

ROLA WARSTWY AFEKTYWNEJ W DOŚWIADCZENIU MUZEALNYM. NARRACJA O ZAGŁADZIE WE WSPÓŁCZESNYM MUZEUM HISTORYCZNYM

Elżbieta NIEROBA*

* Instytut Socjologii, Uniwersytet Opolski
e-mail: enieroba@uni.opole.pl

Artykuł wpłynął do redakcji 05.01.2012 r. Zweryfikowaną i poprawioną wersję po recenzjach i korekcie otrzymano

Punktem wyjścia rozważań są koncepcje Pierra Nory oraz Alison Landsberg. Odchodzenie bezpośrednich świadków historii zdaniem P. Nory zrzuca na instytucje archiwizujące (w tym na muzea) obowiązek magazynowania śladów przeszłości. Natomiast A. Landsberg obnaża postępujący proces uzależniania się mechanizmów kształtowania pamięci we współczesnym społeczeństwie od najnowszych technologii i produktów popkultury. Muzea Holocaustu poszukują adekwatnego języka mówienia o Zagładzie w sytuacji, gdy podobnie jak inne instytucje muzealne muszą dopasować się do nowych oczekiwań odbiorców i dostosować swoją przestrzeń i sposób ekspozycji do aktualnych warunków kulturowych. W szerszy nurt zmian kulturowych wpisać możemy proces deprofesjonalizacji pamięci oraz nowy paradygmat zdobywania wiedzy. Wyniki badań empirycznych dowodzą, że odbiorca nie oczekuje jedynie intelektualnego kontaktu z przeszłością; najbardziej pożądaną formą poznania minionych wydarzeń jest przekroczenie biernej granicy obserwacji oraz pragnienie zmysłowego doznania historii. W tej perspektywie Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau jako fizyczny ślad przeszłości, zgodnie z koncepcją Aleidy Assmann o „pamięci miejsca”, gwarantuje doznania zmysłowe i afektywne. W dalszej części artykułu przedstawiono strategie wykorzystywania produktów popkulturowych do przetwarzania i opisywania wydarzeń historycznych, sposoby organizowania przestrzeni muzealnej oddziałującej na emocje i wyobraźnię odbiorcy, zachęcającej do indywidualnego odkrywania historii oraz związane z tym obawy przed banalizacją i trywializacją przekazu.

Słowa kluczowe: zagłada, muzeum historyczne, pamięć społeczna, kultura popularna, emocje

WSTĘP

Naturalnym jest, że w 66 lat od zakończenia II wojny światowej coraz mniejszy wpływ na podtrzymywanie oraz *modus* konstruowania pamięci o tych tragicznych wydarzeniach mają ich bezpośredni świadkowie. Do głosu dochodzi pokolenie urodzone po wojnie. Jego pamięć o prześladowaniach i zagładzie Żydów zapośredniczona jest przez fotografie, literaturę, sztukę, opowieści pasjonatów historii czy takie produkty popkulturowe, jak na przykład film. Obserwowany współcześnie proces odchodzenia od wspomnień jako *raison d'être* pamięci wpisać można w ramy koncepcji postpamięci

(*post-memory*) Marianne Hirsch, gdzie rolę reminiscencji zastępuje reprezentacja, praca wyobraźni oraz kreacja artystyczna¹. Zgodnie z zamysłem autorki idea postpamięci opisuje skomplikowany stosunek dzieci ocalałych z Zagłady do traumatycznych przeżyć ich rodziców – pokolenie drugiej generacji „pamięta” te wydarzenia tylko dzięki narracjom i obrazom, w których dorastało². M. Hirsch stawia tezę, iż głównym medium transgeneracyjnej transmisji traumy są fotografie, które w większym stopniu niż dyskurs mówiony czy pisany przypominają o upiornych duchach przeszłości³.

