma konotacjami kulturowymi, by oddawać prawdę. Posługiwanie się nimi w opisie *rzeczywistości* jest równoznaczne z deformowaniem jej.

„W tym porządku można potraktować *Pamiętnik z powstania warszawskiego* jako efekt walki z literaturą, a raczej literackością – walki o prawdę”¹².

Nie znaczy to jednak, że *Pamiętnik...* jest po prostu chaotycznym zapisem wspomnień. Chodziło o znalezienie sposobu na opowiedzenie traumy. Z pomocą przyszła autorowi lektura pism wielkich historyków, jak Tucydides, Ksenofont, Juliusz Cezar.

„Mam kłopot znów z kolejnością pewnych faktów, które działy się między 12 a 18 sierpnia. Wiem, że dla moich czytelników to nie jest ważne, co kiedy dokładnie. Ale niech się nie dziwią. Dla mnie to jest ważne – ta dokładność dat i miejsc (jak już chyba zaznaczyłem), to jest moje trzymanie się kupy konstrukcyjnej” (P, s. 67)¹³.

A więc data, chronologia stanowi fundament kompozycji¹⁴.

Z powyższego wynika pewna sprzeczność. Twórcy Muzeum Powstania Warszawskiego w celu przystępniejszego przekazania zwiedzającemu wstrząsającej wiedzy uciekli się do konstruowania przestrzeni budynku za

¹² M. Janion, *Wojna i forma* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, Wrocław 1976, s. 223.

¹³ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: M. Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1971. Lokalizuję je w tekście, tytuł oznaczam symbolem P, w nawiasie podaję numer strony.

¹⁴ Jerzy Jarzębski skomentował te słowa następująco: „Widzimy oto jak tradycyjne formy autobiograficzne, wszedłszy w miejsce powieści, przejęły z dobrodziejstwem inwentarza jej funkcje porządkujące, wprowadzające ład i sens w rzeczywistość.” J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”* [w:] Idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 352.

pomocą adaptacji środków epickich, powieściowych. Sugerowałoby to, że rzecz dzieje się kosztem autentyczności komunikatu. Jednak muzeum ma pełnić funkcje dydaktyczne, włączać przeszłość w świadomość współczesnych. I być może jednym z najskuteczniejszych sposobów utrwalania w społeczeństwie pamięci o minionym jest właśnie posłużenie się formami najłatwiejszymi do zidentyfikowania przez jednostki. Jednostki rozumiane jednak nie jak indywidualne byty, ale jako elementy określonego systemu. Przybliżyć nieznane za pomocą już oswojonego (a więc wtórnego, nabytego). Dotrzeć do nie tylko intelektualnych, ale również emocjonalnych pokładów człowieka, sprawić, by opowiadana historia łączyła się w jego świadomości ze światem, do którego on sam przynależy. Być może.

Białoszewski niby inaczej – i mimo wszystko „bezpieczniej” chyba dla Prawdy – ale w gruncie rzeczy uciekł się do podobnego sposobu myślenia, posługując się w *Pamiętniku...* językiem „mówionym”, potocznym, „zwyczajnym”. Różnica polega na zignorowaniu przez pisarza podstawowych narzędzi definiujących dane zjawiska kulturowe, a przez to ułatwiających ich porządkowanie i kategoryzację. Mam tu na myśli na przykład odpowiedni kodeks etyczny, moralny etc. Dla czasu, o którym pisze Białoszewski, takie nie istnieją. Dlatego też nie mogą być podstawą porozumienia czytelnika i opisywanej historii. Odwołuje się zatem do osobistych przeżyć, doświadczeń odbiorcy. Nie narzucając interpretacji ani społecznej roli swojemu dziełu.

Ponadto, ponieważ muzeum jest konstrukcją namacalnie istniejącą, pewnym mikroświatem doświadczalnym zmysłowo, to dosłowność i bezpośredniość przekazu kryje się już w samym fizycznym kontakcie z nim. Zastosowanie środków skrajnie naturalistycznych mogłoby spłyć przekaz, do uwypuklenia sensu potrzeba metafory. Czasami.

Język narracji

Zdjęcia, napisy, ale także eksponaty są środkami służącymi w zamyśle twórców muzeum do *urozmaicenia* formy przekazu informacyjnego. Są to podrabiane przez Polaków niemieckie dokumenty, pieczętki, szpula nici, pod którymi, jak głosi podpis, łączniczki chowały meldunki etc. Przedmioty mają za zadanie reprezentować, poświadczać dany fakt historyczny, wskazywać na coś *poza* sobą, jakieś szersze zjawisko, ujawnia się ich metonimiczna cecha. Chodzi o to, by nie osłabić siły wyrazu, jaką posiadają same świadectwa, przez zbytne „przegadanie”, komentarz operujący zazwyczaj abstrakcyjnymi terminami, więc neutralizujący subiektywny, nacechowany emocjonalnie odbiór komunikatu. Podobnie w *Pamiętniku...* fakty mają mówić za siebie. Jest to żelazna zasada, konsekwentnie realizowana. Dajmy na to taki fragment:

„I nagle cud – widać, faktycznie – woda tryska, jak fontanna, z grubej rury, przebitej, wypchniętej z ziemi. Radość. Tłok. Nabieranie. Brzęk. A że dużo wody naraz, piorunem. I każdy odlatuje. Przyleciałem na Miodową. Szczęśliwy. Z żywym dowodem szczęścia do pokazania. I do picia. Od razu. Mama była uradowana. A ja dumny. Potem noc” (P, s. 138).

Woda – żywy dowód. Czego? Życia. I nic, zaledwie odnotowanie swojej reakcji. Albo inny przykład, być może wyrazistszy. Historia, opisana bezpośrednio po tej z wodą, rzecz dzieje się następnego dnia:

„Rano ruch. Nalot. Framugi. I wtedy patrzymy, co ciotka tak cicho. A ciotka nie żyje.
– No, nie żyje już tyle czasu.
– I kiedy?

Wynieśli ją. Te one, znaczy. Ta rodzina. Na podwórze. Ale że strasznie walili, to tylko tak położyli szybko, prawie rzucili u wylotu schodów. Trochę z boku. Tak, że leżała w kucki. Rozkraczona. Cały dzień, całą noc. I dalej. Bo naprawdę nie było jak i kiedy pochować. Niby” (P, s. 138).

Narracja właściwie wcale nie wykracza poza zewnętrzny opis świata, niemal bezrefleksyjny. To dlatego, że na refleksję brakowało po prostu czasu i sił:

„A jeżeli mało piszę o wrażeniach. I zwyczajnym językiem wszystko. Tak jakby nigdy nic. Albo nie wchodzę w siebie prawie, czyli jestem jakby od wierzchu. To tylko dlatego, że

inaczej się nie da. Że zresztą nie sztucznie wykombinowany, ale jedyny właśnie naturalny. Przekazania tego wszystkiego” (P, s. 48).

