

Kamil Stasiak

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3529-0370>

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Spółecznie reaktywna wystawa stała muzeum miejskiego. Przykład ekspozycji „Kraków od początku, bez końca” w Muzeum Krakowa

A socially responsive permanent exhibition at a city museum. An example of the “Cracow from the beginning, without end” exhibition at the Cracow Museum

Abstract

The social tasks of museums are not limited to collecting, preserving and presenting collections. Museums are also an element that shapes collective memory and a place for community integration; they also have the means to improve the well-being of their surroundings. Urban museums have a special responsibility related to their direct relationship with the immediate neighborhood and their potential to explain the processes accompanying urban development. The numerous participatory projects, as well as cooperation with the community in the creation of selected temporary exhibitions, serve as evidence of the growing awareness of city museum staff. Probably the least cooperation with communities is manifested in the creation and operation of permanent exhibitions. The text will focus on the example of the “Cracow from the beginning, without end” permanent exhibition at the Museum of Cracow, which has been designed to generate interaction with communities and comment on urban reality together with them.

Key words: museum, community, participation, exhibition, social responsibility

Abstrakt

Spoleczne zadania muzeów nie ograniczają się jedynie do gromadzenia, ochrony i prezentacji zbiorów. Są one również elementem kształtującym pamięć zbiorową, miejscem integracji społeczności, mają środki do poprawy dobrostanu swojego otoczenia. Muzea miejskie mają szczególną odpowiedzialność, związaną z bezpośrednimi relacjami z najbliższym otoczeniem oraz potencjałem do tłumaczenia procesów towarzyszących rozwojowi miast. Świadectwem coraz większej świadomości pracowników muzeów miejskich są liczne projekty partycypacyjne i współpraca z otoczeniem przy tworzeniu wybranych wystaw czasowych. Prawdopodobnie w najmniejszym stopniu kooperacja ze społecznościami przejawia się w tworzeniu i funkcjonowaniu wystaw stałych. W tekście przybliżony zostanie przykład stałej ekspozycji

„Kraków od początku, bez końca” w Muzeum Krakowa, zaplanowanej tak, by generować interakcje ze społecznościami i wspólnie z nimi komentować miejską rzeczywistość.

Słowa kluczowe: muzeum, społeczność, partycypacja, wystawa, społeczna odpowiedzialność

Odebrano / Received: 6.02.2024

Zaakceptowano / Accepted: 17.09.2024

Muzea miejskie są zwykle klasyfikowane do grupy muzeów historycznych, co jednak ze względu na zmieniającą się ich specyfikę oraz ich wielką różnorodność nie jest zupełnie oczywiste. Już samo czytelne rozdzielanie grupy muzeów historycznych nastręcza problemów. Zdaniem Zdzisława Żygulskiego ich zadaniem jest przedstawienie za pomocą eksponatów jakiegoś ograniczonego zakresu przeszłości historycznej (Żygulski 1982: 98-102). Choć zarówno muzeum sztuki, jak i muzeum etnograficzne czy techniczne również odnoszą się w swojej działalności do historii, to kluczowe dla rozróżnienia wydaje się zdominowanie układu treści przez metody typowe dla warsztatu historyka i traktowanie historii w sposób podmiotowy, a nie jedynie objaśniający zjawiska należące do innych porządków.

Muzeum historyczne jest zjawiskiem leżącym na pograniczu historii, dziedzictwa i zbiorowej pamięci historycznej. W specyficznej formule pośredniczy między badaniami profesjonalnych historyków a pamięcią zbiorową. Jak uważa Jarosław Kłaś, „mniej więcej do końca XX wieku muzea są ważnym elementem przekazywania, podtrzymywania i kształtowania zbiorowej pamięci społeczeństw poprzez przekaz obrazu przeszłości i upowszechnianie wiedzy historycznej” (Kłaś 2013: 206). I faktycznie, zmiany, jakie zachodzą w obrębie samej nauki historycznej, ale również zmiany społeczne i technologiczne, wpłynęły na formę muzeum historycznego, jego cele i zakres oddziaływania na odbiorców. Jednocześnie są to zmiany, które nie mają jednego kierunku, jeśli chodzi o globalne trendy. Posiadają one także specyfiki regionalne. Tu z pewnością wyróżnić da się państwa Europy Środkowej, w której wiele nowych muzeów historycznych posłużyło przedefiniowaniu tożsamości po transformacji (Ziębińska-Witek 2020: 215) i niejako podkreśleniu warunków, które spowodowały wyrwanie ich z cywilizacyjnej wspólnoty Zachodu w wyniku II wojny światowej. Czynnikiem ten, niebędący zupełnie bez znaczenia dla muzeów miejskich, wpłynął na nie mniej niż na wiele instytucji o zasięgu krajowym, tworzonych od nowa.

Dostrzegalny społeczny nawrót w kierunku historii może mieć związek z przemianami zapoczątkowanymi po II wojnie światowej, które m.in. spowodowały osłabienie międzypokoleniowego przekazywania tradycji. Remedium są próby podtrzymania ciągłości pamięci (Kłaś 2013: 198), przybierające zinstytucjonalizowane formy na przykład muzeów. Jeszcze na początku lat 90. Hermann Lübke stwierdzał: „Muzealizacja naszego kulturowego (...) otoczenia (...), szeroki dostęp do muzeów, połączony z «turystyką