Odwołując się do spostrzeżeń francuskiego historyka Pierra Nory, zauważyć można, że nasza pamięć nie znajduje już schronienia „w gestach i zwyczajach, umiejętnościach przekazywanych przez niepisane tradycje, w zbiorze wewnętrznej samowiedzy, w naturalnych odruchach i głęboko zakorzenionych wspomnieniach”⁴, a wspierać się musi na zewnętrznych nośnikach pamięci⁵. Odpowiedzialnością za zmagazynowanie wszystkiego, co powinno zostać przekazane kolejnym pokoleniom obarczamy wszelkiego typu instytucje archiwizujące i magazynujące ślady przeszłości⁶. Jedną z takich podtrzymujących iluzję wieczności instytucji jest muzeum, w murach którego schronienie znajduje pamięć. Imperatyw tworzenia zewnętrznych repozytoriów pamięci zbiorowej, które pamiętają za nas, można wyjaśnić antropologiczną koncepcją Edmunda Leacha o uniwersalnej dla ludzkości potrzebie zaprzeczenia nieodwracalności czasu⁷, jak również odwołać się do ukutego przez Paula Ricoeura pojęcia długu. „Idea długu nierozzerwalnie wiąże się z ideą dziedzictwa. Jesteśmy dłużni wobec tych, którzy nas poprzedzili w tym, czym jesteśmy. Obowiązek pamiętania nie ogranicza się do pilnowania materialnego śladu, pisemnego czy innego, minionych faktów, lecz podtrzymuje poczucie bycia zobowiązanym względem tych innych, o których dalej powiemy, że już ich nie ma, choć byli. Spłacanie długu, lecz zarazem – powiedzielibyśmy – inwentaryzacja spadku”⁸.

O konieczności „zinstytucjonalizowanej mnemotechniki”⁹ pisze Jan Assmann, konstatując, iż odchodzenie naocznych świadków historii dowartościowuje pamięć kulturową w postaci zeksternalizowanych nośników przeszłości, ponieważ „to, co dziś jest jeszcze żywą pamięcią, jutro będzie już tylko medialnym przekazem. Zwiastunem nadchodzącego przełomu jest dziś wyrażony na piśmie, wzmógłony wysiłek przypominania oraz zbierania i archiwizowania”¹⁰. Do problemu pamięci ugruntowanej w doświadcze-

¹ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, [w:] „Poetics Today”, 2008, nr 29/2001, s. 107; M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the War of Postmemory*, [w:] „The Yale Journal of Criticism”, nr 14/2001, s. 9.

² M. Hirsch, *Surviving Images...*, op. cit., s. 9.

³ Marianne Hirsch, *The Generation...*, op. cit., s. 103, 115.

⁴ P. Nora, *Między pamięcią a historią. Les lieux de Mémoire*, [w:] „Tytuł roboczy: archiwum”, nr 2/2009, Warszawa 2009, s. 7.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 295.

⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Universitas, Kraków 2006, s. 117-118.

⁹ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 68.

¹⁰ Tamże, s. 67.