Co najwyżej komentarz oddający subiektywne wrażenia autora będącego przecież świadkiem, a więc również stanowiące pewien dokument, zapis historyczny. Zupełnie jak w reportażu, gdzie chodzi o uchwycenie prawdy, samej prawdy, żywej prawdy nieprzetworzonej przy użyciu któregoś ze środków wyrazu dostarczanego przez tradycję, to jest niezamkniętego w określonej formie. Taka postawa unikania kulturowo utrwalonej formy, czy lepiej: języka przekazu, jest sprzeczna z intencjami twórców Muzeum Powstania Warszawskiego, gdzie estetyzacja treści stanowi jedno z podstawowych założeń. Aranżowanie wnętrza, ukazywanie eksponatów w pewnych kontekstach, ich semiotyzacja, obarczanie treściami wymagającymi interpretacji, odczytania w odniesieniu do konkretnej siatki symbolicznej jawnie zwraca uwagę na wartość wystawy jako tworu kulturowego. Rzeczywistość muzealna to arbitralny świat, imitacja, choć pokazująca prawdę, a przynajmniej pewną jej wizję ocalającą „pamięć o”. Jednym z ważniejszych środków służących do przedzierania się ku autentyczności są wypowiedzi świadków, uczestników powstania. Głosy dobiegające z taśm wideo, na których utrwalone zostały wywiady, składają się w polifoniczne świadectwo tych-którzy-przeżyli. W gruncie rzeczy to ich historia, to oni są podmiotem tego muzeum. Im też pierwszym oddano tutaj głos. Na samym początku ekspozycji umieszczono atrapy pięciu budek telefonicznych z aparatami „z epoki”. Przez każdy z tych telefonów można „połączyć się” z jednym z byłych uczestników warszawskiej apokalipsy, są to kolejno: Kurierka do Londynu, Powstaniec z Wilna, Waleczna łączniczka, człowiek o pseudonimie Antoni Morski i Harcerka zza Wisły. Wszyscy opowiadają swoją historię – żeby ich usłyszeć, trzeba tylko podnieść słuchawkę i nacisnąć guzik. Anna Wiczorkiewicz napisała:

„Jesteśmy w środku spektaklu, który sami tworzymy, dokonując wyboru mediów i angażując określoną stronę naszej wrażliwości”¹⁵.

Ona też w swoim artykule wskazuje na „wrywkowość” jako cechę sposobu ukazywania świata przez muzea. Opisują go przecież całkowicie osobne wątki, których spoiwem jest pewien ogólny sens ekspozycji¹⁶. Aby jednak unaocznić logiczny związek pomiędzy tymi motywami, istnieje potrzeba wytworzenia specjalnego języka, jakim posługuje się muzeum do kształtowania swojej wypowiedzi. Częścią tego języka są komentarze dołączane do przedmiotów, zdjęć podsuwające zwiedzającemu wątek interpretacyjny poprzez to, że wpisują je w określony kontekst historyczny, kulturowy. Do większości spośród „motywów” zobrazowanych językiem przekazu muzealnego, to znaczy za pomocą zdjęć, filmów i eksponatów, dołączone zostały również niewielkich rozmiarów komunikaty tekstowe, będące najczęściej encyklopedycznym opisem danej sytuacji. W taki właśnie sposób wyodrębniony został z powstania każdy dzień powstania. Wraz z rozwojem fabuły wystawy, w odpowiednich miejscach porozwieszane są kartki z kalendarza (które, podobnie jak wyżej wspomniane komentarze, zwiedzający mogą zabrać ze sobą, wynieść konkretną i obiektywną wiedzę) z opisem działań powstańczych mających miejsce danego dnia. Stanowią rzetelną podbudowę i pomagają (nie nakazują) zobaczyć wątki tworzące ekspozycję, nie tylko jak anegdoty, ale fakty potwierdzone wiedzą naukową.

Mimo to niektóre zdają się pełnić zgoła odrębną rolę. Spoiwa manipulującego interpretacją odbiorcy, by ta zgodna była z zamysłem narracyjnym całego przedsięwzięcia. Posłużę się w tym miejscu krótką notatką. Postanowiłam przytoczyć ją w całości, bowiem stanowi świetny przykład retoryki, jaką zastosowali twórcy muzeum:

¹⁵ A. Wiczorkiewicz, *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej. Pejzaż muzealny* [w:] „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1996, z. 1–2, s. 47.

¹⁶ Jest to cecha obecna także w typie narracji zastosowanym przez Białoszewskiego, tę bowiem charakteryzuje fragmentaryzacja wypowiedzi, osnuwanie fabuły wokół krótkich „historyjek” i dygresji.

„Powszechny, trwający blisko 5 lat terror niemiecki wpływa na nastroje i wolę podjęcia walki w chwili widocznej przegranej III Rzeszy. Z pogardą patrzy się na butnych dotąd żołnierzy armii „rasy panów”, wycofujących się przez Warszawę. Postawę zwykłych mieszkańców Warszawy w tych dniach najlepiej oddają słowa dozorca domu, w którym pod konspiracyjnym nazwiskiem Jerzy Korabski mieszka dowódca AK, gen. Tadeusz Komorowski: „No, panie szanowny, Szwaby wieją. Biorą w skórę. A czy ich to tak puścimy bez wyrównania rachunku?”.

W przytoczonym fragmencie mieści się podsumowanie wymowy zwiedzonego właśnie fragmentu wystawy i wprowadzenie w jego następną część: „Powszechny, trwający blisko 5 lat terror niemiecki wpływa na nastroje i wolę podjęcia walki w chwili widocznej przegranej III Rzeszy”, to znaczy zgładzenia przedwojennej rzeczywistości przez okupantów i wybuchu powstania warszawskiego. Nie jest to bynajmniej suchy, nienacechowany tekst. Sformułowania typu „terror niemiecki”, „butni żołnierze”, spojrzenie pełne „pogardy”, „widoczna przegrana” narzucają zwiedzającemu odpowiedni stosunek do komentowanych wydarzeń, co więcej, upraszczają przeszłość poprzez ujednolicenie postaw wśród uczestników tamtego dramatu. Jednoznaczny podział na siły dobra i siły zła. Efektowny, tyle że naiwny. Szczególnie widoczne staje się to w zestawieniu z opisem dokładnie tego samego momentu historycznego przez Białoszewskiego. Podczas gdy autor *Pamiętnika...* (świadek i uczestnik powstania) dokonuje deheroizacji mitu, twórcy muzeum dążą w dokładnie odwrotnym kierunku. Wystarczy porównać opis pierwszego powstańca, który pojawia się znikąd, skacze i znika, a potem słowa:

„– Wiesz, Mironku, że ja bym mu się oddała – powiedziała do mnie Irena w zachwycie przez firankę.

Zaraz potem z Ogrodowej na tamto podwórze wpadli ludzie i zaczęli łapać wózki i deski na barykady.

Potem – pamiętam – po ugotowaniu *klusek* [podkr. K.M.] przez Staszka i zjedzeniu *graliśmy* [podkr. K.M.] w coś, przeglądaliśmy *Gargantuę* Rabelais’go (pierwszy mój z nim styk). I poszliśmy spać” (P, s. 8).

