

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 12 (2016)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Wystawa główna Muzeum Polin. Odpowiedź

POLIN Museum's Core Exhibition: A Response

Barbara Kirshenblatt-Gimblett
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

redakcja@holocaustresearch.pl
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4786-8283

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.453
Strony/Pages: 679-685

CC BY

OPEN ACCESS

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

Wystawa główna Muzeum Polin. Odpowiedź

Ocenianie wystawy głównej Muzeum Polin w odniesieniu do jej założeń jako multimedialnej wystawy narracyjnej jest czymś całkiem innym niż zarzucanie jej, że nie jest wystawą innego typu, opartą na obiektach oryginalnych. Rzekoma analiza krytyczna naszej wystawy głównej tak naprawdę oznacza odrzucenie jej założeń; brakuje jednak krytycznej oceny założeń owej analizy, a mianowicie że na skutek braku obiektów oryginalnych multimedialna wystawa narracyjna to *de facto* „simulakrum". Punkt wyjścia wystawy głównej Muzeum Polin stanowi opowieść, a wybrane przez nas podejście to „teatr historii" – opowieść snuta w trójwymiarowej przestrzeni, której wątki rozwijają się wraz z kolejnymi krokami zwiedzających. Dążymy do stworzenia *Gesamtkunstwerk* – totalnego dzieła sztuki, całości większej niż suma jej elementów.

Przestrzeń

Większość muzeów żydowskich w Europie musi dostosować swoją wystawę do zabytkowego budynku, często synagogi, lub do nowego gmachu, jak Muzeum Żydowskie w Berlinie, które zaprojektował Daniel Libeskind[1], natomiast Muzeum Polin zbudowano od wewnątrz – zanim powstało, zanim wzniesiono jego gmach, istniała opowieść i koncepcja wystawy, którą przedstawiono w opisie międzynarodowego konkursu architektonicznego. Od początku zakładano, że muzeum będzie stanowiło dopełnienie miejsca pamięci. Przy pomniku Bohaterów Getta oddajemy hołd ofiarom, pamiętając, jak umarły, natomiast w Muzeum Polin czcimy ich pamięć, wspominając, jak żyły. Właśnie tak działa *genius loci* tego miejsca – jako *lieu de mémoire* (miejsce pamięci) aspirujące do stania się *milieu de mémoire* (wspólnotą pamięci), wpisuj*ącą* Zagładę w tysiącletnią historię Żydów polskich.

[1] Muzeum Żydowskie w Berlinie do dzisiaj zmaga się z wpisaniem swojej wystawy narracyjnej o dwóch tysiącach lat historii Żydów na terenach, które stały się terytorium Niemiec, w gmach o tak silnej wymowie architektonicznej i symbolicznej. Zaprojektowane przez Libeskinda „złamane" i kanciaste formy, puste przestrzenie i celowo dezorientujące osie symbolizują Zagładę zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz budynku. Więcej o założeniu architektonicznym zob. Jüdisches Museum Berlin, http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/01-libeskind-Building.php (dostęp 22 V 2016 r.).

Zwycięzca konkursu architektonicznego, Rainer Mahlamäki, stworzył przestrzeń dla wystawy, całą powierzchnię zabudowy. Powstał przestronny i plastyczny budynek, a dwie galerie na jednym z poziomów mają antresole. Dzięki temu Mahlamäki mógł zaprojektować wnętrze budynku z taką samą swobodą i elastycznością. Nie musieliśmy dostosowywać wystawy do stworzonej przez niego unikatowej formy architektonicznej, a on nie musiał dostosowywać projektu do wystawy. Muzeum Polin to nie Muzeum Guggenheima w Bilbao czy Muzeum Sztuki Współczesnej w San Francisco, których architektura jest ich najważniejszym obiektem. Zaprojektowano je tak, żeby pokazywały swoje zbiory w efektownej przestrzeni lub w klasycznym białym wnętrzu[2]. Postulowanie, jak robi to Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, by wystawa główna Muzeum Polin była w jakiś sposób osadzona w architekturze budynku, a nie w poświęconej jej przestrzeni, potwierdza brak zrozumienia całego założenia architektonicznego, które opiera się na kontraście między muzeum jako instytucją historii społecznej a pomnikiem Bohaterów Getta, między minimalistyczną geometrią i szklaną fasadą gmachu muzeum a jego efektownym organicznym wnętrzem i między czysto architektoniczną ekspresją holu głównego a przypominającą czarną skrzynię przestrzenią mieszczącą multimedialną wystawę główną.

Obiekty

Większość muzeów żydowskich w Europie szczyci się swoimi zbiorami, z których część utworzono jeszcze przed drugą wojną światową. Zwykle opierają one narrację historyczną na eksponatach, a nie odwrotnie. Jak doskonale wiadomo ich twórcom, niezwykle trudno opracować w ten sposób spójną narrację historyczną. Nic dziwnego, że wielu delegatów na dorocznym zjeździe Stowarzyszenia Europejskich Muzeów Żydowskich, które w listopadzie 2014 r. odbyło się w Muzeum Polin, skupiło się na stosunkowo niewielkiej liczbie obiektów oryginalnych na naszej wystawie głównej i poświęciło mało uwagi jakiejkolwiek innej kwestii. Po powrocie do Londynu dyrektorka jednego z mniejszych muzeów napisała artykuł do „The Jewish Chronicle" zatytuowany *The Empty Museum…* (puste muzeum)[3]. Odebranie wystawy jako „pustej" świadczy o niezrozumieniu jej założeń, zignorowaniu historii i charakteru zbiorów żydowskich, a także postrzeganiu historii Żydów polskich przez pryzmat Zagłady. Choć Małgorzata Szpakowska twierdzi inaczej, ograniczona liczba eksponatów – ich „brak" – nie stanowi przesłania wystawy głównej ani tego, co większość odwiedzających wynosi z wizyty w muzeum.

[2] Zob. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, expanded edition*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

[3] Abigail Morris, *An Empty Museum…*, „The Jewish Chronicle Online", 26 XI 2014, http://www.thejc.com/arts/arts-features/126106/the-empty-museum (dostęp 22 V 2016 r.).

Muzea żydowskie, które skupiają się na zbiorach i opierają swoje wystawy na eksponatach, reprezentują jeden z nurtów historii muzealnictwa, a mianowicie przekształcanie kolekcji dzieł sztuki i gabinetów osobliwości w galerie i muzea utworzone, żeby je chronić. Wystawa główna Muzeum Polin reprezentuje inny nurt – historię wystawiennictwa, zwłaszcza rozwijanego na targach i wystawach organizowanych w różnych miejscach na świecie, które stanowią globalne laboratoria innowacji w tej dziedzinie[4]. Punktem wyjścia wystawy zainspirowanej tym nurtem w historii muzealnictwa jest opowieść, a celem zapewnienie zwiedzającym głębokiego doświadczenia przy użyciu zarówno starych, jak i nowych technik. Choć Cieślińska-Lobkowicz skrytykowała model krakowskiego Kazimierza z galerii „Paradisus Iudaeorum", jedną z najbardziej skutecznych metod są właśnie makiety[5]. Model topograficzny to nie marna namiastka prawdziwego miasta, ale sposób jego ukształtowania, patrzenia na niego i myślenia o nim, który nigdy nie był możliwy w samym mieście. Architekci, inżynierowie, urbaniści, budowniczowie okrętów, naukowcy, osoby szerzące oświatę i projektanci wystaw doskonale to rozumieją[6]. Makieta ta łączy w sobie trzy sposoby wizualizacji miasta: model topograficzny, grafikę historyczną przedstawiającą panoramę miasta i zwykłą mapę z zaznaczonymi ścieżkami tematycznymi prowadzącymi przez miasto.