niach medialnych odsyła kategoria pamięci protetycznej Alison Landsberg¹¹. Autorka obnaża postępujący proces uzależniania się mechanizmów kształtowania pamięci we współczesnym społeczeństwie od najnowszych technologii i produktów popkultury. W efekcie tego zjawiska pamięć możemy potraktować jako swego rodzaju *bricolage* – przestrzeń, w której na wspomnienia jednostkowe nakładają się – w wyniku zanurzenia w kulturze popularnej – niczym na palimpsest, te zapośredniczone przez media. Reguły popkultury przenikają „sposób, w jaki przeszłość jest nam dzisiaj dana, mechanizm, na podstawie którego współcześnie konstruowane są indywidualne i społeczne ramy pamięci, funkcje, które dziś pamięć odgrywa, oraz formy, poprzez które się przejawia”¹². Zwrócenie uwagi na hegemonię popkulturowego dyskursu w podtrzymywaniu i kształtowaniu pamięci zbiorowej otwiera nowe perspektywy ku zrozumieniu fenomenu zmniejszającej się współcześnie siły oddziaływania profesjonalnej narracji o rzeczywistości minionej. P. Nora utratę monopolu w konstruowaniu obrazu przeszłości przez dyscypliny akademickie wyjaśnia następująco: „Dopóki historia była kolektywna a pamięć indywidualna, historycy sprawowali wyłączną kontrolę nad wspólną przeszłością. Poprzednie 100 lat ten przywilej wyraźnie umocniło dzięki stworzeniu tak zwanej »naukowej« historii. Tylko historyk mógł weryfikować historyczne fakty, dokumentować i ogłaszać Prawdę. To był jego zawód i źródło jego prestiżu. Dziś o przeszłości decydują sędziowie, świadkowie, media, ustawodawcy”¹³. Rezultatem rozpowszechniania się poza oficjalnym dyskursem historiografii, nowych form i praktyk komemoratywnych jest nieodwracalny proces demokratyzacji pamięci, co oznacza, że nie ma już powrotu do z góry narzuconej przez akademików metanarracji historycznej. Sytuacja, gdy „coraz mniej (...) pamiętamy razem, a coraz częściej osobno”¹⁴ pociąga za sobą pytania o substancjalny wymiar pamięci: „coraz mniej możliwa jest (...) zbiorowa pamięć, zakładająca identyczność korelatów wspomnień i przypisywanych im znaczeń”¹⁵.

1. ZMYSŁOWY WYMIAR DOŚWIADCZANIA PRZESZŁOŚCI

Proces deprofesjonalizacji pamięci wpisuje się w szerszy nurt zmian kulturowych obejmujący między innymi nowy paradygmat zdobywania wiedzy. Współczesny konsument historii nie oczekuje jedynie intelektualnego kontaktu z przeszłością, gdyż – jak pisze Zygmunt Bauman – „świat ma służyć do kolekcjonowania wrażeń i tyle on wart, ile wrażeń dostarcza”¹⁶. Wyniki badań empirycznych dowodzą, iż najbardziej pożądaną formą poznania dawniejszych czasów jest bezpośredni z nimi kontakt, dosłowne wręcz ich dotknięcie, co zagwarantować sobie można, przekraczając granicę biernej obserwacji¹⁷. Idei uobecnianiu przeszłości nie sprzyja opieranie się na kanonicznej

¹¹ A. Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York, Chichester West Sussex 2004, s. 1-4.

¹² M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 210.

¹³ *Epoka upamiętniania. Rozmowa z Pierrem Nora*, [w:] J. Żakowski, *Rewanż pamięci, Sic!*, Warszawa 2002, s. 66.

¹⁴ W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005, s. 67.

¹⁵ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej...*, op. cit., s. 244.

¹⁶ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 32.

¹⁷ W badaniach fokusowych zrealizowanych przez Andrzeja Szpocińskiego interlokutorzy w następujący sposób wyrażali swoją potrzebę zmysłowego poznania historii: „No właśnie ta starożytność, te kul-