A także sposób ukazania kwestii „widocznej przegranej III Rzeszy” i związanych z nią nastrojów. W muzeum jedynym komentarzem do owej patetycznej notatki jest wykres zestawiający siły strony niemieckiej i polskiej. Dramatyczny rozdźwięk, właściwie niewymagający omówienia. Jednak perspektywa zwiedzającego, mająca stać się maksymalnie bliską perspektywą, jaką posiadali uczestnicy tamtych wydarzeń (sic!), jest tak kształtowana podczas tej muzealnej wędrówki, by postrzegać wszystkie te wydarzenia w kategoriach niemal eschatologicznych. Dlatego widząc ów schemat, może on potraktować go jako przykład zrywu dobra przeciw siłom zła, tragicznego, lecz przecież usprawiedliwionego¹⁷. Zginie kwestia słuszności podjęcia decyzji o powstaniu, realnej oceny ówczesnej sytuacji politycznej. U Białoszewskiego wygląda to w sposób następujący. Punktem wyjścia do refleksji jest opis tego, co działo się po aryjskiej stronie podczas trwania powstania w getcie.

„Aryjczycy – tak zwani jeszcze wtedy my – po kościołach – odświętni – a tam – to piekło to wiadome, tylko bez nadziei. Byli tacy, co pomagali. Byli życzliwi. Niektórzy nawet obojętni.

(...) To zaczęło działać. Ale na placu Krasieńskich był taki lunapark. Karuzele. Huśtawki. No i trochę naszej publiczki kręciło się i na tych huśtawkach i młynkach. W tym dymie gęstym (...).

Teraz my byliśmy tymi odciętymi, *niepodziwianymi* [podkr. – K.M.] przynajmniej z nadzieją frontu. Niemcy byli przegrani. Formalnie. Od czerwca ofensywa szła na zachodzie. I na wschodzie, od dłużej. Tylko tyle, że powstańcy źle obliczyli siły Niemców. Za Wisłą. Myśleli wtedy przed wybuchem, że została resztką. A okazało się, że zostało ileś dywizji. Tak. I nic nie pomogło, że przegrywali. Tu byli silni” (P, s. 84–85).

Autor dla zyskania obiektywności wypowiedzi stara się manipulować dwoma punktami widzenia – uczestnika w trakcie wydarzeń i już po nich¹⁸. Prawda. Odarta z jakiegokolwiek formy narzuconej przez kontekst kulturowy,

¹⁷ Trochę to taki komentarz, jak ta piosenka o powstaniu przytoczona przez Białoszewskiego: „Jakaż rozpacz się w sercu rozpina,/ walczyć nie ma czym./ Idzie na czołg z butelką dziewczyna,/ by odpłacić im/ za zburzoną, spaloną stolicę/ i za...” (P, s. 85).

¹⁸ „Będę szczery, przypominający sobie siebie tamtego w fackach, może za dokładny, ale za to tylko prawda będzie” (P, s. 5).

czasem żalosna i śmieszna, bo „tak właśnie było”, niekiedy nawet pokazywana ironicznie. Najczęściej chodziło o to, żeby przeżyć. Wstrząsające są opisy zmarłych, umierania i dotyczące śmierci „w ogóle”. W muzeum jednak takiej ironii i bezpośredniości wyrazu być nie może, bo nie jest to głos indywidualny, ale wizja aspirująca do miana powszechnej. Pomimo wszystko jest to zbeletryzowana wizja historii „oficjalnej”. Być może jednak estetyzacja treści, której jak ognia chciał uniknąć Białoszewski, oraz jawny w niektórych miejscach nadmiar patosu – powstańcy to herosi, piękni i odważni (Alina Janowska spoglądająca w obiektyw) – stanowi rodzaj „opakowania” koniecznego, by poznający tę historię (po latach, ale niemal jej doświadczając) byli w stanie wytrzymać jej drastyczność. Tak, ale mimo wszystko istnieje niebezpieczeństwo, że przerodzi się to w wykreowanie takiego „lunaparku”, który owszem „działa” na swój sposób, ale gubi właściwy sens, treść i znaczenie.

Sposoby kreacji świata. Przestrzeń

Przestrzeń zamknięta w budynku muzeum tworzy świat całkowicie odrębny od tego, który znajduje się poza jego granicami. Obowiązują w niej inne kategorie czasowości, a każdy przedmiot objęty jej sferą wpływów zmienia swój status. Zaczyna znaczyć w nowy sposób, bowiem to otoczenie determinuje jego sens. Struktura każdego przekazu określa sposób jego odbioru. Muzeum Powstania Warszawskiego skonstruowane jest przy pomocy kilku systemów. Pierwszy z nich to najogólniejszy, uświęcony tradycją podział na wstęp, rozwinięcie, wraz z punktem kulminacyjnym, i zakończenie. Drugi natomiast to układ linearny polegający na unaocznieniu poszczególnych faz przebiegu powstania za pomocą wpisania ich w ulegający analogicznej przemianie wizerunek miasta. Proces transformacji miasta odbywa się równolegle z „przechodzeniem” zwiedzającego od rzeczywistości „normalnej” do rzeczywistości wojennej. Każdy, kto wchodzi do muzeum, wkracza do miasta

i wraz z przechodzeniem do następnej części ekspozycji staje się świadkiem przemiany, jakiej ono podlega każdego dnia. Na samym początku ma do czynienia z nakładaniem się na siebie dwóch światów: tego sprzed kataklizmu i w jego trakcie. Zabieg jest bardzo sugestywny i polega na ciągłym zestawianiu tego, co dzieje się w ciągu pierwszych lat wojny (a więc w „teraz” czasu odtworzonego w tej sali), z codziennością sprzed 1939 roku. To takie gorzkie zawołanie: „Patrzcie, tak było, a co zrobili?!”. Początkowo wszystko odbywa się jeszcze na powierzchni, zwiedzający chodzi po ulicach miasta. Podłoga – to bruk uliczny, spotkać nawet można gdzieś włązy od kanałów. Ściany to ściany budynków, na nich porozwieszane są rozmaite plakaty i ogłoszenia. Mają jeszcze kolory i różną fakturę. Inna rzecz, która najbardziej przykuwa uwagę. Trzy, wiszące jedna pod drugą, tablice z nazwą ulicy. Pierwsza „3-go maja” – przekreślona i zamieniona na tę znajdującą się poniżej „Dworcową” – i ostatnia, tym razem po niemiecku. Analogicznym zabiegiem jest powiększone prawie do naturalnych rozmiarów kolorowe zdjęcie tętniącej życiem ulicy, stanowiące tło dla rozrzuconych gruzów, przy których widnieje tabliczka z informacją opatrzoną tytułem *Wojna a kultura*, mówi o unicestwianiu tej dziedziny życia przez okupantów (burzenie zabytków, których symbolem mają być zapewne gruzы, kradzież dzieł sztuki etc.). Ciekawym zabiegiem „powiększającym” przestrzeń muzeum, a jednocześnie pozwalającym w sposób niemal dosłowny wkroczyć w rzeczywistość historyczną (czy lepiej: być w nią włączonym) jest wyświetlenie na jednej ze ścian filmu, pochodzącego prawdopodobnie z kronik, pokazującego powstańców idących w kierunku zwiedzającego, oglądającego ów obraz. To jakby przedłużenie „ulicy”. Dalej jest winda. Winda pojawia się w miejscu opisującym nastroje tuż po wybuchu powstania (znajduje się pod zegarem, którego wskazówki pokazują godzinę piątą po południu) – radość, nadzieję: „warszawiacy nareszcie odzyskują poczucie wolności i dumy narodowej”. Te uczucia opanowują zwiedzającego i wznoszą go (winda) na najwyższe piętro.