Wspomniane dwa nurty w historii muzealnictwa, które zaczęły się łączyć ponad pięćdziesiąt lat temu, w ostatnich latach znacznie wzbogaciły się dzięki osiągnięciom w sztuce współczesnej i performance. Niemniej nadal istnieje sprzeciw, najczęściej wyrażany przez kuratorów kolekcji i historyków sztuki, szczególnie polskich, wobec multimedialnej wystawy narracyjnej, zwłaszcza takiej, na której pokazuje się stosunkowo niewiele obiektów oryginalnych. Cieślińskiej-Lobkowicz, Szpakowskiej i innym nie podoba się, że wystawa główna Muzeum Polin nie opiera się przede wszystkim, a może nawet włącznie, na oryginalnych artefaktach. Krytyka ta wynika z kilku założeń: po pierwsze, że takie przedmioty istnieją, po drugie, że można je nabyć lub wypożyczyć i wystawiać

[4] Zob. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press, 1998. Niedawno Ewa Klekot przetłumaczyła na język polski jeden z esejów na ten temat z tego tomu, zob. *Przedmioty etnografii*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej" 2016, nr 3, s. 29–45. Paradygmat przejścia od eksponatów do doświadczenia we współczesnych muzeach zob. Steven Conn, *Do Museums Still Need Objects?*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009 i Hilda S. Hein, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington, DC: Smithsonian Books, 2000.

[5] Należy zaznaczyć, że termin *Paradisus Iudaeorum* występuje na wystawie głównej wraz z całą przypisywaną mu ambiwalencją, a nie jako bezkrytyczna charakterystyka Rzeczypospolitej Obojga Narodów jako „złotego wieku". „Ściana słów", otwierająca tę galerię (1569–1648), przedstawia dwie wersje paszkwilu, z którego pochodzi to sformułowanie, zestawione z innymi głosami, zarówno pozytywnymi, jak i negatywnymi.

[6] Więcej o makietach zob. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC: Duke University Press 1984.

dłużej niż kilka miesięcy, wreszcie po trzecie, że oryginalne obiekty są najlepszą podstawą do ukazania tysiąca lat historii Żydów polskich.

Już na pierwszy rzut oka widać, że w kolekcjach związanych z historią Żydów polskich znajdziemy niewiele odpowiednich i dostępnych obiektów z większości tysiąclecia. Wytłumaczenia tej sytuacji należy szukać przede wszystkim w historii kolekcjonerstwa. Liczba zachowanych obiektów ze średniowiecza i wczesnej epoki nowożytnej innych niż książki jest niewielka. W kolekcjach związanych z polskimi Żydami przechowywane są XIX- i XX-wieczna żydowska sztuka obrzędowa, obrazy i rzeźby, książki, dokumenty i zdjęcia. „Gdzie namacalne dowody życia żydowskiego? Gdzie meble, ubrania, książki, warsztaty, garnki, biżuteria, towary luksusowe…? No właśnie, gdzie?" – pyta Szpakowska. Odpowiedź jest prosta: z wyjątkiem książek rzadko kolekcjonowano takie przedmioty, są zatem słabo reprezentowane w zbiorach związanych z Żydami polskimi[7]. Nie oczekujmy, że w Muzeum Polin zobaczymy eksponaty typowe dla polskich muzeów etnograficznych, których zbiory w przeważającej części również pochodzą w tych dwóch stuleci.

Mimo to na wystawie stałej Muzeum Polin znajdziemy oryginalną odzież, na przykład *brustuch*, czyli ozdobny kawałek materiału noszony na piersi przez mężatki, umieszczony w dziale na temat XIX-wiecznych przemian w żydowskich ceremoniach ślubnych, gdzie ilustruje reformę ubioru. Zobaczymy też przykłady *szpanier arbet*, metalicznej koronki, z której słynęli Żydzi z Sasowa. Ozdobiono nią atarę, czyli kołnierz szala modlitewnego. Artefakty ze zbiorów Muzeum Polin pojawiają się również przy synagodze w galerii XVIII-wiecznej i w dziale poświęconym robotnikom żydowskim w XIX wieku. Na wystawie nie ma garnków, ale można zobaczyć naczynie weselne wypożyczone z kolekcji Maksymiliana Goldsteina z Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie i inne przedmioty, takie jak rękawiczki, kapelusz czy cymbały, umieszczone w dużej gablocie poświęconej XIX-wiecznym przemianom w żydowskich ceremoniach ślubnych. Jeśli chodzi o tzw. towary luksusowe, również przy synagodze wystawiamy przepięknie oprawioną XVIII-wieczną książeczkę modlitewną dla kobiet, którą wypożyczyliśmy w kolekcji René Braginsky'ego w Zurychu.

W dzisiejszych czasach założenie kolekcji wymaga znacznych nakładów finansowych, co potwierdzają katalogi aukcyjne. Co więcej, zarówno polskie, jak

[7] Nie istnieje kolekcja kultury materialnej Żydów polskich porównywalna z tą należącą do Muzeum Żydowskiego w Pradze, którego dzisiejsze bogate zbiory tak naprawdę są następstwem Zagłady, czy kolekcjami związanymi z Żydami niemieckimi, holenderskimi, austriackimi bądź włoskimi. Oczywiście są w Polsce ważne zbiory żydowskiej kultury materialnej, ale składają się przeważnie z dzieł sztuki i przedmiotów obrzędowych. Specjalne znaczenie mają: kolekcja Maksymiliana Goldsteina (obecnie w muzeach we Lwowie) i pozostałości zbiorów Szymona An-skiego w Petersburgu. Moskiewskie Muzeum Historii Żydów Rosyjskich podjęło w ostatnich latach nie lada wysiłek, by utworzyć ważną kolekcję obiektów oryginalnych. Podobnie jak w większości zbiorów poświęconych żydowskiej kulturze materialnej, składają się przede wszystkim z przedmiotów z XIX i XX w.

i zagraniczne instytucje mające własne zbiory, niechętnie wypożyczają obiekty, a nawet jeśli wyrażają zgodę, to zwykle domagają się zwrotu po kilku miesiącach lub wyjątkowo po kilku latach, podczas gdy wystawa stała jest obliczona na co najmniej piętnaście lat. Niektóre instytucje nie zgadzają się nawet na wykonanie kopii. Do tych ograniczeń dochodzą jeszcze kwestie związane z konserwacją: oryginalnych tkanin i artefaktów z papieru (dokumenty, zdjęcia) nie można wystawiać dłużej niż kilka miesięcy, a znalezienie eksponatów zastępczych, które umożliwiłyby rotację, jest trudne, a często wręcz niemożliwe. Mimo to stworzyliśmy kolekcję specjalnie na potrzeby wystawy głównej. Stale powiększamy zbiory naszego muzeum i umieszczamy w ekspozycji kolejne obiekty oryginalne. Nie zamierzamy jednak przetrząsać pchlich tragów i sklepów z antykami w poszukiwaniu przedmiotów potrzebnych do stworzenia pokojów z epoki, które często widzimy w innych muzeach.