w swej formie historiografii (z językiem jako głównym narzędziem), ale prerefleksyjny wymiar kontaktu z wydobytymi z mroków przeszłości artefaktami, których bliskość przestrzenna umożliwia ich dotknięcie¹⁸. Nawiązanie więzi z przeszłością dzięki wielozmysłowemu, estetycznemu jej przeżyciu „zastępuje *sacrum*, łącząc w jednym doświadczeniu przeżycia estetyczne, metafizyczne, ludyczne i poznawcze”¹⁹. Oznacza to, że postępujący proces estetyzacji zawłaszczył również dziedzinę historii. Dokonując próby eksplikacji tego późnonowoczesnego fenomenu Wolfgang Welsch zauważa, iż „Estetyzacja była w życiu dodatkiem do rzeczywistości, teraz jest esencją”²⁰, co objawia się między innymi jej wpływem na percepcję otaczającej nas rzeczywistości. W trakcie gwałtownego przeżycia estetycznego to, co zmysłowo nieobecne nabiera realnych kształtów „Intensywność uczuć, nastroju i emocji powoduje, że doświadczenia przeszłości związane z konkretną przestrzenią albo z przedmiotem miewają charakter transgresyjny, wprawiają w stan przeniesienia w inne miejsce, czy wręcz przekroczenia czasu. (...) Doświadczenie przeszłości, jako czegoś co minione, a uczuciowo obecne, może w pewnych sytuacjach mieć charakter podobny do przeżyć mistycznych czy głębokich przeżyć religijnych”²¹. Mityczne poczucie jedności czasu burzące linearny porządek temporalny intensyfikowane jest w sytuacji wzajemnego powiązania czasu z miejscem. Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau jest fizycznym śladem przeszłości, namacalnym świadkiem tragicznej historii wydarzeń II wojny światowej. Realność tego miejsca, jego bezpośrednia dostępność gwarantuje doznania zmysłowe i afektywne, co wzmaga „efekt realności w doświadczeniu dawności”²². Dodatkowo odwiedzanie miejsc, w których rozgrywała się historia – istotna w danej chwili dla przybywającej tam jednostki z punktu widzenia jej doświadczeń autobiograficznych czy też pamięci zbiorowej – ma moc tożsamościotwórczą. Podstawą do konstruowania tożsamości jest – sięgając do wokabularza Aleidy Assmann – pamięć funkcjonalna, inaczej zamieszкана, stanowiąca jedną z podstaw pamięci kulturowej podtrzymywanej przez zinstytucjonalizowaną mnemotechnikę oraz media. Nośnikami selektywnej, obdarzonej sensami i przyswojonej przez grupę społeczną pamięci funkcjonalnej są pismo, obraz, ciało oraz – szczególnie istotne dla naszych rozważań – miejsca, które „za sprawą reli-

tury bardzo mnie interesują, celtyckie, Inkowie itd. Doszli tak wysoko i taki był krach szybki i niesamowity i chciałbym to zobaczyć, zgłębić, bliżej się przyjrzeć, inkwizycja, reformacja – bardzo ciekawy okres, gdzieś tam bliżej stanąć i oglądać”. Pragnienie wizualnego doznania przeszłości potwierdzają także słowa miłośniczki wojen napoleońskich „Pociąga mnie ten okres. Bardzo dużo się działo, dużo czytałam na temat samego Napoleona i chciałabym to tak podejrzeć. Wcale nie tam uczestniczyć i za długo tam być, ale na własne oczy przekonać się, jak to się mówi – pomacać”. Cytowane fragmenty wypowiedzi pochodzą z badań realizowanych w latach 2003-2006 pod kierownictwem Andrzeja Szpocińskiego „Współczesne społeczeństwo polskie wobec przeszłości” za: A. Szpociński, *Wizualizacja pamięci społecznej*, [w:] *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, pod red. A. Szpociński, Scholar, Warszawa 2009, s. 230-231.

¹⁸ H.U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, pod red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 118.

¹⁹ T. Pękała, *Estetyczne doświadczenie przeszłości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, pod red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo SWPS Akademia, Warszawa 2008, s. 162.

²⁰ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008, s. 41.

²¹ T. Pękała, op. cit., s. 160.

²² Tamże, s. 157.

gijnie, historycznie czy biograficznie ważnych wydarzeń przeobrażają się w miejsca pamięci. Miejsca mogą uwiarygodnić i przechować pamięć nawet w czasach zbiorowego zapomnienia. Po okresach przerwanej tradycji pielgrzym i skoncentrowani na przeszłości turyści powracają do ważnych miejsc, odnajdując tam krajobraz, pomniki bądź ruiny. Dochodzi wówczas do »reanimacji«, przy czym miejsce w równym stopniu reaktywuje wspomnienie, co wspomnienie miejsce²³.