Po raz kolejny, porównując sposób przedstawienia konkretnego motywu w Muzeum Powstania Warszawskiego i w książce Białoszewskiego, okazuje się, że zawsze, kiedy twórcy ekspozycji posługują się patosem, odwołują do tak zwanych wielkich uczuć i idei, pisarz dokonuje prozaizacji wydarzenia. Tak dzieje się też i z opisem wybuchu powstania (po zobaczeniu powstańca gotowali kluski, a potem poszli spać).

Wjechanie na najwyższe piętro muzeum staje się paradoksalnie zejściem do podziemi. Zrównaniem z poziomem kanałów. Nie ma miasta. Jest czerń, być może to symbol spalonych budynków. Pomiedzy gablotami znajdują się worki z piaskiem wraz z kamieniami ułożone w taki sposób, by przypominały barykady. Przestrzeń wypełniona jest instalacjami i gablotami, powoduje to wrażenie „osaczenia” i „chaosu”, zwiedzający musi, krążąc wśród nich, sam znaleźć drogę. Toczą się walki, a życie miasta schodzi do piwnic i kanałów.

Szczególnie dużo znajduje się w tej części ekspozycji miejsc wyodrębnionych z całości, stanowiących fragment krajobrazu.

„Ukształtowane w jakiś charakterystyczny sposób miejsca mogą wciągać – zwłaszcza jeśli są niewielkie, pojawiają się niespodziewanie i nagle okazuje się, że gdzieś można zajrzeć czy wejść (...)”¹⁹.

Są to na przykład:

1. Sala kinowa, tym bardziej interesująca, że odwołuje się do czegoś należącego do życia codziennego także współczesnych, a ponadto posiada jednoznacznie pozytywne konotacje, stąd można się spodziewać, że przyciągnie szczególne zainteresowanie. Można więc za jej pomocą przekazać wiele informacji. Wyświetlane są tu kroniki filmowe z okresu powstania.
2. Wydzielone za pomocą ciężkiego, szarego materiału pomieszczenie zajmujące centralne miejsce drugiego piętra. Mieści ono pozostawione bez żadnego komentarza akty zgonów ludzi poległych podczas powstania. To jedyny ocalały po nich ślad. A to miejsce to forma ich upamiętnienia.

¹⁹ A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 40.

3. Kanał. On wiedzie do schodów prowadzących na niższe piętro.

Trzecia część wystawy opisuje śmierć. Śmierć miasta i śmierć powstania. Miasto przemieniło się teraz w zgłiszczca. Zwiększa się ilość pustej przestrzeni. Pośrodku wydzielony został pewien obszar, jego ramy tworzą nie tyle ściany zburzonych kamienic, co ich widma, czarne, spalone. To symboliczny cmentarz, hołd oddany powstańcom, których zdjęcia niczym płonące znicze zdają się być jakby oknami owych domów. Także losy tych, którzy przeżyli, zobrazowane są częściowo za pomocą metafory miasta. W drewnianych ścianach domów znajdują się okopcone szyby okien wyglądających na umarłą już Warszawę (co zasugerowane jest przez czarno-biały, wyblakły kolor zdjęcia, przypominającego dokumenty), obok nich walizki – to losy wywiezionych po kapitulacji miasta ocalałych, niejednokrotnie trafiali oni do Gułagów. Na samym końcu znajduje się miejsce, gdzie można odpocząć, usiąść przy drewnianym stole na drewnianych ławkach i posłuchać opowieści kilku osób, pełniących różne funkcje podczas wojny. Obok jeszcze tylko stoi szafa, a właściwie prycza więzienna z Majdanka, przerobiona na szafę, znów z drewna, zawierająca ocalałe pamiątki z kościołów (na przykład monstrancje), rysunki i inne przedmioty. Dlaczego drewno? Bo murów już nie ma, proces odbudowywania miasta, życia dopiero ma się zacząć.

Powyższe przykłady wskazują, jak bardzo ukształtowanie przestrzenne może posiadać wymiar metaforyczny. Stanowi istotne dopowiedzenie treści. W sposób znaczący oddziałuje na odbiorcę komunikatu i wskazuje na obustronne relacje pomiędzy nim a danym miejscem, prowokując aktywność twórczą, dzięki której dochodzi do symbolicznego nasycenia, dookreślenia topiki miejsca. Przy czym funkcje perswazyjne otoczenia wyrażają się w ciągłym odwoływaniu do potrzeb poznawczych każdego człowieka oraz chęci doznawania przez niego nowych wrażeń, przeżycia dreszczyku emocji. Anna Wieczorkiewicz, kreśląc swój pejzaż muzealny, odniosła tę sytuację do dawnego toposu świata pojmowanego jako Księga, gdzie każdy element ma

wartość metaforyczną²⁰. Interpretacja należy do zwiedzających, nie jest narzucona. Oni mają za zadanie dookreślić tę przestrzeń, lecz wolność ta jest do pewnego stopnia ograniczona. Muzeum ma charakter ściśle zaplanowany. Odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście postępowanie ludzi będzie się pokrywać z przewidywaniami autorów danego pomysłu, to inna sprawa.

Zwiedzający muzeum czuje się zdobywcą przestrzeni przez to, że sam musi gdzieś zajrzeć: wyciągnąć szufladkę, znaleźć i odkryć wiadomość. Poczucie władzy nad światem dają mu także rozmieszczone w różnych miejscach muzeum komputery. Każdy może z nich skorzystać i odczytać ciekawiające go informacje. U Białoszewskiego taka forma gry z odbiorcą siłą rzeczy nie jest możliwa. To tekst, a więc forma przekazu zakładająca jedynie mentalny, a nie motoryczny udział adresata w odbiorze komunikatu. Mimo to metaforyczny proces transformacji przestrzeni, w której toczy się codzienna egzystencja, jest podobny. To właśnie powolna negacja kultury, dehumanizacja, to umieranie miasta, stopniowe. Życie przenosi się do piwnic.

„Więc – dwudziesty dzień powstania. Jesteśmy w nowym schronie, pod filarami. W czasach wojny chyba zawsze jest nawrót do matriarchatu. A jeszcze ta wojna. A jeszcze to zejście w dół, pod Warszawę (w to mrowisko schronowe), to powstanie” (P, s. 97).