Są całe okresy historyczne – np. galeria średniowiecza, która obejmuje ponad pięćset lat (960–1500) – z których nie zachował się prawie żaden artefakt poza kilkoma nagrobkami i monetami z ledwie widocznym napisem po hebrajsku. Nagrobki i monety – na wystawie można zobaczyć autentyczny brakteat z kolekcji Muzeum Polin – to ważne eksponaty, ale nie możemy oprzeć opowieści o Żydach w średniowiecznej Polsce na kilku zachowanych nagrobkach i maleńkich monetach. Musimy opowiedzieć historię, która rozpoczyna się od kilku podróżnych kupców, a kończy u zmierzchu epoki początkiem przemieszczania się centrum świata Żydów aszkenazyjskich z Europy Zachodniej na terytorium Polski. Jak do tego doszło? Same monety i nagrobki tutaj nie wystarczą.

Przejdźmy do dokumentów – statutów, umów, rejestrów podatkowych, map, relacji z podróży i *szajles un tszuwes* (pytania i odpowiedzi)[8], czyli listów, które po hebrajsku pisali do siebie rabini. Tego rodzaju korespondencję zbierano w manuskryptach. Stanowi ona bezcenne świadectwo ówczesnego życia żydowskiego na tych terenach. Nie ma znaczenia, czy możemy pokazać dokument oryginalny – w wielu przypadkach oryginały manuskryptów już nie istnieją i musimy się opierać na późniejszych wersjach. Nie chodzi jednak o materialność, oryginalną substancję, rzeczywisty obiekt fizyczny, lecz raczej o jego treść. Większość zwiedzających i tak nie przeczytałaby oryginałów, a my moglibyśmy pokazać tylko jedną stronę otwartego dokumentu; teksty te są też zwykle pozbawione ilustracji. Poza tym opieramy się na znacznie większej liczbie źródeł, niż moglibyśmy pokazać. Co więcej, wypożyczenie tych eksponatów byłoby trudne, a może wręcz niemożliwe. Nawet gdyby nam się to udało, i tak moglibyśmy pokazywać je tylko przez krótki czas. W wypadku wrót do katedry gnieźnieńskiej, czyli przedmiotu nieruchomego, można się spierać, czy lepiej byłoby pokazać ich kopię w skali 1:1 (jeśli to w ogóle wykonalne), czy też przyjąć rozwiązanie graficzne, na które się zdecydowaliśmy – początkowo planowaliśmy interaktyw-

[8] Są to responsy, hebr. szeelot u-tszuwot, jeden z najważniejszych gatunków literatury rabinicznej, zob. http://www.jhi.pl/psj/responsy – przyp. red.

ną prezentację, która umożliwiałaby zwiedzającym zapoznanie się z każdym panelem na drzwiach.

Z tego względu postanowiliśmy stworzyć ręcznie malowaną i pozłacaną galerię średniowieczną, która przedstawia treść korespondencji rabinów i innych dokumentów. Zarówno tutaj, jak i w pozostałych działach zwiedzający mają bezpośredni kontakt z ówczesnymi źródłami historycznymi. Zaprezentowaliśmy je w języku oryginału (hebrajski, arabski, łacina, czeski, polski lub jidysz) w wyjątkowy sposób, tj. przy użyciu czcionek z epoki zarówno dla alfabetu łacińskiego, jak i hebrajskiego. Tekstom towarzyszą przekłady na polski i angielski. Sama galeria pozwala odwiedzającym zanurzyć się we wszechogarniającym, iluminowanym manuskrypcie, który namalowali konserwatorzy specjalizujący się w restaurowaniu wnętrz polskich kościołów. Zasadniczo udało nam się zmaterializować to, co nienamacalne.

Zapewne najlepszym przykładem naszego podejścia jest sposób, w jaki potraktowaliśmy więźbę dachową i dekoracyjne sklepienie XVII-wiecznej drewnianej synagogi, wzorowane na bóżnicy, która niegdyś stała w Gwoździcu. Wziąwszy pod uwagę fakt, że nie zachowała się żadna ze wspaniałych drewnianych synagog z okresu Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, które odpowiadało za stworzenie wystawy głównej Muzeum Polin, połączyło siły z Rickiem i Laurą Brownami, założycielami Handshouse Studio, organizacji edukacyjnej non profit z Massachusetts w Stanach Zjednoczonych, której misją jest odzyskiwanie utraconych obiektów. Mimo że odzyskanie oryginalnej synagogi rozumianej jako jej oryginalny budulec jest niemożliwe, mogliśmy przywrócić wiedzę o tym, jak ją zbudować, przez wzniesienie jej przy użyciu tradycyjnych narzędzi, materiałów i technik. To właśnie zrobiliśmy. Utworzyliśmy zespół składający się z ponad 300 wolontariuszy i ekspertów i zaangażowaliśmy w budowę lokalne społeczności z dużych i mniejszych miast z całej Polski, dzięki czemu zainteresowały się one żydowską przeszłością swoich miejscowości. Ta wiedza, ta nienamacalna spuścizna jest częścią tej synagogi w równym stopniu jak jej oryginalny budulec. To, co stworzyliśmy, to nie kopia, faksymile, reprodukcja czy rekonstrukcja. To nie „simulakrum" czy coś „wirtualnego". To coś rzeczywistego[9]. To nowy rodzaj obiektu, którego wartość leży nie w materiałach, z których go oryginalnie zbudowano, lecz w wiedzy, którą odzyskano ze sposobu, w jaki powstał. Przypomina to podejście do Ise Jingū, Wielkiej Świątyni w Ise w Japonii, którą burzy się i buduje na nowo co 20 lat, by zachować i przekazać ucieleśnioną w niej wiedzę o tym, jak ją budować. Tę wiedzę, to dziedzictwo niematerialne ceni się bardziej niż oryginalny materiał.

W wypadku jesziwy w Wołożynie, którą założono w 1803 r., oprócz znacznie późniejszej fotografii budynku z zewnątrz po prostu nie zachowały się żadne

[9] Zob. *Nowe rozumienie autentyczności — o Muzeum Historii Żydów Polskich z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett rozmawia Tomasz Łysak*, „Obieg", 5 I 2009, aktualizacja 3 II 2009, http://www.obieg.pl/rozmowy/6956.

przedmioty, obrazy, rysunki, zdjęcia czy grafiki jakiegokolwiek rodzaju, za pomocą których moglibyśmy opowiedzieć tę historię. Niemniej w pamiętnikach barwnie opisano doświadczenie uczenia się tam i odwiedzania tej oraz innych nowoczesnych jesziw wtedy działających. Oczywiście moglibyśmy pokazać przez trzy miesiące stronę z pamiętnika. Mogliśmy też zrobić to, na co się zdecydowaliśmy, czyli zapewnić zwiedzającym jedno z najbardziej zapadających w pamięć doświadczeń na całej wystawie głównej: opartą na pamiętniku malowaną animację przedstawiającą dobę w wołożyńskiej jesziwie.

W galerii powojennej planowaliśmy wykorzystać autentyczny gruz, ale porzuciliśmy ten pomysł, gdy przyjrzeliśmy się odkopanym kawałkom pokruszonych czerwonych cegieł i szaremu cementowi, rozsypującemu się w pył. W niczym nie przypominały one słynnego oceanu gruzu, który znamy z czarno-białych fotografii. Nie tylko tutaj, lecz także w innych działach wystawy głównej postanowiliśmy porzucić dosłowne podejście do gruzu. Zamiast tego oryginalne artefakty w nim znalezione umieszczono na sugestywnym tle, które łączy wielkoformatowe zdjęcia z abstrakcyjnymi elementami scenograficznymi[10].