nostalgii», popularność rozmaitych targów staroci, wysokie nakłady historycznych bestsellerów (...) to tylko część bogatej ewidencji na rzecz tezy o «ekspansywnym historyzmie naszej kultury współczesnej» (Lübbe 1991: 17). Zbiegło się to w czasie ze zmianami w obszarze roli historii w kulturze, która od autonomicznej funkcji, w której naczelną rolą była samowiedza człowieka, przechodzi do roli emancypacyjnej, w której historia służy tropieniu mechanizmów wykluczenia (Stobiecka i Stobiecki 2020: 87). Drogą tą poszła też część historii profesjonalnej, zwłaszcza w krajach anglosaskich i we Francji, choć i w Polsce mamy przykłady publikacji wpisujących się w ten nurt. Podejście to zbliża historię profesjonalną do zjawisk, które dotychczas czerpały z niej, ale wobec których polska historia akademicka zachowywała dystans, zwłaszcza biorąc pod uwagę relatywnie niedawne uwolnienie się od, przyjętej z nadania, teorii materializmu historycznego. Wśród zjawisk tych znajdują się przenikające się terminy polityki historycznej, zbiorowej pamięci historycznej i dziedzictwa rozumianego jako zasób z przeszłości, wykorzystywany na rzecz współczesności.

Jak zauważa Anthony Giddens: „Przeszłość nie ulega zakonserwowaniu, ale jest nieustannie rekonstruowana w oparciu o teraźniejszość. Proces ten ma charakter częściowo indywidualny, ale przede wszystkim społeczny i zbiorowy” (Giddens 2009: 87). Opinia o wtórności historii wobec rzeczywistości oraz jej mitotwórczym charakterze pojawia się również wśród muzealników (Niezabitowski 2016: 25). W tej sytuacji profesjonalna historia jest tylko jednym z czynników wpływających na zbiorową pamięć historyczną, rozumianą jako „zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości” (Szacka 2000: 19). Dodajmy, że czynnikiem o coraz mniejszym oddziaływaniu, wobec stałego namnażania się środków kształtujących obraz historii, zwłaszcza tak wpływowych jak mass media, co według Bartosza Korzeniewskiego skutkuje medializacją pamięci (Korzeniewski 2007: 9). Zjawiska te istotne są z perspektywy muzeum, będącego jednym z środków przekazu, które musi obserwować zmiany, a któremu może przypaść rola łącznika między nauką historyczną a powszechnym przekazem historycznym, zapobiegającego groźnemu rozbratowi tych dwóch obszarów. Zresztą polskie muzealnictwo już u swojego zarania świadomie włączało się w konstruowanie pamięci historycznej, wszak kolekcja Izabelli Czartoryskiej, głosząc romantyczną wizję dziejów Polski na bazie ocalonych pamiątek, miała na celu ukazanie ciągłości narodu pozbawionego państwa (Żygulski 2009). Także współczesne muzea historyczne świadomie dobierają środki mające na celu oddziaływanie na zbiorowe wyobrażenia o przeszłości.

Zbiorowa pamięć historyczna pełni istotne społeczne funkcje: integruje w sferze wartości i idei, służy przekazaniu pożądaných norm, ale również legitymizowaniu władzy (Klaś 2013: 202-203). Tak szeroki zakres oddziaływania stanowi pokusę manipulacji, dla osiągnięcia korzyści, zwłaszcza w obszarze polityki. Etapem przygotowywania wystawy najbardziej podatnym na nadużycia jest proces selekcji obiektów i opowieści. Dobór może stać się ważnym narzędziem dla osiągnięcia współczesnych celów (Ziębińska-Witek 2020: 214). Żadna ekspozycja nie powstaje w oderwaniu od obecnych

warunków, byłoby to nawet niewskazane, bo zakładałoby działanie w oderwaniu od analizy otoczenia. Jednak usprawiedliwiona wydaje się opinia, że muzea historyczne działają najbardziej na styku z polityką (Kowal 2019: 32). Wzrost zainteresowania wystawami historycznymi widoczny jest nie tylko w Europie i krajach anglosaskich, ale również np. w Japonii. Paweł Kowal uważa, że kluczowe znaczenie mógł mieć tu dystans czasowy od wydarzeń II wojny światowej (Kowal 2019: 32). Z jednej strony odchodzi pokolenie bezpośrednich świadków tych wydarzeń, co dodatkowo motywuje do upamiętnienia, z drugiej światowy konflikt oddziaływał i wciąż oddziałuje na bieżące wydarzenia, a nowe i często niespójne narracje na jego temat domagają się głosu, wykorzystywanego w debacie politycznej, również tej międzynarodowej. I faktycznie, zarówno wśród nowych muzeów historycznych w Polsce, jak i na świecie dominują kwestie rozliczenia z trudną historią XX wieku. Warunki środkowoeuropejskie posiadają jeszcze jeden specyficzny rys, który przybliżymy na przykładzie Polski. Tuż po transformacji ustrojowej, wśród rządzących i w dominującej narracji obowiązywało silne nastawienie na przyszłość, objawiające się koncentracją na kwestiach rozwoju ekonomicznego, na boczny tor odsuwające historyczne zaszłości. Zmiana nastąpiła wraz z kształtowaniem się nowego kursu polityki historycznej Niemiec i Rosji (Kowal 2019: 32). Te polityczne warunki stały u podstaw tzw. polskiego boomu muzealnego, wpływając na jego przebieg. Proces ten w mniejszym stopniu oddziaływał na treści i formę istniejących już muzeów miejskich, jednym z ważniejszych wyjątków było powstanie wystawy „Czas okupacji 1939-1945” w dawnym budynku administracyjnym Fabryki Oscara Schindlera, która stała się oddziałem Muzeum Krakowa. Pośrednio skorzystały one natomiast na ogólnej atmosferze skutkującej wzrostem inwestycji w muzea, co wiązało się również z napływem unijnych środków.