Określałam ukształtowanie przestrzeni mianem „procesu”. Jedną z głównych cech narracji w *Pamiętniku...* jest stan ciągłej zmiany, bohaterzy są bezdomni i nieustannie się przemieszczają, rotacja pomiędzy nimi zachodzi bez przerwy, podlegają permanentnej degradacji (powrót do matriarchatu i koczowniczego trybu życia). Ludzie wychodzą na powierzchnię dopiero w nocy, drogi zastąpione zostają kanałami. A potem następuje unicestwienie dawnego świata. Warszawa się sypie. Cała. Ale nie zostanie zgładzona. Białoszewski kończy swój dziennik zdaniem: „Warszawę zobaczyłem w lutym 1945 roku”. Powraca kwestia czasu.

²⁰ A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 38–40.

Można dostrzec w takiej postawie jeszcze jedną analogię. Tym razem między czytającym *Pamiętnik...* a rolą zwiedzającego – podróżnika po świecie muzealnym.

Czas

Istotnym czynnikiem pomagających w wyrażaniu konkretnych sensów jest czas, nierozzerwalnie związany z topiką miejsca.

Zarówno w muzeum, jak i w *Pamiętniku...* obecne są różne perspektywy czasowe. Skupię się jednak na omówieniu tylko dwóch pierwszych. Jednej, w której rozgrywają się prezentowane na wystawie i w książce wydarzenia, oraz drugiej obejmującej czas powstawania instytucji i utworu Białoszewskiego. Pisarz określa go bardzo dokładnie już na samym początku („Dziś mam czterdzieści pięć lat. Od tamtych wydarzeń minęły dwadzieścia trzy lata” (P, s. 5). Później przypominają o niej wtrącenia autotematyczne, a także podawanie w trakcie opisywania pewnych zdarzeń takich faktów i szczegółów, jakich bohater utworu – choć tożsamy z autorem, to żyjący w innym czasie historycznym – znać po prostu nie mógł. W Muzeum Powstania Warszawskiego ambiwalencja czasowa, rozszczępienie na czas narracji i czas tych, którzy tę narrację prowadzą (w tym wypadku twórców muzeum), przejawia się przede wszystkim w rozwiązaniach formalnych, to jest wykorzystywaniu nowoczesnej techniki (komputery, filmy, winda) oraz środków obrazowania zakorzenionych w tradycji danej kultury, odwołujących się do określonego systemu wartości. To perspektywa na wskroś współczesna, ponieważ posługuje się metodami będącymi częścią świata, w którym żyje odbiorca komunikatu. Odzwierciedla obecne zapotrzebowanie kulturowe i wykorzystuje charakterystyczną dla teraźniejszości siatkę symboliczną. Ma przecież przekazywać wiedzę współcześnie żyjącemu za pomocą kodu dość jawnego i łatwego do odczytania przez adresata tego komunikatu.

Drugi plan czasowy jest tym, który stanowi tło dla fabuły, prezentowanej historii. W muzeum wyznacza go wyraźne rozróżnienie na wstęp, rozwinięcie i zakończenie. W ten sposób wyodrębnione zostało powstanie warszawskie z czasu normalnego. W makrohistorii wydzielono autonomiczny obszar czasowy. Indywidualny byt. Nie znaczy to jednak, by perspektywa historyczna nie została uwzględniona. Powstanie wpisane zostało w szerszy kontekst wydarzeń. Najpierw jako ich konsekwencja, później jako przeszłość będąca częścią dziś, przyszłości (czego dowodem może być sklep z gadżetami i publikacjami dotyczącymi powstania). Ponadto, wydarzenia przedstawiane w muzeum zostają włączone w uniwersalny kontekst historyczny za pomocą dat, każde z nich jest umiejscowione w czasie. Chronologia zostaje zachowana natomiast dzięki porozwieszanym w odpowiednich miejscach muzeum kartkom z kalendarza, unaoczniającym upływ czasu. Warto zauważyć, że mogą one pełnić jeszcze inną rolę – przewodnika wskazującego, gdzie najpierw, a gdzie później ma się udać zwiedzający, aby podążać zgodnie z kolejnością wypadków. Pilnować fabuły.

Białoszewski, któremu przyświeca zasada obiektywizacji, wewnętrzny nakaz mówienia tylko prawdy, również posługuje się metodą chronologicznego uporządkowania wydarzeń. Każda historia opowiedziana w *Pamiętniku...* umieszczona jest pod konkretną datą. Przywoływanie wydarzeń sprzed wojny natomiast pełni u niego funkcję dookreślania, przez kontrast bądź analogię, charakteru rzeczywistości powstańczej.

Część II

Prolog

Drzwi. Duże, ciężkie, wyglądają jak żelazne, jak brama do innego świata. Widać, że nie są stare, a tylko stylizowane, zdobienie przywodzi na myśl dawne mosiężne okucia. Całość pasuje do ogólnego charakteru budynku, nawiązującego do przedwojennej, ceglanej architektury. Gdy podejdzie się

bliżej, okazuje się, że ów wzór to charakterystyczny znak układający się w litery „PW”. Przedsionek. Niezbyt duży, ciemny, mieści się w nim szatnia. To takie przejście z jednego świata w drugi. Za zwiedzającym zamykają się ze szczękiem wejściowe drzwi, odcinając od rzeczywistości podporządkowanej dyktaturze bezpowrotnego mijania. Przed nim kolejne, tym razem już mniejsze, nie tak szczelne, i wiadomo: po przekroczeniu tego progu będzie za późno, by się wycofać. Cisza, po prawej stronie u góry zawieszony został plan budynku – przewodnik po osobnym, autonomicznym świecie. Początek podróży.

Rozdział I

Tym razem przestrzeń atakuje agresywniej. Natychmiast po wkroczeniu w tę arbitralną rzeczywistość pojawia się cała masa środków oddziałujących na zmysły. Każdy wchodzący do pierwszej sali muzeum zostanie wessany w prezentowaną przez nie historię za sprawą hałasu i światła – dwóch czynników kontrastujących to pomieszczenie z przedsionkiem, który jest jeszcze „poza”, funkcjonuje raczej jako część *instytucji*. W chaosie dźwięków na pierwszy plan wybija się odgłos dobiegający z muru. Mur pełni funkcję czysto metaforyczną. Łączy parter i następne piętro, to jest w kolejności zwiedzania, tożsamej z chronologią wydarzeń: pierwszą i ostatnią salę.