Mogliśmy też kupić w antykwariatach setki oryginalnych XIX-wiecznych dzieł *maskilim* i ustawić je na półkach w dziale oświecenia żydowskiego. Niemniej musielibyśmy je zamknąć w klimatyzowanej szklanej gablocie. Takie podejście jest więc niewykonalne, kosztowne i niepraktyczne, a zarazem bezcelowe, gdyż zwiedzający nie mieliby dostępu do oryginałów, a nawet jeśli, to tylko garstka z nich mogłaby je przeczytać, gdyż są napisane w odmianie hebrajskiego z czasu haskali. W naszym podejściu kładziemy największy nacisk na komunikację i doświadczenie zwiedzających; używamy wszelkich dostępnych materiałów, technik i mediów, żeby zainteresować ich omawianym tematem. Każda część wystawy opiera się na zasadzie stworzenia sugestywnego tła (nigdy dosłownej rekonstrukcji), które zakomunikuje dane zjawisko (w tym wypadku oświecenie żydowskie) i stworzy podstawę do szczegółowego omówienia jego różnych aspektów.

Niemniej ograniczenia praktyczne w wystawianiu oryginalnych artefaktów nie są tutaj najważniejsze. Powtarzające się głosy krytyczne, że na wystawie głównej brakuje obiektów oryginalnych, skrywają znacznie poważniejszą kwestię, a mianowicie odrzucenie założeń wystawy głównej, negację *a priori* t e g o t y p u w y s t a w y. Wszystko, co nie jest „oryginalne", uważa się za „simulakrum"[11]. Punktem wyjścia była dla nas opowieść, a nie kolekcja, a naszym naj-

[10] Nawiasem mówiąc, wbrew zarzutom Cieślińskiej-Lobkowicz na wystawie nie ma żadnego eksponatu z papier maché. Po obejrzeniu ekspozycji stałej projektanci z Event Communication chwalili Nizio Design International za doskonałą jakość materiałów (drewna, szkła, glinianych kafli, kamienia itd.) i rzemiosła (stolarstwa, malarstwa, złoceń, elementów scenograficznych itd.). Meble na wystawie zaprojektowano specjalnie do każdej galerii.

[11] Termin „simulakrum" spopularyzowali na początku lat dziewięćdziesiątych Jean Baudrillard, Umberto Eco i Daniel Boorstin. Po dwudziestu kilku latach to dystopiczne poststrukturalistyczne pojęcie stało się passé, a teoria mediów poszła naprzód (zob. np. *Anne Frank*

wyższym priorytetem było tchnięcie w narrację życia. Jesteśmy ambasadorami zwiedzających, a ich przeżycia są dla nas najważniejsze. Nawet gdybyśmy mogli czerpać z każdej kolekcji na świecie, z wymienionych powodów obiekty wchodzące w ich skład nie mogłyby stanowić punktu wyjścia dla tej opowieści, która obejmuje całe milenium. Przyznajemy, że obiekty oryginalne mogą uczynić opowieść przedstawioną na multimedialnej wystawie narracyjnej bardziej namacalną i poruszającą, i właśnie w ten sposób funkcjonują one w ekspozycji stałej. Jednocześnie braki w spuściźnie materialnej uzupełniamy w sferze spuścizny niematerialnej. Co więcej, bez dziedzictwa nienamacalnego, bez opowieści, bez wiedzy ucieleśnionej w obiektach oryginalnych przedmioty te stanowią jedynie materię pozbawioną znaczenia (*matter that does not matter*).

Teksty

Niektórzy krytycy nie widzą obrazów, lecz sam tekst, i oczekują, że będzie on samowystarczalny, tak jakby nasza wystawa była książką. Jednak nasz „teatr historii" nie jest książką, ale doświadczeniem, a tekst stanowi tylko jeden z jego elementów. Nasze podejście do tekstu drażni nie tylko Cieślińską-Lobkowicz, lecz także krytyków, których cytuje – i którzy cytują siebie nawzajem w dyskusji, będącej w znacznej mierze rozmową osób o podobnych poglądach. Najważniejszym atutem wystawy głównej jest jej krytyczne podejście do historiografii Żydów polskich i jej dokładnie przemyślany sposób narracji oraz podejście do języka i typografii[12].

Na przykład Szpakowska nie może znaleźć na wystawie słowa „sztetl" i szuka ku temu wyjaśnienia. Prawdę mówiąc, słowo to pojawia się wiele razy w jidysz. *Sztetl* tłumaczymy z jidysz na angielski jako *town*, a na polski jako *miasteczko*. Chcieliśmy podkreślić, że w jidysz *sztetl* oznacza miasto. Gdy to słowo pojawia się w tekście angielskim, budzi skojarzenia z hermetycznie zamkniętym światem żydowskim, jak ze *Skrzypka na dachu*[13]. W swoich uwagach do galerii poświęconej latom dwudziestym i trzydziestym XX w. Szpakowska szuka miejsca,

---

Unbound: Media, Imagination, Memory, red. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Jeffrey Shandler, Bloomington: Indiana University Press, 2012; Jeffrey Shandler, *Jews, God, and Videotape: Religion and Media in America*, New York: New York University Press, 2009.

[12] Więcej na temat naszego podejścia historiograficznego i rozróżnienia historii Żydów polskich i historii stosunków polsko-żydowskich zob. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Inside the Museum: Curating between Hope and Despair: POLIN Museum of the History of Polish Jews*, „East European Jewish Affairs" 2015, t. 45, t. 2/3, s. 215–235. O metodzie narracji zob. *eadem*, *A Theatre of History: 12 Principles*, „TDR The Drama Review" 2015, t. 59, nr 3, s. 49–59.

[13] Szczegółowe omówienie tej kwestii zob. *eadem*, *Introduction* [w:] Mark Zborowski, Elizabeth Herzog, *Life Is with People: The Culture of the Shtetl*, New York: Schocken Books, 1995, s. ix–xlviii. Książka jest dostępna pod adresem https://www.nyu.edu/classes/bkg/web/liwp.pdf (dostęp 19 V 2016 r.). Ukazała się w 1958 r. i była opatrzona podtytułem *The Jewish Little-Town of Eastern Europe* [miasteczko żydowskie w Europie Wschodniej]. Zob. też *The Shtetl:*

gdzie Żydzi z reguły nie mówili po polsku i nie mieli kontaktu z Polakami. Nie znajduje go, dlatego że nie istniało. Przedstawiamy życie Żydów w kilkunastu miastach i miasteczkach Drugiej Rzeczypospolitej, z których żadne nie pasuje do jej opisu. Jak pokazujemy w części wystawy poświęconej dorastaniu, ponad 90 procent dzieci żydowskich uczęszczało do polskich szkół państwowych i chętnie czytało książki po polsku, w tym przekłady klasycznych pozycji literatury światowej. „Nasz Przegląd", dziennik żydowski o masowym nakładzie, ukazywał się po polsku – zwiedzający mogą zapoznać się z tą gazetą o sympatiach syjonistycznych w części galerii poświęconej kulturze. Setki żydowskich dzieci, które wzięły udział w konkursie autobiograficznym zorganizowanym przez JIWO w latach trzydziestych XX w., pisały w jidysz, po polsku oraz po hebrajsku – ich słowa przewijają się przez całą galerię. Ruch *landkentenisz*, czyli żydowski odpowiednik krajoznawstwa, wydawał własny magazyn w jidysz i po polsku. Szpakowska znajdzie sztetl, którego szuka, w ekspozycji na temat Kazimierza Dolnego w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. Dekonstruujemy tam ów symbol, pokazując, jak przedstawiano tę miejscowość w malarstwie, fotografii, literaturze, pamiętnikach, teatrze i filmach – nakręcono tam zarówno *Dybuka*, jak i *Judeł gra na skrzypcach*.