Współczesne muzeum powstało w czasie rozkwitu idei państwa narodowego w XVIII i XIX w. Placówki pokazywały rozwój danej grupy, jako ciąg osiągnięć, który prowadził do ukształtowania wyjątkowej wspólnoty, za którą stoją wartości warte podtrzymania. Celem było uspojnianie, swoista centralizacja tożsamości (Ziębińska-Witek 2015: 111). Na cel ten zwraca uwagę również Krzysztof Pomian, podkreślając, że każda władza, w każdym czasie tworzyła kolekcję, by wydzielone z praktyki życia przedmioty wykorzystać w celu integracyjnym (Pomian 2001: 63-64). W tym nurcie powstało też wiele owoców współczesnego tzw. boomu muzealnego w Polsce, jak Muzeum Powstania Warszawskiego, Europejskie Centrum Solidarności, Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej czy Muzeum Historii Polski.

Tymczasem idea państwa narodowego i powiązanych z nim tożsamości przeżywa kryzys. Siła państwa podważana jest przez zjawiska o charakterze ponadnarodowym: ogólnoświatowe procesy gospodarcze, w których istotnym graczem są międzynarodowe korporacje i organizacje (Ziębińska-Witek 2015: 111), globalizację kultury, ujednociającą się w wyniku dystrybucji tych samych treści przez media, zwiększoną mobilność społeczną, tą dobrowolną, jak i wymuszoną. Z drugiej strony osłabienie

narracji narodowych prowadzi do wzmocnienia poszukiwania źródeł identyfikacji w tożsamościach regionalnych. Niekiedy proces ten przybiera wręcz formy separatyzmów (Ziębińska-Witek 2015: 111). W Europie Zachodniej kryzys ten ma dodatkowe podłoże krytyki kolonialnej przeszłości. Muzea, które swoją europocentryczną narracją wpisują się w legitymizację państw kolonialnych, poszukują nowych dróg konstruowania opowieści. Zjawiska te łączyć możemy z wieszczonym przez Jeana-François Lyotarda końcem „wielkich metanarracji oświeceniowych” (Lyotard 2001: 45-46). Zjawisko dywersyfikacji opowieści współcześnie wzmocniane jest jeszcze poprzez nowe media, które każdemu użytkownikowi komputera czy urządzenia mobilnego dają możliwość dzielenia się swoją wizją rzeczywistości, która ma potencjał do zyskania podobnych zasięgów co przekaz massmediów.

Wymienione zjawiska mogą mieć znaczący wpływ na muzea miejskie. Biorąc pod uwagę wzrost znaczenia narracji o charakterze regionalnym, obserwacja i umiejętne dostosowanie do zachodzących zmian daje im potencjał do zwiększenia pełnionej przez nie roli. Piotr Piotrowski zwraca uwagę na sprzeczność ukierunkowania muzeum, dla którego podmiotem jest przeszłość, i miasta zwróconego ku teraźniejszości i przyszłości, dla którego celem jest zmiana pozwalająca na rozwój i skuteczniejsze realizowanie potrzeb codzienności. Słusznie jednak konstatuje, że miasto też realizuje się w przeszłości (Piotrowski 2011: 45-46), należy powiedzieć więcej – jest rezultatem długiego procesu kształtowania zarówno materialnej struktury, jak i tożsamości mieszkańców. Także muzeum realizuje się we współczesnych kontekstach, o czym jeszcze wspomniemy. Istotne jest również historyczne napięcie między państwowością i miejskością. Dawne miasta postrzegamy jako przestrzeń wolnego handlu, samorządności, otwartości na przybyszów, wymykające się narodowym podziałom wynikającym z wykorzystywanego języka, co zamykało się w hasło „miejskie powietrze czyni wolnym”. Jest to oczywiście wyidealizowana wizja historycznego miasta, choć faktycznie często konstruowały one swój byt w kontrze do państwa.

Przemiany społeczne i nadmienione względy historyczne wydają się szczególnie predestynować muzea miejskie do zaadaptowania postulatów nowej muzeologii, której założenia w formie manifestu sformułował w 1989 r. Peter Vergo (Vergo 1989: 5). Jej założenia przewidują odejście od priorytetowego traktowania doskonalenia muzealnych form na rzecz potrzeb odbiorców i celów społecznych. Implementacja koncepcji miała skutkować „wyzwalaniem, rozwojem i zmianie społecznej poprzez wzrost świadomości i zaangażowania odbiorców” (Weil 1990: 55-56). W przypadku muzeum miejskiego realizacja idei muzeum – forum może mieć dodatkowo znaczenie związane z przemianami miast, w których zanika fizyczna przestrzeń agory jako miejsca publicznego dyskursu, przenosząc się do mediów elektronicznych (Rewers 2005: 5), obecnie zwłaszcza mediów społecznościowych. Wydaje się, że instytucja aktywnie odnosząca się do dotyczących mieszkańców wyzwań może stać się miejscem odbudowy miejskiego forum, walcząc jednocześnie z wizerunkiem przestrzeni jednokrotnego użytku. W model ten wpisują

się już niektóre muzea miejskie na świecie, jak: Muzeum Liverpoolu, Muzeum Miasta Rotterdamu czy Muzeum Historyczne we Frankfurcie. Stawia on jednak wyzwania, nawet narracja profesjonalnych historyków nie jest i nie może być w pełni neutralna, choć stosowanie metodologii powinno do tego stanu zbliżać. Podobnie muzea nie są neutralne. Uchylenie się od dyskusji, czy przyjęcie dominującej narracji, często mylone z neutralnością, również są formą zabrania stanowiska (Piotrowski 2011: 45-47). Oczywiście muzeum może wyjść z tego klinca, dając przestrzeń dla różnych stanowisk. Nie wszyscy odbiorcy są jednak w równym stopniu przygotowani do debaty i nie każda opinia jest równoważna i dopuszczalna. Rozwiązaniem nie jest uznanie, że w postmodernistycznej rzeczywistości należy uznać dominację skrajnego indywidualizmu (Folga-Januszewska 2019: 30). Muzeum powinno zachować swój własny głos, tak by nie zagłuszyć innych opinii, ale zachować zdolność do polemiki (Suchan 2010: 59), zwłaszcza w kwestiach, w których posiada wysokie kompetencje.