Mur składa się z imitacji 64 kamiennych bloków, każdy z nich to jeden dzień powstania. Zaś ów dźwięk to odgłos naśladujący bicie serca, pulsujący rytm życia. Przewodnicy wyjaśniają, że to serce miasta, które choć podczas powstania zostało całkowicie zniszczone, przetrwało, nie zdołano go zgładzić. Odbudowane wciąż żyje. Dla mnie jednak przede wszystkim to odgłos przyspieszonego tętna ludzi poddanych permanentnemu zagrożeniu, umykających czy też ulatujących przed pociskami, których przejmujący świst oraz huk zrzucanych bomb dają się wyróżnić z osaczającej lawiny dźwięków. Ale mur kryje jeszcze jedną „niespodziankę”. Jeśli dobrze przypatrzeć się jego powierzchni, to można w niej zobaczyć niewielkie otwory. Nie, nie chodzi o to,

by przez nie coś dojrzyć, ale by do nich przyłożyć ucho. Słyszać odgłosy powstania – strzelaninę, bombardowanie. To niemal powtórzenie tego samego motywu, pełni jednak inną funkcję. Podczas gdy za pierwszym razem wprowadza w tematykę, której poświęcona została ekspozycja, informuje zwiedzającego o charakterze historii, w jakiej ten będzie *uczestniczył*, za drugim przypomina, że TO działo się naprawdę, że wciąż jeszcze, jeśli się dobrze przyjrzyć, wybrzmiewa. Przez „przypadek” odkryte zostają w murze żywe rany. Muzeum nie jest wyłącznie grą w historię, zabawą, ale chce ratować pamięć. Zanim jednak można będzie zobaczyć mur (a nie tylko go usłyszeć), w proces zapoznawania się z otoczeniem, wprowadzania w fabułę włączony zostaje intelekt – na samym początku opisano chronologicznie najważniejsze wydarzenia II wojny światowej²¹. Na ścianach widnieją, prócz reprodukcji plakatów propagandowych, tak polskich, jak niemieckich²², licznych obwieszczeń, odtworzone nekrologi Polaków. Podkreśla się rolę Kościoła, tu podpis głosi: „Wojna staje się próbą wiary”. Kiedy w rzeczywistości wykreowanej w muzeum będzie trwało powstanie, motyw ten zostanie powtórzony, Kościół odegra wówczas ogromną rolę dla ludności cywilnej, stanie się metodą stawiania oporu. Niejednokrotnie pisze o tym Białoszewski.

Na przeciwnej ścianie znajdują się informacje dotyczące struktury państwa podziemnego, a także przebiegu akcji „Burza”. Wiadomości te podawane są w dwojaki sposób. Przede wszystkim operuje się obrazem: wszystkie wspomniane wątki historyczne prezentowane są przez odpowiednie zdjęcia, lub mapki, wykresy. Napisy pełnią funkcję pobocznego komentarza, sformułowane jak nagłówki w gazecie: krótko i tak, by przyciągnąć uwagę. Wprowadzają w tematykę danego wątku (bądź tylko ją sugerują, jeśli ilustracja sama w sobie

²¹ Stanowi to zapowiedź tematyki, jakiej poświęcona jest cała sala, to znaczy zarysowaniu tła wydarzeń, które doprowadziły do wybuchu powstania. Zamieszczono tu skrótowe informacje na temat mobilizacji wojsk, kampanii wrześniowej, wejścia Rosjan do Polski, tryumfującego pochodu armii niemieckiej przez ulice Warszawy, ogólny zarys sytuacji politycznej kraju po 21 dniach walki, a także życia „zwykłych” obywateli.

²² Jeden z nich przedstawia roześmiane kobiety wychylające się z okien pociągu, podpis głosi: „Polki jadą do pracy”.

jest dość wymowna), na przykład „»Kto handluje ten żyje...« – Polacy radzą sobie z codziennością”. Jednak, aby dowiedzieć się, do czego się odnoszą te inskrypcje, trzeba najczęściej samemu zajrzeć w otwory w ścianie (w kształcie lornetek) i obejrzeć zdjęcia przesuwające się niczym w fotoplastykonie. Dalej zamieszczono przy użyciu tych samych środków informacje dotyczące getta. Na końcu tej części ekspozycji na czarnej ścianie widnieje duży czerwony napis: „TERROR”. Ostra, pulsująca czerwień na czarnym tle. To jedno z najagresywniejszych zestawień barwnych, dodatkowo wyraźnie nacechowanych ikonograficznie i nawiązujących do przedstawień piekła²³. Pod nim jak na pamiątkowej tablicy koloru stalowego znajduje się zdawkowy komunikat podający liczbę ofiar poległych w Palmirach. Komentarz nie jest potrzebny. Niżej wyrasta z ziemi coś na kształt betonowej studni, w środku znajduje się nieco schowany ekran, na którym wyświetlane są zdjęcia z obozów koncentracyjnych. Przedstawiają ofiary niemieckich eksperymentów medycznych. Dalej już powstanie.

Ekspozycja zajmująca salę na parterze ma za zadanie ukształtować opinię zwiedzającego tak, by zgodny był co do słuszności tego, o czym mówi jeden z napisów widniejących na ścianie „Trzeba było to wszystko przeżyć, żeby zrozumieć, że Warszawa nie mogła się nie bić”, to wszystko oznacza sukcesywne uśmiercanie miasta, które w tym kontekście może pełnić rolę reprezentanta całego narodu i kraju, jednocześnie stając się bytem całkowicie osobnym, państwem-miastem odcięty od pozostałej części Polski. Tę inność Warszawy (miasta i jego mieszkańców) podkreśla kilkakrotnie Białoszewski:

„Wróćmy do powstania. Sierpniowego. Jak wtedy myśleliśmy. Że zostanie nazwane na wieki. W całej Polsce. Ale Polska już w Młocinach, już we Włochach była nie-Warszawą, żyła swoim życiem. (...) Więc – wracając do Polski – to Polska nie była Warszawą. I powstanie zostało powstaniem warszawskim” (P, s. 64).

²³ Z drugiej strony jednak bardzo wyeksploatowane i, niestety, może przywozić na myśl tanie horrory.

Nazywanie. To ukonstytuowanie bytu w świadomości społecznej, świadomości tych, którzy są niejako na zewnątrz wydarzeń. Pisząc pamiętnik, Białoszewski stara się nadać kształt temu kataklizmowi z sierpnia i września 1944 roku. On jest jednym z tych, którzy byli w środku:

„Swoją drogą musieliśmy wtedy wyglądać dziwnie. I cywile. I powstańcy. Nie byli znowu wcale do siebie tacy niepodobni. Wszyscy ludzie, co wyłazili wtedy z Warszawy, byli do siebie podobni i zupełnie niepodobni do innych” (P, s. 254–255).

Dlatego przez ponad dwadzieścia lat nie może znaleźć formy, za pomocą której nazwałby powstanie, która byłaby zdolna oddać choć w części jego istotę. Bez zafałszowań.

Ale w końcu jest. Zaczyna się. Już od pierwszej strony, od pierwszego zdania:

„1 sierpnia we wtorek 1944 roku było niesłonecznie, mokro, nie było za bardzo ciepło (P, s. 5).

Pod tą datą, kilka akapitów niżej zapisane zostają słowa:

„Było przed piątą. Rozmawiamy, nagle strzelanina. Potem tak jakby broń grubsza. Słychać działa. I w ogóle różne rodzaje. Aż krzyk:

– Hurraaa...

– Powstanie – od razu powiedzieliśmy sobie, tak jak i wszyscy w Warszawie.

Dziwne. Bo tego słowa nie używało się przedtem w życiu. Tylko z historii, z książek. Już nudziło. A tu raptem... jest, i to z „hurraaa” i tłumem na łubudu. To „hurraaa” i łubudu to było zdobycie Sądów od Ogrodowej. (...) Patrzymy, a tu ktoś chyba w niemieckiej tygrysce, w furażerce, z opaską przeskakuje przez ten czerwony murek z tamtego podwórza na nasze. Skoczył na nasz śmietnik z klapą. Z kłapy na stołek. Ze stołka na asfalt.