Słowiańskie zapożyczenia obecne w jidysz, czyli języku, którym na co dzień posługiwało się *gros* Żydów polskich przez większość swojej historii, same w sobie dowodzą kontaktów z językiem polskim i jego użytkownikami, choć nie wszyscy Żydzi mówili po polsku. Polska służba i polskie mamki pozostawały w bliskich stosunkach z rodzinami żydowskimi, które je zatrudniały. Co więcej, miasta nie odegrałyby takiej roli w lokalnym życiu gospodarczym, gdyby nie handel między Żydami a Polakami, którzy porozumiewali się po polsku, a wątek ten rozwijamy w ekspozycji poświęconej Kolbuszowej czy nawet wcześniej. Jak Żydzi mogliby być dzierżawcami i zarządcami majątków ziemskich szlachty (a nawet całych wsi) w okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdyby nie mogli się porozumieć ze szlachtą i chłopami? Ów aspekt życia gospodarczego omawiamy w galerii „Paradisus" w odniesieniu do Jana Zamoyskiego i jego latyfundium z Zamościem jako ośrodkiem gospodarczym. Wraz z załamaniem się prowadzonego przez Rzeczpospolitą Obojga Narodów międzynarodowego handlu zbożem i wzrostem lokalnej konsumpcji w formie alkoholu Żydzi otrzymali niemal monopol na jego produkcję, dystrybucję i sprzedaż. Żydzi w bardzo wysokim odsetku prowadzili gospody i zajazdy. W jakim języku porozumiewali się na co dzień ze swoją chłopską klientelą?[14] Zwiedzający mogą przyjrzeć się temu zjawisku wa ekspozycji przedstawiającej gospodę, która znajduje się w galerii XVIII-wiecznej.

New Evaluations, red. Steven T. Katz, New York: New York University, 2009; Jeffrey Shandler, *Shtetl: A Vernacular Intellectual History*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2014.

[14] Zob. Jacob Goldberg, Żyd a karczma wiejska w XVIII wieku, „Wiek Oświecenia" 1993, nr 9, s. 205–213.

Przechodząc do sposobu narracji, cała wystawa opiera się na zasadzie hierarchii komunikacji, która ma zastosowanie również do tego, jak używamy tekstu. Strategiczne znaczenie miała decyzja, by narrację napędzały wybrane cytaty ze źródeł historycznych z epoki, stanowiące w zasadzie scenariusz sztuki w naszym teatrze historii. Zgodnie z żydowską tradycją tekstu i komentarzy opatrzyliśmy cytaty ze źródeł historycznych naszymi komentarzami. Teksty wybrano, ułożono w określonej kolejności i zestawiono ze sobą i innymi elementami wystawy, tak by stworzyły całość narracyjną; w efekcie powstała narracja otwarta i polifoniczna. Głosy z epoki mówią w sposób niedostępny nam – uczonym i kuratorom. Ich styl i ton, ich wrażliwość i emocje są nie tylko osobiste, lecz także historyczne.

Podejście to sprawia, że zwiedzający pozostają w historycznej teraźniejszości narracji, nie wybiegając ani w przód, ani w tył. Zachęcamy ich, żeby wzięli w nawias swoją wiedzę na temat tego, co nastąpiło później, i nie patrzyli na przeszłość przez pryzmat Zagłady. Taka narracja zawęża horyzont przed zwiedzającymi, z każdym ich krokiem pogłębiając ich wiedzę o przeszłości. Podejście to ma przeciwdziałać postrzeganiu Zagłady jako ostatecznego celu tysiącletniej historii Żydów polskich.

Zwiedzający (i krytycy) często nie spodziewają się takiej strategii, ale większość z nich ją docenia. Co do tych, którzy mają zastrzeżenia, istnieją dwa wyjścia. Możemy dopasować wystawę do ich wyobrażeń albo pomóc im dostosować do niej swoje oczekiwania[15]. Czy zwiedzający zrozumieją nasze zasady uczestnictwa? Rozważmy następujące reakcje na wystawę główną. Pewnego ranka, na krótko przed wielkim otwarciem ekspozycji stałej, spotkałam przy automacie z kawą sprzątaczkę z naszego muzeum. „Pani Profesor – zaczęła – właśnie obejrzałam wystawę. Jest piękna, dostałam gęsiej skórki. Jest jeszcze piękniejsza niż Muzeum Powstania Warszawskiego". Był to największy możliwy komplement, gdyż ta placówka należy do najpopularniejszych w Polsce. Następnego dnia dyrektor muzeum opowiedział mi o wizycie nowego wiceministra kultury: „Wystawa mu się podobała, ale był przytłoczony ilością informacji". „Cóż, myślał, że musi je wszystkie przyswoić. Sprzątaczka nie miała takich problemów" – odparłam.

Na konferencji w Muzeum Polin, która odbyła się w maju 2015 r., pewien starszy historyk oświadczył, że historycy nie chodzą na wystawy, i nazwał naszą ekspozycję stałą *Biblią pauperum*, czyli Biblią ubogich – historią opowiadaną obrazami, jak w komiksie, przeznaczoną dla analfabetów[16]. Szpakowska i Cieśliń-

[15] Więcej o zasadach stojących za tym podejściem zob. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Historical Space and Critical Museologies: Museum of the History of Polish Jews* [w:] *From Museum Critique to the Critical Museum*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski, London: Routledge, 2015, s. 147–161.

[16] Mowa o konferencji „Od Ibrahima ibn Jakuba do Anielewicza 6: Międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona wystawie stałej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w War-

ska-Lobkowicz, obecne na konferencji, powtarzają jego słowa. Takie elitystyczne stwierdzenia lekceważą „zwykłych" zwiedzających i kolejny raz pokazują odrzucenie *a priori* założeń tego typu wystawy.

Szpakowska pyta, czy „zwykły" zwiedzający jest w stanie zrozumieć treść wystawy. Twierdząc, że przeciętny gość spodziewa się obiektów oryginalnych, Szpakowska spekuluje, że „pierwszą reakcją może być zatem rozczarowanie". Nie jesteśmy jednak skazani na domysły. Ankiety przeprowadzane wśród zwiedzających, czy to wewnętrznie przez personel Muzeum Polin, czy przez zewnętrznych ekspertów, dokładnie obrazują odbiór wystawy. Można też o nim wnioskować na podstawie ponad tysiąca komentarzy na portalu Trip Advisor i czwartym miejscu na liście 228 rzeczy do zrobienia w Warszawie (stan na 16 maja 2016 r.). „Zwykli" zwiedzający (w liczbie ponad miliona, odkąd Muzeum Polin otworzyło podwoje w październiku 2013 r.) zwykle przyjmują założenia wystawy głównej. Choć część z nich rzeczywiście oczekiwała większej liczby oryginalnych artefaktów, większość jest otwarta na odbiór wystawy na jej własnych zasadach, a nie jako czegoś, czym nie jest, i właśnie to stanowi klucz do ich zadowolenia. Sądząc po informacjach zwrotnych, „nieprzygotowani" zwiedzający wydają się lepiej przygotowani niż eksperci.