W rozważaniach na temat roli muzeum – forum przebrzmiewa jeszcze jedna wątpliwość. Czy współczesne muzea miejskie są faktycznie tylko muzeami historycznymi? Coraz częściej poruszają one tematy odnoszące się do współczesności. Wybrzmiewają one w działalności edukacyjnej, ale również w tematach wystaw czasowych. Nastawienie na współczesność widoczne jest również w strategii komunikacyjnej, w wyniku której z nazw instytucji znika przymiotnik „historyczny”. Nie dostrzeżemy go już w Muzeum Warszawy, Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Miasta Łodzi, Muzeum Gdańska i Muzeum Krakowa. Nawiązania do teraźniejszości i przyszłości na wystawach stałych pojawiają się coraz częściej, zwykle jednak wybrzmiewają jedynie jako drobny akcent. Stosunkowo rzadką praktyką są również elementy współtworzone przez społeczność lub zmienne fragmenty ekspozycji, których treści zainicjowane zostały przez przedstawicieli otoczenia społecznego. W niniejszym tekście, na przykładzie ekspozycji „Kraków od początku, bez końca”, zaprezentowane zostaną takie możliwości, ale i wiążące się z nimi wyzwania.

Wcześniej rozważaliśmy wyzwania, jakie stoją przed tożsamością państwową i narodową, ale współczesność stawia je również miastom. Jednym z tych, które najbardziej oddziałują na muzeum, jest turystyfikacja. Rozwój ruchu turystycznego pozytywnie wpływa na popularność wielu muzeów, zwiększając ich oddziaływanie. Uzyskiwane w ten sposób dochody zmniejszają ilość publicznych środków koniecznych do utrzymania instytucji. Muzeum staje się wizytówką miejsca, środkiem dyplomacji kulturalnej, przyciągając kolejne osoby pozwala zarobić otaczającej go społeczności. Sytuacja ta ma jednak swoje wady. Z perspektywy programu muzeum, motywuje do tworzenia afirmatywnej narracji, jak najkorzystniej, choć niekoniecznie prawdziwie, przedstawiającej miasto. Skłania instytucję do skupienia wysiłku na przyjeźdnych, co może skutkować zaniedbaniem potrzeb kulturalnych lokalnej społeczności, która w końcu utrzymuje muzeum. Turystyfikacja ma również negatywną konsekwencję dla samych miast, z wypychaniem mieszkańców z centrum i nadmierną eksploatacją zasobów

dziedzictwa na czele. W tej sytuacji muzeum niejednokrotnie stoi przed dylematem, czy bardziej istotny jest sukces frekwencyjny, ważny również dla organizatora, czy reprezentowanie stanowiska otoczenia, w którym działa. Dodajmy, stanowiska, które niemal nigdy nie jest jednostronne.

Ekspozycja „Kraków od początku, bez końca” jako przykład społecznie reaktywnej wystawy stałej

Drogą do rzeczywistego upodmiotowienia zwiedzającego pozostaje tworzenie pola do własnych interpretacji i ocen, ale również włączenie go w proces tworzenia. Tu przechodzimy na pole performatywności muzeum, w której wystawa (lub inne działanie muzealne) nie wybrzmi w pełni bez udziału publiczności (Ziębińska-Witek 2015: 110). W tym przypadku najbardziej pożądaną sytuacją jest współtworzenie przez gości elementów ekspozycji już w czasie jej trwania, choć pewną ograniczoną formą tej koncepcji jest włączenie zewnętrznych interesariuszy w proces konstruowania wystawy również na etapie jej przygotowywania. Twórcy wystawy muszą jednak wyznaczyć ramy interpretacyjnej swobody, nie tylko ze względu na odpowiedzialność, z jaką wiąże się konstruowanie wizji przeszłości i fakt, że nie każda ocena na jej temat jest równouprawniona, ale również ze względu na potrzeby samych zwiedzających. Ekspozycja wymaga pewnego komentarza, a ten nigdy nie będzie całkowicie pozbawiony komponentu naprowadzającego na pewien obraz przeszłości, zresztą podobnie jak sam dobór tematów i środków. Dodatkowo pod uwagę należy wziąć fakt, że kompetencje zwiedzających nie są równe, także te w obszarze umiejętności wyciągania samodzielnych wniosków. Można oczywiście uznać, że wystawa przeznaczona jest dla wyrobionego odbiorcy. Niższa frekwencja nie jest w tym przypadku najgorszą konsekwencją, znacznie bardziej niebezpieczne jest zniechęcenie do muzeum, a w konsekwencji poszukiwanie informacji w innych, często mniej kompetentnych źródłach.

Wystawa stała „Kraków od początku, bez końca” prezentowana w Pałacu Krzysztofory, oddziale Muzeum Krakowa, jest główną ekspozycją poświęconą dziejom Krakowa, wybranym motywom składającym się na tożsamość miasta i mieszkańców oraz elementom życia codziennego krakowian. W zamyśle autorów jednym z naczelnych celów wystawy jest uświadomienie, że miasto, które obserwujemy, jest elementem narastania materialnej struktury, nakładania się znaczeń, aż wreszcie ciągłego przekazywania niesionych przez ośrodek wartości, które składają się na dziedzictwo. Proces ten dla każdego miasta przebiega w sposób unikatowy, tworząc jego niepowtarzalną specyfikę. Ekspozycja miała zostać skomponowana tak, by pokazać zjawiska, które zaważyły na wyjątkowości Krakowa.