– Pierwszy powstaniec! – krzyknęliśmy” (P, s. 7–8).

Tak przedstawiony jest wybuch powstania w *Pamiętniku*... Najpierw data, następnie podanie w przybliżeniu godziny. Początkowo tylko słychać (strzelanie, „hurraaa” i „łubudu”), ale to wystarczy. Krótka refleksja i wtrącenie informacji „późniejszej” (to wiedza historyczna, którą bohaterzy nie mogli dysponować w danej chwili). Dalej wybuch powstania zostaje potwierdzony przez obraz – pojawienie się powstańca.

W muzeum zaś wzrok zwiedzającego, najprawdopodobniej wstrząśniętego widokiem zdjęć ukazujących skutki niemieckich eksperymentów dokonywanych na ludziach (była o nich mowa wyżej), pada na zdjęcie powiększone tak, by na wysokość zajmowało ścianę, przecięte, przepasane białą-czerwoną „wstęgą”. Przedstawia roześmianą grupę ludzi. Podpis pod nim głosi „Pamiątkowe zdjęcie z pierwszych dni powstania”. To jest niczym okrzyk „Pierwszy powstaniec!”. Przypomnę, że dźwięk oddziałuje tutaj od samego początku. Głosy obwieszczeń dobiegające z głośników, powracające jak bumerang dźwięki karabinów i spadających bomb, a także zewsząd słyszalne opowieści byłych powstańców. Człowiek poddany tym zabiegom przechodzi już jakby do następnej części wystawy. Zakręt. Zaraz za nim zamieszczonych jest kilka podstawowych informacji dotyczących wybuchu powstania i kilku dni go poprzedzających („Przed Godziną <W>”). Droga zwiedzania coraz bardziej zaczyna się wić. Na ścianach plakaty o treści „W walce – odwet za krew tysięcy Polaków”, układające się w charakterystyczny kształt litery „PW”. W wąskich okienkach pomieszczenia będącego ni to schronem, ni strzelnicą wywieszane są flagi, pojawia się nawet Orzeł Biały – symbol wolnego państwa. To „Radość pierwszych dni”, jak głosi napis. Podążający szlakiem powstańczym zostaje w tym miejscu uniesiony euforią bohaterów tamtych wydarzeń i za pomocą windy przedostaje się do następnej części muzeum, na najwyższe, drugie piętro. Punkt kulminacyjny. Powstanie zaczęło się na dobre. W windzie słyszeć radosny śpiew walczących.

Rozdział II

Od razu uderza inna atmosfera tego miejsca. Przede wszystkim chaos i brak jasnych wytycznych co do tego, w którym kierunku podążać. Ciasno, barak przestrzeni, trzeba się przeciskać pomiędzy kolejnymi gablotami w większości prezentującymi rodzaje broni, jaką posługiwali się Niemcy, a jaką Polacy. Za pomocą zdjęć, dołączanych do nich komentarzy, a także filmów

(zarówno fabularnych – na przykład „Kanał” Andrzeja Wajdy – jak i dokumentalnych) prezentowane jest życie „codzienne” podczas powstania. Trudno porównać je z opisami Białoszewskiego, który posługiwał się sytuacjami bardzo zindywidualizowanymi. Bo podczas powstania zanegowane zostały wszelkie reguły, uległy destrukcji wszelkie normy, jeśli coś się zdobyło, odkryło, kogoś spotkało czy odnalazło, to to właśnie działo „samo się”, przez przypadek. Dopiero po latach można dokonać pewnej generalizacji, podać jakąś regułę, aby choć trochę przybliżyć, „jak to wyglądało”. Momentami zdaje się, że rola przedmiotu bądź zdjęcia, jako reprezentanta danego zjawiska w warszawskim muzeum, zdominowała pozostałe środki przedstawiania, a przez to następuje zbyt wielka fragmentaryzacja rzeczywistości, brak pomiędzy nimi spoiwa, jakim jest narracja. Być może jednak to celowy zabieg. Rzeczywistość nie „składa się z”, ale „rozsypuje na” budowanie okopów, barykad, zdobywanie jedzenia, poszukiwanie zaginionych, akcje powstańcze²⁴, wśród nich elementy „propagandy”, takie jak znamienny plakat głoszący hasło: „Ratujcie dzieci, one muszą przetrwać”. Jest to warte podkreślenia, bo pokazuje, jak dalecy byli powstańcy od chęci poddania się, a także świadomość tego, że Polska, Warszawa, musi się odrodzić – przetrwa w tej najmłodszej części społeczeństwa. Koresponduje to ze słowami Białoszewskiego, choć widoczny jest dysonans pomiędzy wymową jednego i drugiego – odartego ze wzniosłości – komunikatu:

„Teraz mam czterdzieści pięć lat, po tych dwudziestu trzech latach, leżę na tapczanie cały, żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze, jest październik, noc, 67 rok, Warszawa znów ma milion trzysta tysięcy mieszkańców” (P, s. 5–6).

Autor zaczyna liczyć czas od 1944 roku (pisze: „po tych dwudziestu trzech latach”), miasto urodziło się na nowo („Warszawa znów ma milion trzysta tysięcy mieszkańców”).

²⁴ Na przykład zdobycie magazynów zboża, przedstawione za pomocą skrzyni wypełnionej zbożem, natomiast na szybie będącej jej pokrywą naniesione są kontury sylwetek powstańców, którzy w ten sposób niejako „wynurzają się” z ziaren.

I jeszcze jeden element, bardzo ważny dla opisu ówczesnej rzeczywistości – modlitwa, wiara. Temat niezwykle trudny do *pokazania*, zwłaszcza w Polsce, gdzie związki z Kościołem są tak bardzo żywe. W pewnym momencie, trochę znikąd, w przypadkowym miejscu napotykamy figurę Matki Boskiej, w ogólnym hałasie można dosłyszeć głosy kobiet odmawiających Litanie... Ołtarze ze świętymi pobudowane w piwnicach to ciągle powracający motyw w *Pamiętniku*...

Przytoczę jeden fragment, do którego figura z Muzeum mogłaby być idealną ilustracją:

„Zaczęło się źle. To nie to, że dopiero wtedy. (Bo ileś razy zaczynało się źle.) Ale samopoczucie. Osaczenia. Tym razem narastające do niemożliwości. Oczywiście przyzwyczajenie, opanowanie, coraz większy sposób na sposób.

– Zdrowaś Mario, łaskiś pełna, Pan z Tobą...

– Święta Mario, Matko Boża, módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej, amen.

Pamiętam jaskrawą tożsamość „teraz” i „w godzinę śmierci” – ile razy ją odczuwałem przy odmawianiu, a wciąż się odmawiało, słyszało, tu, obok, tu drugi raz, na spacerze, u tych obok, i obok dalej, i jak przejść dalej, i jak iść, jak coś tylko głośniej waliło (...)” (P, s. 92).