Zgodnie z konceptualizacją P. Nory, miejsce pamięci to metaforycznie ujęte fenomeny materialne, symboliczne i funkcjonalne, stanowią one *erzac* rzeczywistych środowisk pamięci, pełnią rolę remedium na zerwanie linearnego związku pomiędzy utraconą przeszłością, niekwestionowaną terażniejszością a nieuchronną przyszłością oraz mają moc kształtowania zbiorowej identyfikacji²⁴. Zinstytucjonalizowane protezy pamięci pozbawione są Benjaminowskiej aury, to znaczy wyrwane są z ciągu tradycji poprzez zerwanie naturalnej więzi miejsca i czasu²⁵. Kluczowe zatem jest to, by odwiedzić auratyczne, czyli autentyczne miejsce ważnego wydarzenia historycznego, co w koncepcji A. Assmann pojawiło się pod postacią „pamięci miejsca” dla podkreślenia niezmienności przywiązania pamięci do konkretnej przestrzeni fizycznej²⁶. O topograficznych związkach pamięci z miejscem mówił już grecki poeta Symonides z Keos, o którym Ciceron tak pisał: „Mówi się, że (...) odkrył on, że to przede wszystkim porządek jest tym, co dostarcza pamięci światła. Dlatego ci, którzy ćwiczą tę część umysłu, powinni obrać sobie jakieś miejsca, wyobrazić sobie w duchu rzeczy, które chcą zachować w pamięci, i rozlokować je w owych miejscach. W ten sposób porządek rzeczy zachowany zostanie przez porządek miejsc, same zaś rzeczy oznaczone zostaną przez obraz rzeczy i posługiwać się będziemy miejscami zamiast wosku, obrazami zamiast liter²⁷”.

Zwiążanie pamięci – nawet tej o traumatycznych wydarzeniach – z konkretnym obiektem (czy to przestrzenią fizyczną, muzeum czy monumentem) rodzi wiele niebezpieczeństw, na które zwraca zarówno przywoływana już A. Assmann, jak i James E. Young. Ten ostatni wyraża obawę, że społeczne przypisanie pamięci monumentowi poprzez nadanie mu symbolicznego znaczenia jako dowodu zbiorowego upamiętnienia może zwolnić społeczność z obowiązku pamięci²⁸. Natomiast A. Assmann podnosi problem zbytniej metaforyzacji miejsc pamięci, co prowadzić może do bezrefleksyjnego utożsamiania określonej przestrzeni fizycznej, tutaj terenu konkretnego byłego obozu koncentracyjnego z całą Zagładą, mimo iż nastąpiło nieodwracalne zerwanie ciągłości pomiędzy wydarzeniami historycznymi, a ich materialnymi substratami, które należą już do innej

²³ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 113-114.

²⁴ P. Nora, *Między pamięcią a historią...*, op. cit., passim.

²⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 205-207.

²⁶ M. Saryusz-Wolska, *Turystyka uwikłana w pamięć zbiorową*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3/2010, s. 68.

²⁷ M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć. Uwagi wstępne*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, op. cit., s. 175.

²⁸ A. Ziębińska-Witek, *Wizualizacja pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, s. 5, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materialy/ziebinska.pdf>

rzeczywistości ze względu na ich temporalne oddalanie się²⁹. Autorka wyraża to słowami: „W miejscu pamięci określona historia nie poszła dalej, lecz została mniej lub bardziej gwałtownie przerwana. Przerwana historia materializuje się w ruinach i relikwach, które odbijają się od otoczenia jako obce pozostałości. To, co przerwane, zastygło w pozostałościach i pozostaje bez związku z lokalnym życiem teraźniejszości, które nie tylko potoczyło się dalej, lecz przeszło nad tymi pozostałościami – z większą lub mniejszą nieuwagą – do porządku dziennego”³⁰. Zniwelowanie skutków nieuniknionego oddalania temporalnego wydarzeń od miejsca rodzi imperatyw świadomej i intencjonalnej pracy pamięci, co wspomaga proces restytucji tej części krajobrazu z semiotycznego niebytu.