Wystawa posiada układ problemowy. Miało to ułatwić odbiorcom skupienie na tematach węzłowych, które w układzie chronologicznym rozmyłyby się w gąszczu dziejów. Pierwsza część, prezentowana w piwnicy, skupia się na tych elementach historycznej tożsamości Krakowa, które wciąż wpływają na jego postrzeganie wśród

krakowian i przyjezdnych: jego dawnej stołeczności, samorządności, opinii miasta rozrywki, przesiąkniętego legendami i magią. Część druga znajduje się na I piętrze Krzysztoforów i skupia się na przestrzeniach życia codziennego mieszkańców. Goście zapoznają się z tematem zamieszkiwania, pracy, zakupów, relacji z naturą, intelektualnej otoczki miasta, działań społecznych i duchowości mieszkańców (Hapanowicz i Stasiak 2022: 21-49). W tekście skupimy się jednak na założeniach, które miały prowadzić do osiągnięcia efektu społecznej reaktywności wystawy, a więc takiej jej konstrukcji, która nie tylko dopuszcza i zachęca do samodzielnych interpretacji, ale i pozwala różnym aktorom, z otoczenia społecznego muzeum, by ich głosy wybrzmiewały na ekspozycji.

Idea wystawy zawarta została w tytule. Człon „bez końca” zwraca uwagę, że opowieść o mieście nie jest i nie może być zamknięta. Ośrodek stale się rozwija, nadbudowując nowe historie i stale interpretuje te z przeszłości. Pierwszym zabiegiem, który miał uwidocznic ten proces, było doprowadzenie narracji aż do współczesności. Widoczne jest to w niemal każdym segmencie wystawy. Być może najbardziej w części poświęconej przestrzeniom życia codziennego mieszkańców. Opowiadając o pracy, oprócz cechowego rzemiosła, XIX-wiecznego uprzemysłowienia i forsownej industrializacji czasów PRL, omawiane są procesy, które doprowadziły do zdominowania krakowskiego rynku pracy przez sektor usług wspólnych dla biznesu. Przedstawiając handel, poza wielką wymianą towarową końcówki średniowiecza czy czasami niedoborów w czasie obu wojen światowych i kryzysowych latach 80. XX w., analizowane jest również zagadnienie rywalizacji mniejszych sklepów i punktów usługowych z wielkimi centrami handlowymi. Nieco inny charakter przybierają odniesienia do współczesności w segmentach ekspozycji dotyczących przeszłości. Tam zaakcentowane zostało to, jak odnosimy się do nich współcześnie i jak wpływają na naszą tożsamość. Przykładem może być część dotycząca dawnej stołeczności królewskiego Krakowa. Pojawiają się tam oczywiście sylwetki władców, legendy, które odnoszą do centralnej roli miasta dla plemienia Wiślan, i ukazane jest oddziaływanie obecności dworu na społeczny obraz miasta. Opowieść ta uzupełniona jest jednak również o to, jak mit dawnej stołeczności wykorzystywany jest współcześnie, czemu służy m.in. wizerunek tablicy „Witamy w Krakowie Mieście Królów Polskich”. W momencie tworzenia wystawy tablice te znajdowały się jeszcze na drogach wjazdowych do miasta. Ich wymiana w późniejszym okresie również stanowi dowód żywotności dyskusji o dawnej królewskości. Rozwiązaniem idealnym byłoby przeprowadzenie doboru kluczowych tematów na drodze konsultacji z mieszkańcami. Niestety bardzo krótki okres realizacji wystawy stałej, w tym fazy koncepcyjnej, uniemożliwił zastosowanie tej ścieżki. W tej sytuacji substytutem stała się analiza otoczenia społecznego przeprowadzona przez zespół projektowy, oparta na analizie statystyk, przeglądzie doniesień medialnych oraz tematów najczęściej podnoszonych przez krakowskich społeczników.



Fot. 1. Kraków, Pałac Krzysztofory, instalacja „Drzewo”, wyk. pod kierunkiem I. Wilczyńskiej i M. Skobla. Fot. Marcin Gulis, Muzeum Krakowa, 2022

Podstawowym środkiem opowiadania o przeszłości na wystawie „Kraków od początku, bez końca” są eksponaty z kolekcji Muzeum Krakowa. Ich wymowa uzupełniana jest opisami, przybliżającymi wątki z historii Krakowa, które zadecydowały o doborze owych świadków przeszłości. Stosunkowo krótkie teksty skonstruowane są w sposób, który sygnalizować ma najważniejsze zagadnienia, dając jednocześnie dużą swobodę w dokonaniu ocen. Poruszenie wątków dotyczących współczesnego miasta wymagało