Spacery z jednej piwnicy do drugiej, życie pod ziemią, jak w katakumbach. Czerń. Czarne są też ściany drugiego piętra muzeum. Jeden jest tylko wyjątek – pomieszczenie przedstawiające szpital. Tu zamiast koloru czarnego razi oczy ostra biel. Pośrodku znajduje się druga betonowa „studnia”, w niej sześć ekranów przedstawiających drastyczne zdjęcia pomordowanych. Być może ich funkcją jest unaocznic, jak straszną, odheroizowaną i pozbawioną godności była wówczas śmierć. Zresztą taką właśnie opisuje ją Białoszewski:

„Jako dziennikarz w 1946 roku byłem wysłany na moment ekshumacji. (...) Trzy czy cztery rzędy wygrzebanych świeżo, obrośniętych ziemią bezkształtnych brył. Kojarzyło mi się to z różnościami. Kotletami w bułce i utyłanymi w czymś. Jeden, pamiętam, naprawdę z kością, jedną, wystającą. Reszta utyłana” (P, s. 26).

Owe zdjęcia w studniach korespondują z wydzielonym niedaleko miejscem, gdzie umieszczono sporządzane w szpitalach i innych miejscach, jeśli

była tylko taka możliwość, akty zgonów, nierzadko bezimienne. To jedyne ślady po zmarłych. Mają im choć po części oddać hołd, upamiętnić ich, przywrócić wartość ich człowieczeństwu, nawet jeśli tylko w taki sposób. Ocalić.

Rozdział III

Do następnej części muzeum zwiedzający jest prowadzony kanałem. Imitacją tych, którymi przemieszczali się powstańcy. To zakończenie opowieści. Nagle robi się przestronniej. Nie ma już miasta. Upada powstanie. Na środku symboliczny grób. Grób powstańców i miasta. Dalej pobieżny zarys losów tych, którzy przeżyli. Na końcu tej sali, tuż przed schodami prowadzącymi zwiedzającego do wyjścia z budynku na parter, zawieszono telebim. Na nim wyświetlany jest film przedstawiający egzekucje. Egzekucje miasta. Kamienica po kamienicy, pełna godności (efekt uzyskany dzięki statyce obrazu, skoncentrowaniu całej uwagi odbiorcy na budynku). Nagle huk. Rozpada się. W *Pamiętniku...* podobnie, jednak tu mordowanie Warszawy (kultury, tradycji) kojarzy się autorowi raczej z jej wstydlwym obnażeniem. To, co miało być trwałe, z taką łatwością zamienia się w gruzy:

„Z tego była cała Warszawa. Prawie. Te pięciopiętrowe też: trzcina, wapno, cegła, dechy. Czyli drzazgi. Rozsypki. Suche to. Trzeszczało. Jak trafiło w to, to tryskało. Dom po domu. Wisiały z dziur po balkonach albo z niczego już po nich – gzymsy podstawkowe – konsole z blachy. Huśtały się. Brzęczały. Tłukły. Cienkie, puste w środku, te, co się myślało, że to gzyms – mur-marmur. W ogóle Warszawa zdradzała się ze wszystkich sekretów. Już się zdradziła – nie ma co ukrywać. Już się sypnęła. Wkopała. I te sto lat wkopała. I te dwieście. I te trzysta. I te więcej. Wszystko się wydało” (P, s. 115–116).

Koniec opowieści²⁵.

²⁵ Niestety, ponieważ Muzeum Powstania Warszawskiego nie jest jeszcze ukończone, dokładny opis tej jego części nie jest możliwy.

Epilog

Zwiedzający muzeum przy wyjściu z niego może wstąpić do sklepu mieszczącego różne pamiątki oraz publikacje dotyczące powstania. Najważniejszy jest tu jednak głos dobiegający z głośników. Niezwykle patetyczny, lecz opowiadający o najważniejszym celu, jaki przyświecał twórcom tego miejsca. Jest nim oddanie hołdu wszystkim uczestnikom wydarzeń z 1944 roku. To wiara, że tylko pamięć o własnej przeszłości i świadomość historyczna może gwarantować bezpieczeństwo przyszłych pokoleń. Najlepiej wyrażą to słowa padające z ust lektora:

„Ci młodzi ludzie, to pokolenie, które walczyło o wolność, dopiero dziś może spokojnie spojrzeć na jutro swoich dni”.

Do niedawna instytucja muzeum jednoznacznie kojarzyła się z rzędami gablotek, gdzie w każdej z nich mieściły się uporządkowane i podpisane eksponaty. Zwiedzanie polegało (i w wielu miejscach polega do dziś) na podchodzeniu do jednej, z zachowaniem należytego dystansu, oglądaniu i przechodzeniu do następnej. Na tym poziomie wrażeń nic zaskakującego nie mogło się wydarzyć. Zawartość ekspozycji pozostawała obcą, doświadczoną czysto zewnętrznie, tak że jej związek z indywidualnie przeżywanym „teraz” zwiedzającego nie był odczuwany. Wkraczanie na teren muzeum traktowane było prawie jak wejście do świątyni, która dla wkraczającego wcale nie musiała być miejscem sacrum. Wywoływało to najczęściej uczucie zmęczenia i nudy. Współcześnie próbuje się zmienić owo nastawienie, starając się, by muzeum stało się także miejscem zabawy, powaga ma wypływać naturalnie z uczuć, które pod wpływem wystawy będą rodziły się w ludziach, a nie z samego faktu przekroczenia progu tej instytucji. Istnieje jednak niebezpieczeństwo wypływające z owej chęci zaciekawienia odbiorcy. To problem charakterystyczny dla kultury masowej, a przecież w jej kierunku zmierza współczesna „zachodnia” koncepcja muzeum, do zniwelowania poziomu elitarności przekazu. Pociąga to za sobą pewną jego schematyzację

i uproszczenie, a w efekcie może prowadzić do takiej sytuacji, w której zwiedzający zaczną traktować wyłącznie w kategoriach rozrywki próbę przybliżenia im często dramatycznych treści, w tym wypadku, tragedii owych 64 dni, z których każdy, po kolei, stawał się datą śmierci setek ludzi.

Wybór pomiędzy szerokim a wąskim oddziaływaniem przekazu jest bardzo istotny również dlatego, że pojawia się tu problem natury etycznej. Albo docierać głęboko, ale do niewielkiej grupy odbiorców, albo spływając nieco i ujednolicając, próbować oddziaływać na jak najszerszą skalę. Chodzi o to, by podstawowa wiedza, elementarne fakty dotarły do jak największej ilości umysłów, ale wcale nie jest powiedziane, że ci, którzy wymagają więcej, nie będą mogli na podstawie tego komunikatu wynieść coś „ponad”. Najistotniejsze, by ogół posiadał chociaż ten elementarny schemat. By głos opowieści czy też opowiadających nie zanikł w ogólnej świadomości.

Takie rozwiązanie jest pewnym kompromisem, bardzo ważne jednak, aby deformacja faktów nie była posunięta zbyt daleko, by wiedzieć, gdzie są te, tak chwiejne, granice i jak bardzo można je „nagiąć” do własnych celów.

(maj 2005)