Judaizm

Zwiedzający i krytycy z Polski są szczególnie zainteresowani „judaizmem" i odnoszą wrażenie, że wystawa pomija ten temat lub poświęca mu za mało uwagi (zwiedzający z zagranicy i wyznania mojżeszowego zwykle nie podzielają tych zastrzeżeń). Judaizm to tylko jedna z wielu kwestii, które według nich wymagają podkreślenia i pełniejszego omówienia. Niedawno po obejrzeniu naszej wystawy głównej dyrektorzy Muzeum Żydowskiego i Centrum Tolerancji w Moskwie – rabin Aleksander Boroda (jednocześnie Szef Federacji Gmin Żydowskich w Rosji) i rabin Baruch Gorin – uznali nasze muzeum za „bardziej żydowskie" niż ich własne, które miałam okazję odwiedzić kilkakrotnie. Było to całkowite zaskoczenie, gdyż placówka moskiewska, zaprojektowana przez Chabad-Lubawicz, poświęca wiele uwagi kwestiom przestrzegania zasad wiary w przeszłości i obecnie.

Życie religijne Żydów, które należy odróżnić od judaizmu, zostało szczegółowo omówione na wystawie głównej Muzeum Polin. Dlaczego więc krytycy tacy jak Cieślińska-Lobkowicz, która cytuje Piotra Pazińskiego, odczuwają niedostatek?[17] Choć Paziński znacznie przychylniej ocenia wystawę główną jako całość,

szawie, 11–14 V 2015 r.". Miała ona ocenić kondycję działu historii Żydów polskich i wyznaczyć przyszłe kierunki badań. Uczestnicy zostali zaproszeni do zwiedzenia wystawy głównej i jej omówienia.

[17] Zob. Piotr Paziński, *Opinie. Piotra Pazińskiego zdanie o muzeum*, „Forum Żydów Polskich", 6 XI 2014, http://www.fzp.net.pl/opinie/piotra-pazinskiego-zdanie-o-muzeum (dostęp 17 V

uważa on malowane sklepienie drewnianej synagogi z Gwoździca za „ładne, ale nie uderzająco piękne", zapewne dlatego, że nie stanowi ono części oryginalnej budowli. Natomiast większość zwiedzających uznaje je za największą atrakcję wystawy głównej. Wzbudza jeszcze większy zachwyt, gdy goście się dowiadują, jak je wykonano, o czym piszemy na szklanych wspornikach więźby ze sklepieniem, sięgającym aż do hali głównej gmachu.

Paziński twierdzi, że muzeum traktuje tradycję żydowską powierzchownie i że jako instytucja oświatowa powinno wyjaśniać, czym był i jest judaizm. Według Cieślińskiej-Lobkowicz nie wystarczy, że wystawa opowiada o rabinie Mojżeszu Isserlesie i *Szulchan Aruch*, dysputach między sabbatanistami, chasydami i ich przeciwnikami (*misnagdim*), haskali, jesziwie w Wołożynie, różnych chasydzkich cadykach i ich dworach. Paziński zastanawia się po swojej pierwszej wizycie, czy nie przeoczył ekspozycji na temat Tory, Talmudu, halachy (żydowskiego prawa religijnego), Hagady, szabasu i Jom Kipur. Cóż, tak właśnie się stało.

Zwiedzający poznają zwyczaje religijne związane z żydowskim rokiem kalendarzowym i cyklem życia przez interaktywną prezentację *Szulchan Aruch*, a także w innych działach wystawy. Torę, Talmud i halachę omawiamy na interaktywnym stole poświęconym Talmudowi, który znajduje się na środku „biblioteki". Zachęcamy tam zwiedzających do zapoznania się nie tylko z tym tematem, lecz także z tradycją mistyki żydowskiej (Zohar), kaszrutem (prawami rządzącymi czystością rytualną) i wieloma innymi zagadnieniami związanymi z życiem religijnym i myślą religijną Żydów. Zwiedzający mają wyjątkową możliwość przyjrzenia się tym kwestiom przez pryzmat najwcześniejszych i najważniejszych dzieł wydanych w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Paziński pisze, że brakuje mu tego, co oferuje każde muzeum żydowskie, jakie zna, a mianowicie oddzielnej sali omawiającej zwyczaje związane z żydowskim rokiem kalendarzowym i cyklem życia. Największa gablota z oryginalnymi artefaktami na wystawie głównej Muzeum Polin poświęcona jest XIX-wiecznym przemianom w żydowskich ceremoniach ślubnych. Zwyczaje związane ze śmiercią omawiamy natomiast na specjalnej ekspozycji w galerii XVIII-wiecznej. Paziński proponuje następujące rozwiązanie: zastąpienie wprowadzającej galerii „Las" ekspozycją „Judaizm w dziesięć minut". Ta „pigułka", jak ją nazywa, nie prezentowałaby przedmiotów rytualnych (kielichów używanych do odmawiania kiduszu, balsaminek czy talerzy sederowych), które możemy zobaczyć w każdym muzeum żydowskim. Zamiast tego skupiłaby się na podstawowych zasadach cywilizacji żydowskiej, które zarówno Paziński, jak i Cieślińska-Lobkowicz utożsamiają z judaizmem.

Istnieje wiele powodów, dla których odrzuciliśmy takie podejście. W 2006 r., gdy zaczęliśmy opracowywać ekspozycję stałą na podstawie głównych wytycznych, niektórzy członkowie zespołu twierdzili, że wystawa powinna od-

2016 r.). Treść jest taka sama jak wpisu na Facebooku z 5 XI 2014 r., który cytuje Cieślińska-Lobkowicz (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152815444374513&set=a.399845764512.165530.752754512&type=3&theater, dostęp 17 V 2016 r.).

powiadać na dwa pytania: Kim są Żydzi? Czym jest judaizm? – jeszcze zanim zwiedzający wejdą na wystawę właściwą, czyli przed poetycką galerią „Las", rozpoczynającą tę tysiącletnią podróż. To rzeczywiście powszechna praktyka w muzeach żydowskich. Odwiedziłam londyńskie Muzeum Żydowskie wielokrotnie i za każdym razem czytałam tekst na dwóch panelach wprowadzających, umieszczonych przed wejściem do galerii poświęconej żydowskiemu rokowi kalendarzowemu i cyklowi życia, która stanowi istny skarbiec zachwycających przedmiotów rytualnych. Mimo to nadal nie mogę sobie przypomnieć, co tam przeczytałam.

Zamiast z góry definiować Żydów i judaizm, prosimy zwiedzających, żeby poszukali odpowiedzi w historii Żydów polskich. Nie zrobiliśmy osobnego działu poświęconego judaizmowi, choć w galerii średniowiecznej znajduje się ekspozycja zatytułowana „Kościół i synagoga", gdzie zwiedzający mogą porównać chrześcijańskie i żydowskie interpretacje Pięcioksięgu na podstawie artefaktów z epoki – pateny i iluminowanej Biblii hebrajskiej – a także poznać status Żydów i judaizmu w oczach Kościoła. Mają też okazję zgłębić różnice teologiczne między judaizmem a chrześcijaństwem z punktu widzenia Izaaka z Trok (1533–1594), Karaima, który spisał swoje dyskusje z chrześcijanami różnych wyznań w *Chizuk emuna* (utwierdzanie wiary).