pozyskania licznych zdjęć i przedmiotów, wiele z nich zostało udostępnionych przez partnerów z otoczenia Muzeum. Działanie te rozszerza sieć kontaktów instytucji, a samemu otoczeniu daje poczucie sprawczości oraz pokazuje, że ich historie i przedmioty również są elementem dziedzictwa miasta, a ich zaangażowanie ma szansę zostać dostrzeżone na równi z dokonaniem poprzednich pokoleń. Szczególną rolę pełnią tu dwie instalacje artystyczne, mające charakter społecznych rzeźb. Pierwsza z nich znalazła się w pomieszczeniu opisującym relacje między mieszkańcami miasta a otaczającą ich przyrodą. Instalacja przypomina drzewo, ale wszystkie jego liście wykonane są z fragmentów plastikowych butelek. Celem było zwrócenie uwagi gości na problem odpadów i potrzebę ponownego wykorzystania materiałów nieodnawialnych, a szerzej na wpływ miast na zmiany klimatyczne i związek stanu otaczającej nas przyrody z dobrostanem mieszkańców. Głównymi autorami jest para artystów, Iga Wilczyńska i Maciej Skobel, którzy jednak skorzystali ze wsparcia mieszkańców. Pierwszym etapem akcji mającej promować postawę ponownego wykorzystania odpadów było zbieranie zużytych, plastikowych butelek wspólnie z krakowianami. Następnie w ramach warsztatów artyści, wraz z uczestnikami, przerabiali butelki na „liście”, które wiszą obecnie na gałęziach. Druga instalacja wykonana została z szopkarzami krakowskimi, jedną z najważniejszych, stałych grup partnerów Muzeum Krakowa, depozytariuszami tradycji, którą opiekuje się instytucja. W porozumieniu z plastykiem Bartłojem Wochem zaprojektowali, a następnie wykończyli fragment szopki, który uzyskał skalę, umożliwiającą gościom wejście do środka i wczucie się w jedną z postaci. Uwzględnienie wątku szopki w postaci instalacji, ale też umieszczenie tradycyjnych szopek na początku i na końcu ekspozycji miało na celu nie tylko pokazanie zwiedzającym lokalnego zwyczaju, ale również wpłynięcie na dalsze podniesienie rangi tego rękodzieła i docenienie twórców, wpisując się w działania ochronne, prowadzone przez Centrum Dziedzictwa Niematerialnego Muzeum Krakowa.

Kolejnym elementem koncepcji, na którym opiera się założenie opowiadania Krakowa „bez końca”, jest elastyczność ekspozycji. Miasto stale się zmienia, umieszczenie więc wątków współczesnych niosło ze sobą ryzyko szybkiej dezaktualizacji. Rozwiązaniem stało się umożliwienie łatwych modyfikacji ekspozycji. Ta elastyczność dała też liczne możliwości zawarcia wątków napływających z otoczenia instytucji, stanowiąc podstawę społecznej reaktywności ekspozycji, ale też pozwoliła na korygowanie intuicji, które kierowały zespołem kuratorskim przy doborze tematów. Wymagało to przygotowania specyficznego projektu. Plastyczka Agata Pinkosz oparła system montażowy o segmenty, w których duże znaczenie mają siatki. Pozwoliły one na zminimalizowanie ingerencji w zabytkową strukturę budynku, dając dużą swobodę zmiany prezentowanych eksponatów i treści. Większość elementów wprowadzonych już po otwarciu wystawy ma charakter czasowy, jak w przypadku projektu „Paloma”, artystki Bożeny Knecht, poświęconego krakowskim gołębiom, czy prezentacji prac Pauliny Taranek, poświęconych krakowskim kawiarniom, który stanowił uzupełnienie wątku poświęconego rozrywce w mieście.

Od początku zaplanowane zostało też kilka instalacji przeznaczonych do tego, by okresowo wymieniać prezentowane w nich tematy. W części dotyczącej zamieszkiwania znajduje się witryna, podobna do tych, które można spotkać w wielu domach. Mniej więcej co kwartał, w ramach cyklu „Widok na krakowian” prezentowane są tam osobiste przedmioty dotyczące kolejnych osób związanych z miastem, tych z przeszłości i współczesności. Dzięki temu możliwe staje się przedstawienie licznych postaci, które nie zmieściły się w obrębie pierwotnie zaplanowanych wątków. Niekiedy są to osoby o szczególnych zasługach, ale czasami też zwykli krakowianie. Nie mniej ważne niż sama prezentacja są relacje nawiązywane w ramach ich przygotowania. Zwykle pomysły dotyczące tego, kto zostanie przedstawiony w ramach „Widoku na krakowian”, pochodzą od społecznego otoczenia instytucji. Dla przykładu, idea przybliżenia sylwetki Edwarda Kubalskiego pochodziła od rodziny, natomiast pomysł upamiętnienia prof. Jerzego Vetulaniego wyszedł od przyjaźniącej się z nim artystki Iwony Siwek-Front. Formuła ta ma duży potencjał ogniskowania tych małych społeczności wokół wystawy, m.in. dzięki oprowadzaniom często oddolnie przygotowywanym przez inicjatorów poszczególnych odsłon. W przygotowanie prezentacji angażowane są również organizacje pozarządowe, jak w przypadku Stowarzyszenia Klika, które pokazało portret zbiorowy wolontariuszy i osób niepełnosprawnych. Od 2024 r. planowane jest, by corocznie jedną z odsłon „Widoku na krakowian” oddawać Fundacji Muzeum HERstorii Sztuki, utworzonemu oddolnie muzeum rozproszonemu poświęconemu dokonaniom kobiet, ze szczególnym uwzględnieniem krakowianek. W pomieszczeniu poświęconym działalności społecznej mieszkańców ważne miejsce zajmuje instalacja składająca się z transparentów ze współczesnych manifestacji. Jest ona stale uzupełniana o nowe plakaty, przynoszone przez mieszkańców, tworząc efekt nakładania się nowych spraw na te starsze i stanowiąc bezpośredni głos otoczenia na ekspozycji. Instalacja stanowi społecznie wytworzony obraz aktualnych wyzwań stojących przed miastem. Jest też sposobem na zwiększenie słyszalności małych grup, często konfrontujących się z instytucjami o dużych zasobach materialnych i symbolicznych. Zmienną treść ma również ostatnie pomieszczenie wystawy, gdzie przy udziale organizacji pozarządowych rozwijane są wątki poruszane we wcześniejszych segmentach. Dotychczas były to m.in. tematy: dyskusji nt. zagospodarowania terenu byłego obozu koncentracyjnego KL Plaszow, walki ze zdominowaniem przestrzeni przez reklamę oraz losów osób dotkniętych kryzysem bezdomności w Krakowie.