Nieustanne oddalanie w czasie zdarzeń będących przedmiotem zainteresowania danej społeczności zmienia związany z nimi rejestr emocji, pojawić się może nawet obojętność. Problem ten znalazł się w polu zainteresowań Izabeli Kowalczyk, która analizę polisemantycznego potencjału miejsc pamięci ilustruje dwoma przykładami. Pierwszy to instalacja autorstwa Agaty Siwek z 2004 roku „The Auschwitz Shop” – krytyczny komentarz do postępującego procesu uwikłania Zagłady w globalny przemysł pamiątkarski. Rozpatrując sens „wystawienia na sprzedaż” omnipamiątek³¹, czyli zdeterminizowanych gadżetów, takich jak breloczki na klucze, czapki, koszule, talerze, kubki czy ekologiczne torby na zakupy, o których specyfice świadczyły jedynie (aż?) emblematy w postaci trupich czaszek czy haseł „Arbeit mach frei”, I. Kowalczyk stawia tezę, że być może przemysł turystyczny jest sposobem na uwolnienie się od historii. Kontynuując temat społecznych praktyk osvajania przemocy, autorka przywołuje obserwację, którą poczyniła podczas wizyty na terenie Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie: „Dzieciaki gonili się pomiędzy wyrastającymi z ziemi kubkami odnoszącymi się symbolicznie do grobowców, a zarazem do obozowych bloków, w głębi tego labiryntu-cmentarza stała jakaś zakochana, całująca się para...”³². Świadkiem podobnego zachowania był Artur Żmijewski: „Byłem kiedyś jako opiekun z grupą nastoletnich chłopców na wycieczce w Oświęcimiu. Jako, że nie miałem wśród nich żadnego posłuchu, potraktowali Auschwitz we właściwy sobie sposób: ganiali się po korytarzach bloków, śmiali się, bawili, hałasowali. To straszne, przygnębiające miejsce przestawało być takie straszne. Te dzieciaki miały moc transformowania miejsca, odbierały mu upiorność. Również wtedy widziałem w komorze gazowej wycieczkę młodzieży z Izraela. Trzy dziewczyny stanęły na środku betonowej podłogi, uśmiechnęły się, a czwarta zrobiła im zdjęcie idiotkamerą. Ach, co za ulga! – pomyślałem przyglądając się tej scenie”³³. Artysta przełożył te doświadczenie na język sztuki performatywnej i nakręcił kontrowersyjny film „Berek”, który miał być dla niego „próbą znalezienia odtrutki”, wejściem w konflikt z „martwą pamięcią sycącą się ceremoniałem składania wieńców,

²⁹ Tamże, s. 9.

³⁰ Tamże.

³¹ F. Schouten, *The Process of Authenticating Souvenirs*, [w:] *Cultural Tourism in Changing World. Politics, Participation and (Re)presentation*, pod red. M.K. Smith, M. Robinson, Channel View Publications, b.m.w. 2006, s. 192.

³² I. Kowalczyk, *Estetyzowanie Holocaustu*, [w:] „Obieg”, 2008, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://www.obieg.pl/artmix/4139>.

³³ *Ekstaza pamięci*, Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: http://www.magazyn.c22.eu/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_35.htm.

z pamięcią zamkniętą na przeżycie”, wejściem „w ten świat inaczej niż za pomocą rytualnych przemówień i zapalania zniczy”³⁴. A. Żmijewski świadomie złamał panujące w naszej kulturze reguły odczuwania i wyrażania emocji związanych z tragedią Holokaustu, założył bowiem, że śmiech pełnić może funkcję terapeutyczną, a nachalne wręcz naruszenie *sacrum* miejsca³⁵ umożliwi bezpośredni kontakt z historią: „Gdy patrzyłem na śmiejących się ludzi, biegających nago po komorze gazowej, czułem, że działo się tam coś oczyszczającego – tak jakbyśmy włączali się w tę historię, wchodzili w nią – nie symbolicznie, ale w sposób rzeczywisty – swoimi ciałami. A przez to ta historia coraz bardziej nas dotyczy”³⁶.