W muzeum nie znajdziemy normatywnych prezentacji judaizmu, judaizmu w „pigułce" czy omówienia świąt i cyklu życia Żydów na przestrzeni wieków, co rzeczywiście stanowi standard w muzeach żydowskich. Zamiast tego zwiedzający poznają życie religijne i myśl religijną Żydów jako wszechobecną i nieodłączną część ich życia, patrzą, jak zmieniały się na przestrzeni tysiąclecia, oraz uświadamiają sobie ich różnorodność jeszcze przed nastaniem epoki nowożytnej. Opowiadamy nie tylko o rabinie Moszem Isserlesie i *Szulchan Aruch*, najważniejszych dziełach żydowskich myślicieli wydanych w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Israelu Baalu Szemie Towie i chasydach, Eliaszu ben Salomonie Zalmanie i nowoczesnej jesziwie, lecz także o oświeceniu żydowskim, „Polakach wyznania mojżeszowego", Agudat Israel, systemie szkół religijnych w Drugiej Rzeczypospolitej, ślubie córki cadyka z Bobowej z 1931 r. – wielkim wydarzeniu, które przyciągnęło uwagę międzynarodową, życiu religijnym i myśli religijnej w cieniu śmierci w getcie warszawskim i unikatowych nagraniach archiwalnych, pokazujących pochówek zbezczeszczonych zwojów Tory, świętych ksiąg i szali modlitewnych na cmentarzu żydowskim w Łodzi zaraz po Zagładzie, która to praktyka oparta jest na zasadzie traktowania świętych ksiąg jak osób. Używamy obiektów, makiet, archiwalnych nagrań dźwiękowych, tekstów i grafik, filmów, zarówno archiwalnych, jak i nakręconych przez nas, a ponadto interaktywnych prezentacji kluczowych słów, pojęć i praktyk.

Co do zapewnienia podstawowej wiedzy o judaizmie, do czego nawołuje Paziński, nasi zwiedzający są jej złaknieni i pogłębią ją z każdym krokiem. Z szabasem stykają się już kilka minut po wejściu do galerii średniowiecznej, gdzie przedstawiamy sytuacje opisane w listach do rabinów z Nadrenii, którzy mar-

twili się, że wędrowni kupcy żydowscy na „dzikim Wschodzie", z dala od zorganizowanych gmin żydowskich, mogą nie przykładać się do ścisłego przestrzegania żydowskich obowiązków religijnych. Jeden z opisanych przypadków dotyczył Żydów, którym przed piątkowym zachodem słońca pękło na drodze koło; drugi wiązał się z zagadnieniem, czy Żydom wolno w szabas nosić broń, a zwłaszcza nagie miecze; natomiast trzeci wprowadza zwiedzających w żydowskie prawa związane z czystością rodziny: Żydzi w Polsce pytali rabinów, czy wodę do mykwy, tj. kąpieli rytualnej, powinno się czerpać z zimnego, czy raczej ciepłego źródła. Przykłady te zapoznają zwiedzających z żydowskim życiem religijnym w sposób nie tylko właściwy epoce i miejscu, lecz także zaskakujący i znacznie bardziej zapadający w pamięć, niż gdyby to judaizm w „pigułce" stanowił wprowadzenie do tysiącletniej historii Żydów polskich.

Sztuki przedstawiające

Cieślińska-Lobkowicz pyta, dlaczego lekceważymy coś, co określa jako zakaz przedstawiania wizerunków obowiązujący w tradycji żydowskiej do XIX w. Rzecz w tym, że taki zakaz nigdy nie istniał. Drugie Przykazanie, zabraniające wykonywania „obrazów rytych", dotyczy bałwochwalstwa i nigdy nie powstrzymało Żydów od rozwinięcia bogatej kultury wizualnej, czego wiele dobitnych przykładów znajdujemy na wystawie i w historii[18]. Zwiedzający galerię średniowieczną oglądają brakteaty z XIII w., na których oprócz hebrajskich napisów widnieją wizerunki władcy. Dwa manuskrypty wykorzystane w prezentacji interaktywnej w galerii średniowiecznej przedstawiają ludzi i zwierzęta, rośliny i budowle. Mowa tutaj o świątecznym modlitewniku Mahzor Worms z XIII w. i Biblii ratyzbońskiej z XIV w., zwanej też Biblią krakowską, gdyż w tym samym stuleciu sprowadzono ją do Krakowa.

Zwiedzający galerię „Paradisus" mogą wydrukować XVI-wieczne żydowskie znaki drukarskie, przedstawiające zwierzęta. Natomiast obok, w „bibliotece", zobaczą wizerunki na unikatowym zwoju kabalistycznym z 1566 r. i zgłębią podstawy żydowskiej tradycji mistycznej. Dawid Darszan, uczeń rabina Moszego Isserlesa i ambitny kabalista, przepisał ten zwój podczas pobytu w Modenie. Yossi Chajes, ekspert w tej dziedzinie, pomógł nam zinterpretować zwój na potrzeby wystawy. Według badacza „nad okręgami widzimy cztery bestie z Księgi Ezechiela, ciągnące rydwan; otaczają one rabina Akiwę, mędrca z II w. n.e., który

[18] Zob. Kalman P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton: Princeton University Press, 2001. Pozycja ta przedstawia historię intelektualną żydowskiego podejścia do sztuki i sztuk przedstawiających, obalając mit o żydowskim zakazie tych drugich. W swoich badaniach nad „korzeniami społecznymi, podstawami intelektualnymi i implikacjami kulturowymi żydowskiego zakazu sztuk przedstawiających" Bland wysuwa argumenty przeciwko twierdzeniu, że Żydzi byli obojętni lub wrodzy wobec sztuk przedstawiających i zasadniczo imitowali sztukę swoich sąsiadów.

cieszy się z udanego wejścia do i powrotu z królestwa niebieskiego. Ponad nimi, zgodnie z Księgą Ezechiela, znajduje się łuk niebieski i Tron Chwały. Podczas gdy teksty biblijne przedstawiają Boga na podobieństwo człowieka siedzącego na Tronie, zwój opisuje królestwo niebieskie za pomocą bogatego zbioru obrazów i tekstów, dosłownie górujące nad światem w dole […]. Pod względem graficznym szczególnie interesujące są smoki po demonicznej «lewej stronie»"[19]. Studiowanie dokumentu, który Chajes opisuje jako „mapę kosmologiczną królestwa niebieskiego", w „bibliotece" galerii „Paradisus" i jako części opowieści o rozwoju myśli i wiedzy religijnej w Rzeczypospolitej Obojga Narodów to coś zupełnie innego niż oglądanie go gdziekolwiek indziej na ekranie telefonu komórkowego, tabletu czy komputera. Pokazuje to dobitnie, jak wystawa warunkuje doświadczanie wszystkiego, co się na niej znajduje.

Być może najbardziej spektakularnym przykładem bogactwa żydowskiej sztuki wizualnej jest dekoracyjne sklepienie pokryte malowidłami znaków zodiaku, zwierząt i roślin, które można zobaczyć w galerii XVIII-wiecznej. Obok unieśliśmy kopię puszki na jałmużnę używanej na pogrzebach (1767 r.), która przedstawia przygotowanie ciała do pogrzebu i postacie ludzkie[20].