Nie wszyscy mieszkańcy stowarzyszają się i działają na tyle aktywnie, by łatwo rozpoznać możliwość zaprezentowania ważnego dla siebie tematu w obrębie wystawy „Kraków od początku, bez końca”. Bazę ruchów społecznych często stanowi dobrze wykształcona klasa średnia, grupa osób o wysokich kompetencjach kulturowych i znajdująca się w sytuacji materialnej pozwalającej na wygospodarowanie czasu na aktywność społeczną (Kubicki 2019: 8). Współpraca z organizacjami pozarządowymi i aktywistami niesie więc ryzyko nadreprezentacji tej grupy. Stąd na ekspozycji znajduje

się kilka miejsc, w których wszyscy goście dzielą się swoim stanowiskiem. W części poświęconej dawnemu samorządowi Krakowa mogą na tarczy z wypisanymi wartościami, stanowiącymi elementy danego mieszczańskiego etosu, zaznaczyć te, które uważają za wciąż aktualne i ważne w ich życiu. Na zdjęciu satelitarnym miasta, białym markerem zaznaczają swoje ulubione miejsca, natomiast niebieskim te, które wymagają interwencji. Poczynione obserwacje wykorzystywane są w muzealnych aktywnościach dotyczących zmian przestrzennych. Swobodne myśli wyrażają w dymkach towarzyszących dwóm figurkom maskaronów. Twórcy wystawy świadomi tego, że na ekspozycji nie da się poruszyć wszystkich ważnych tematów związanych z miastem, proszą na końcu wystawy, by goście opisywali swoje krakowskie historie, które gromadzone są w sali. Celem jest pokazanie zwiedzającym znaczenia ich doświadczeń w opowieści o mieście, różnych punktów widzenia, roli emocji w postrzeganiu Krakowa.

Przedstawiona konstrukcja wystawy jest szczególnie wymagająca dla muzealnego zespołu już po otwarciu ekspozycji. Konieczna jest nie tylko dbałość o techniczną sprawność elementów infrastruktury, ale wysiłek niezbędny do obserwacji otoczenia społecznego, kontaktu z nim i wspólnego wprowadzania zmian. Potrzebne jest również monitorowanie głosów pojawiających się na wystawie, by móc wyciągać z nich wnioski. Catherine Ross z Museum of London konstatuje: „dla muzeów miejskich, prawdopodobnie bardziej niż dla muzeów jakiegokolwiek innego typu, wspólne perspektywy branżowe pod żadnym względem nie są tak ważne jak lojalność wobec miejsc, w których się znajdują, i oczekiwania z ich strony” (Ross 1998: 115). Konstrukcja wystawy „Kraków od początku, bez końca” została pomyślana w sposób, który ma wyrażać lojalność wobec otaczającej społeczności, często stawiając ją wyżej nawet od lojalności wobec samorządowego organizatora instytucji. Przykładem tego jest umieszczanie na wystawie transparentów z manifestacji, a wśród nich skierowanych przeciwko decyzjom władz miasta. Turystyfikacja jest jednym z największych wyzwań miast takich jak Kraków, a muzea mogą stanowić jeden z elementów wzmacniających to zjawisko. Stąd w koncepcji wystawy „Kraków od początku, bez końca” autorzy świadomie odeszli od modelu muzeum narracyjnego i afirmatywnego, skierowanego przede wszystkim na potrzeby turystów, stawiając na lojalność wobec swojego otoczenia, poprzez opisywanie ważnych dla niego elementów tożsamości i wyzwań oraz włączenie w proces stałego kształtowania ekspozycji.

Koncepcja wystawy stalej powstawała równoległe z programem funkcjonalnym i merytorycznym Pałacu Krzysztofora po generalnym remoncie i ponownym udostępnieniu budynku. Pozwoliło to na powiązanie charakteru wystawy z innymi elementami działalności oddziału. Najważniejsze więzy łączą ekspozycję z cyklem spotkań sieciujących DNA Krakowa, na którym uczestniczą aktywni mieszkańcy miasta. Bloki tematyczne projektu powiązane są z zagadnieniami występującymi na wystawie. Istotna jest również współzależność ekspozycji i idei SPOTKI – Sali Spotkań Krakowian, przestrzeni, którą Muzeum Krakowa udostępnia lokalnym organizacjom społecznym.

Kontakty nawiązywane w ramach tych dwóch projektów wykorzystywane są do analizy otoczenia instytucji i wspólnego wprowadzania zmian na ekspozycji, ułatwiając wzmocnienie jej społecznej reaktywności.