2. POPKULTUROWY MODEL WSKRZESZANIA PRZESZŁOŚCI

Odchodzenie bezpośrednich świadków Holokaustu dowartościowuje kulturę popularną jako medium zaspokajające potrzebę eksploracji przeszłości – muzea historyczne wykorzystują czasem produkty popkulturowe do przetwarzania i opisywania przeszłości. Nowym punktem na mapie polskich muzeów jest oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa Fabryka Emalia Oskara Schindlera. Otwartą 10 czerwca 2010 roku ekspozycję „Kraków – czas okupacji 1939-1945” w ciągu dwóch miesięcy odwiedziło 25 000 osób – w odpowiedzi na tak wielkie zainteresowanie wystawą zatrudniono nowych pracowników, wydłużono godziny otwarcia oraz wprowadzono rezerwację on-line. Dyrektor Muzeum Historycznego w Krakowie obawia się jednak, że będzie zmuszony wpisać w strategię ograniczanie frekwencji³⁷. Pozytywne komentarze internautów na temat Fabryki Schindlera zdecydowały o ogłoszeniu muzeum przy ul. Lipowej jednym z najlepszych miejsc w Krakowie w kategorii „Kultura” w 2010 roku przez portal Cracow Life³⁸. Źródłem sukcesu poszukiwać można z dwóch perspektyw. Jedna związana jest z wysokim poziomem merytorycznym ekspozycji, która została doceniona przez środowisko zawodowe muzealników: wystawa została uhonorowana nagrodą w konkursie na Wydarzenie Muzealne 2010 roku „Sybilla 2010” w kategorii „Wystawy historyczne”³⁹. Z drugiej zaś strony warto się przyjrzeć ścisłym relacjom pomiędzy kulturą popularną a praktykami wystawienniczymi. Twórcy nowego krakowskiego oddziału Muzeum Historycznego otwarcie przyznają, że gdyby nie film z 1993 roku w reżyserii Stevena Spielberga „Lista Schindlera” „muzeum albo by nie powstało, albo powstałoby w innym kształcie lub dużo później. Na pewno nie miałoby tak mocnej marki już od samego startu”⁴⁰. Znanie z filmu szerokiej publiczności nazwisko Schindlera zdeterminowało kształt eks-

³⁴ Tamże.

³⁵ „Weszliśmy do miejsca, które traktowane jest jak święte (...) A oni ganiłi się tam goli śmiejąc się, dysząc i odpychając od ścian. (...) Nim dotarło do nich, że rzecz wydarzyła się w autentycznej komorze gazowej – gdzie zabijano ludzi, minęło kilka godzin. Wtedy przyszła refleksja i może nawet coś w rodzaju wstrząsu. Świadomość zdarzenia dotarła do moich »aktorów« dopiero podczas powrotu ze zdjęć” (*Ekstaza pamięci...*, op. cit., 2003).

³⁶ *Ekstaza pamięci...*, op. cit.

³⁷ M. Kurska, *Muzeum Schindlera oblegają tłumy turystów*, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35798,8259629,Muzeum_Schindlera_oblegaja_tlumy_turystow.html.

³⁸ [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://mhk.pl/aktualnosci/wiadomosc/745>.

³⁹ [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://mhk.pl/aktualnosci/wiadomosc/858>.

⁴⁰ Ł. Czuj, współautor aranżacji plastyczno-multimedialnej wystawy, za: B. Piłat, *Wystawa w Muzeum Fabryka Schindlera została otwarta*, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35796,8000336,Wystawa_w_Muzeum_Fabryka_Schindlera_zostala_otwarta.html?as=1&startsz=x.

pozycji, jedną z głównych przestrzeni wystawienniczych jest zrekonstruowany na potrzeby muzeum gabinet dyrektora fabryki – ukłon w stronę widzów, którzy tragiczną historię krakowskiego getta znają z filmowej opowieści.