Myśląc o przeszłości i przyszłości

Wbrew zarzutom Cieślińskiej-Lobkowicz, że zabrakło debaty publicznej na temat wystawy głównej, przez lata pracy nad ekspozycją przedstawialiśmy nasze plany i postępy na wielu forach i przy wielu okazjach w Polsce, Izraelu, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie. Czołowi badacze z Polski, Izraela i innych państw przyjeżdżali na nasze zaproszenie do Warszawy, żeby spędzić większość tygodnia na recenzowaniu, ocenianiu oraz omawianiu całej wystawy i jej poszczególnych galerii z zespołem muzealnym. Niezliczeni badacze, muzealnicy i interesariusze opiniowali każdą galerię i ekspozycję jako całość na każdym etapie prac.

Podobnie jak Jacek Leociak i inni członkowie naszego zespołu z przykrością stwierdzam, że nie udało nam się zrealizować planów pewnych części wystawy,

[19] Zob. Yossi Chajes, *Kabbalistic Diagrams in the British Library's Margoliouth Catalogue*, http://www.bl.uk/hebrew-manuscripts/articles/kabbalistic-diagrams-in-the-british-librarys-margoliouth-catalogue#sthash.dmXMuF7D.dpuf (dostęp 18 V 2016 r.). Choć badacze wiedzieli o istnieniu tego zwoju, nie mogli go odnaleźć, gdyż został przeniesiony, a jego sygnaturę przypisano innemu obiektowi. Kuratorzy galerii Paradisus Maciej Gugała i Małgorzata Stolarska-Fronia zdołali go odszukać i zainteresować nim Yossiego Chajesa, który pomógł nam zinterpretować dokument na potrzeby wystawy. Muzeum Polin jako pierwsze udostępniło ten zwój zwiedzającym. Przedtem Biblioteka Brytyjska pokazywała w internecie jego skan z komentarzem Chajesa.

[20] Wystawiamy jej kopię, gdyż Muzeum Narodowe w Krakowie nie chciało jej wypożyczyć. Oryginalną skarbonkę na jałmużnę umieszczono głęboko w gablocie pełnej żydowskich przedmiotów rytualnych, która stoi w ciemnym korytarzu Muzeum Narodowego.

inne nie zostały ukończone w zadowalający sposób, a jeszcze inne czekają na realizację. Na przykład zawsze chcieliśmy rozszerzyć zakres geograficzny narracji, zwłaszcza w okresie nowożytnym. Koncepcja wystawy głównej przewidywała, że w galerii powojennej opowiemy o Żydach, którzy opuścili Polskę i osiedlili się w Izraelu lub innych częściach świata. Gdy dokonywaliśmy rewizji założeń wystawy, postanowiliśmy poświęcić galerię powojenną w całości Polsce i opowiedzieć o Żydach polskich za granicą w epilogu, ale zabrakło nam na to czasu i środków przed wielkim otwarciem wystawy głównej. Teraz jest to możliwe.

Cały czas wprowadzamy poprawki i ulepszenia (oświetlenia, dźwięku, czytelności, nawigacji), a z czasem zamierzamy też dokonać zmian w wystawie głównej, zwłaszcza przy okazji uaktualniania elementów multimedialnych. Usilnie zbieramy również obiekty oryginalne na wystawę główną, żeby zastąpić kopie oryginałami, a przedmioty wypożyczone obiektami z naszej kolekcji, a także dokonywać rotacji przedmiotów, których nie można wystawiać dłużej niż trzy miesiące. Dodajemy obiekty oryginalne tam, gdzie są potrzebne i gdzie to fizycznie możliwe.

Dzięki rozwiązaniom operacyjnym możemy dostosowywać się do różnych rodzajów gości, sposobów zwiedzania i informacji zwrotnych. Wiele osób woli spacer po wystawie z przewodnikiem lub audioprzewodnikiem i to oni w pierwszej kolejności skorzystają z tych możliwości w naszym muzeum. Mają do wyboru dziesięć języków, łącznie z polskim, angielskim, hebrajskim, a teraz również jidysz (to pierwszy i jedyny na całym świecie taki audioprzewodnik po muzeum). Dostępny jest też przewodnik posługujący się polskim językiem migowym oraz polska audiodeskrypcja dla niewidomych i słabowidzących (wersja angielska w przygotowaniu). Pracujemy ponadto nad aplikacją mobilną, co pozwoli nam włączyć różne elementy przygotowane na wystawę główną, które nigdy się na niej nie znalazły, czy to z technicznych, czy innych względów, jaki udostępnić narzędzia ułatwiające nawigację po wystawie głównej.

W odpowiedzi na informacje zwrotne od zwiedzających wprowadziliśmy też ofertę spacerów po pojedynczych galeriach w towarzystwie eksperta oraz spacery tematyczne. Ostatnio przygotowaliśmy krótkie trasy tematyczne bez przewodnika i słowniczek wyrazów z hebrajskiego i jidysz, które pojawiają się na wystawie (Tora, Talmud, halacha itd.). Zwiedzający mogą pobrać drukowaną wersję tych przewodników przy wejściu na wystawę główną, ściągnąć je na telefon komórkowy lub tablet, wydrukować je w domu lub czytać online. Dotychczas opracowaliśmy kilka krótkich spacerów tematycznych bez przewodnika („Życie religijne", „Śladami jidysz", „Tysiąc lat w godzinę"), spacery skupiające się na wybranych obiektach oryginalnych oraz przewodnik tematyczny o kobietach[21]. Przygotowujemy też przewodnik kieszonkowy po wystawie z mapkami wszystkich galerii.

[21] Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, „Wirtualny spacer po wystawie stałej", http://wirtualnyspacer.polin.pl (dostęp 19 V 2016 r.).

W kwietniu 2016 r. Muzeum Polin zdobyło dwie najważniejsze nagrody muzealnych w Europie. Zdobyło tytuł Europejskiego Muzeum Roku 2016 (pierwszy raz w 39-letniej historii tego wyróżnienia uhonorowano nim muzeum w Polsce) i Nagrodę Europejskiej Akademii Muzeów, którą przyznaje się nie co roku, lecz tylko wtedy, gdy jakieś muzeum spełnia najwyższe standardy tego, co Kenneth Hudson nazwał „wartością publiczną". Piszę ten esej na Lesbos, gdzie właśnie odbyło się wręczenie nagród Europejskiej Akademii Muzeów. Nasze muzeum znalazło się też w finale konkursu na trzecią nagrodę – Luigi Micheletti Award, europejskiego wyróżnienia przyznawanego innowacyjnym muzeom historii najnowszej, współczesnego przemysłu i współczesnej nauki. Prezes Greckiego Czerwonego Krzyża otworzył konferencję i opowiedział, jak jego organizacja niesie pomoc humanitarną setkom tysięcy uchodźców, którzy przybywają do wybrzeży Lesbos. Podkreślił rolę muzeów i instytucji kulturalnych w czasie kryzysu. Właśnie wtedy misja Muzeum Polin staje się jeszcze ważniejsza[22].

Lesbos, 22 maja 2016 r.

Z języka angielskiego przełożyła *Anna Brzostowska*

[22] Więcej o istotnej roli, jaką Muzeum Polin odgrywało wówczas w Polsce, zob. Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, *Muzeum II Wojny, Polin, ECS. Wspierajmy muzea historyczne, nim będzie za późno*, wyborcza.pl, 28 IV 2016, http://wyborcza.pl/1,75410,19988207,muzeum-ii-wojny-polin-ecs-wspierajmy-muzea-historyczne-nim.html (dostęp 19 V 2016 r.).