Z badań satysfakcji zwiedzających, prowadzonych na wystawie wynika, że wysoko oceniają oni sposób prezentacji na ekspozycji (71% ankietowanych bardzo zadowolonych, 23% raczej zadowolonych). Goście niekiedy zwracają uwagę, że problemowy układ treści jest trudniejszy w odbiorze niż układ chronologiczny, do którego przyzwyczajeni są z większości historycznych wystaw stałych. Przyjęcie opisanych powyżej założeń, m.in. dość szerokie umożliwienie własnych wypowiedzi, nie zawsze spotyka się z pełnym zrozumieniem. Wielu zwiedzających wciąż poszukuje gotowych odpowiedzi, widząc muzeum wyłącznie jako autorytet, stanowiący źródło informacji. Inni traktują miejsca wypowiedzi w sposób schematyczny, podobny do książki pamiątkowej, zostawiając liczne pozdrowienia i opinie o wystawie. Choć nie są one w pełni zgodne z intencją twórców, stanowią cenną informację zwrotną. Być może mniejsza ilość głosów stanowiących zwarte opowieści i własne interpretacje jest związana z poziomem przygotowania obywatelskiego. Upowszechnianie się na wystawach możliwości samodzielnej interpretacji i włączania otoczenia w ich współtworzenie powinno stanowić jedno z narzędzi wzmocnienia świadomości o znaczeniu głosu obywateli, również w tym obszarze życia. Trudności te nie są więc powodem, żeby rezygnować z podobnych form, ale wyzwaniem, nad którym należy pracować.

Elementami społecznej reaktywności wystawy „Kraków od początku, bez końca” jest wzmocnienie polifoniczności opowieści o historii i współczesności miasta oraz włączenie partnerów społecznych w jej współtworzenie. Zaangażowanie w kreowanie ekspozycji daje przestrzeń społecznej aktywności na polu materialnego dziedzictwa. Pozwala to na odparcie zarzutu, że działalność społecznościowa muzeów przesuwają je w kierunku domów kultury. Pokazuje, że istnieją możliwości współdziałania z otoczeniem, uwzględniającego specyfikę muzeów i pracę z eksponatem. Efektem takiego współdziałania jest przybliżenie szerszej grupie osób charakteru pracy muzeum i wpłynięcie na wizerunek tej grupy instytucji kultury. Oddawanie pola do działania mieszkańcom wzmocnia ich poczucie sprawczości i tworzy więzi, które niwelują bariery w komunikacji i ułatwiają podejmowanie kolejnych, wspólnych inicjatyw. Wzmocnienie więzi stanowi podstawę do poprawy rezyliencji miejskiej społeczności oraz lokalnego sektora kultury. Dostosowanie wystawy stałej do tej roli wymaga akceptacji tego, że jest ona w ciągłej zmianie, podobnie jak zjawiska, które opisuje.

Bibliografia

Folga-Januszewska D. 2019. Muzeum i narracja: długa historia opowieści. [W:] P. Kowal i K. Wolska-Pabian (red.), *Muzeum i zmiana: losy muzeów narracyjnych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. Muzeum Powstania Warszawskiego, 13-30.

- Giddens A. 2009. Życie w społeczeństwie posttradycyjnym. [W:] U. Beck i A. Giddens (red.), *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 79-140.
- Hapanowicz P. i Stasiak K. 2022. *Pałac Pod Krzysztofory*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 21-49.
- Klaś J. 2013. Muzea historyczne – między pamięcią zbiorową a polityką pamięci historycznej. *Zarządzanie w kulturze* 14 (3), 197-215.
- Korzeniewski B. 2007. Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości. *Kultura Współczesna* 2007, nr 3, 9.
- Kowal P. 2019. Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego. [W:] P. Kowal i K. Wolska-Pabian (red.), *Muzeum i zmiana: losy muzeów narracyjnych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. Muzeum Powstania Warszawskiego, 31-48.
- Kubicki P. 2019. Ruchy miejskie w Polsce. Dekada doświadczeń. *Studia Socjologiczne* 2019, 3 (234), 5-30.
- Niezabitowski M. 2016. Z Zofią Gołubiew rozmawia Michał Niezabitowski. [W:] P. Jaskanis (red.), *Muzea, Muzealia, Muzealnicy. Ważne rozmowy*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 17-32.
- Liotard J. 1997. *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Warszawa: Aletheia.
- Lübbe H. 1991. Muzealizacja, o powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością. [W:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*. T. III. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 7-29.
- Piotrowski P. 2011. *Muzeum krytyczne*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 45-46.
- Pomian K. 2001. *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 63-64.
- Rewers E. 2005. *Post-polis. Wstęp do filozofii miasta ponowoczesnego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 5.
- Ross C. 1998. Collections and Collecting. [W:] G. Kavanagh i E. Frostick (red.), *Making City Histories in Museum*. London, Leicester University Press, 115.
- Stobiecka M. i Stobiecki R. 2020. W obronie autonomii historii w muzeum. *Teksty Drugie* 2020/4, 86-106.
- Suchan J. 2010. Otwartość muzeum otwartego. [W:] A. Rottermund (red.), *Muzeum – przestrzeń otwarta?* Warszawa: Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, 59.
- Szacka B. 2000. Pamięć społeczna. [W:] Z. Bokszański (red.), *Encyklopedia Socjologii*. T.3. Warszawa: Oficyna Naukowa, 19.
- Vergo P. 1989. *The New Museology*. London, Reaktion Books, 5
- Weil S.E. 1990. *Rethinking The Museum and Other Mediation*. Washington D.C., Smithsonian Institution Scholarly Press, 55-56.
- Ziębińska-Witek A. 2015. Muzea historyczne XXI w: transformacja czy trwanie? *Kultura Współczesna* 2015/4, 106-123.

- Ziębińska-Witek A. 2020. Przeszłość w muzeach – dwa modele reprezentacji. Analiza porównawcza Europejskiego Centrum Solidarności i Muzeum II Wojny Światowej. *Teksty Drugie* 2020/4, 213-232.
- Żygulski Z. 1982. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 98-102.
- Żygulski Z. 2009. *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*. Kraków: Fundacja Książąt Czartoryskich, Muzeum Nadwiślańskie.

Autor:

Mgr Kamil Stasiak

e-mail: k.stasiak@muzemkrakowa.pl