Zdaniem wielu badaczy film S. Spielberga był głównym sprawcą rosnącej od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku fali zainteresowania tematyką Holocaustu i związanymi z tym praktykami komemoratywnymi⁴¹. W badaniach nad różnymi formami praktyk turystycznych zaczęto wyróżniać *dark tourism*, która oznacza zwiedzanie miejsc dokumentujących śmierć⁴², między innymi takich jak obozy koncentracyjne⁴³. Niektórych odwiedzających etykieta turysty może oburzać, chociaż bliższa analiza fenomenu tanatoturystyki nie pozostawia złudzeń: podobnie, jak konwencjonalni turyści korzystają z infrastruktury zapewniającej komfort zwiedzania, przewodników, wyznaczonych szlaków⁴⁴, uwieczniają swoją wizytę na licznych zdjęciach, tłumnie oblegają muzealne sklepy z pamiątkami⁴⁵ – wizytę, w których Anna Wiczorkiewicz nazywa miłym zakończeniem rytuału cywilizacyjnego⁴⁶.

Popularność „Listy Schindlera” wśród szerokiej widowni w znacznym stopniu przyczyniła się również do sukcesu frekwencyjnego United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie⁴⁷, który otworzył swoje podwoje dla zwiedzających w tym samym roku, w którym na ekrany wszedł film S. Spielberga – zbieżność dat zadecydowała, że rok 1993 nazwano „Rokiem Holocaustu”⁴⁸. Na stronach internetowych waszyngtońskiego Muzeum możemy nawet odsłuchać wywiadu z Ralphem Fiennesem, aktorem, który wcielił się w rolę oficera SS Amona Goethe. „Lista Schindlera” to nie jedyne odwołanie do popkulturowego *mainstreamu* w USHMM – film „Pianista” w reżyserii Romana Polańskiego z 2002 roku stał się przyczynkiem do przybliżenia postaci Władysława Szpilmana oraz historii Warszawy z czasów okupacji. Warto w tym miejscu nadmienić też, że prace nad „Listą Schindlera” zainspirowały jego twórcę do założenia Fundacji Zapisu Historii Ocalonych z Shoah. Główne zadanie jakie postawiono przed fundacją to zebranie relacji ocalonych oraz świadków Holocaustu. Obecnie fundacja posiada największe archiwum wywiadów przeprowadzonych z „ocalałymi Żydami, homoseksualistami, świadkami Jehowy, wyzwolicielem i świadkami wyzwol-

⁴¹ S. Marshman, *From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture*, [w:] „eSharp”, issue 6:1.

⁴² S. Tanaś, *Tanatoturystyka – kontrowersyjne oblicze turystyki kulturowej*, [w:] „Pererginus Cracoviensis”, 2006, z. 17, s. 85, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://www.turyzm.edu.pl/pdf/SITa1.pdf>.

⁴³ U. Jarecka, *Groza wojny jako atrakcja turystyczna*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3/2010, s. 76.

⁴⁴ Tamże, s. 81.

⁴⁵ Do fenomenu popularności takich miejsc nawiązuje tytuł przewrotnego filmu słynnego artysty graffitiarza Banksy’ego „Wyjście przez sklep z pamiątkami”, 2010.

⁴⁶ A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008, s. 49. W ciągu dwóch pierwszych miesięcy działalności oddziału Muzeum Historycznego Miasta Krakowa Fabryka Emalia Oskara Schindlera zwiedzający w wydali w sklepie muzealnym 54 000 zł za: M. Kursa, op. cit.

⁴⁷ A. Baer, *Consuming history and memory through mass media products*, [w:] “European Journal of Cultural Studies”, nr 4/2001 (4), s. 495.

⁴⁸ S. Marshman, op. cit., s. 4.

lenia, więźniami politycznymi, ratującymi i ludźmi udzielającymi pomocy, Romami i Sinti, ofiarami eugeniki oraz świadkami procesów zbrodniarzy wojennych”⁴⁹.

Obserwowany w przestrzeni publicznej sposób konstruowania masowej pamięci o historii Zagłady przez produkty kultury popularnej – uproszczony, stereotypowy, kładący nacisk na wywołanie określonych emocji u konsumentów historii – określony został mianem „stylu Spielberga”⁵⁰. Jest to sposób konstruowania narracji o przeszłości wspierający się na filmowej opowieści „potężnego niczym dinozaur kiczu Spielberga”⁵¹ i wykorzystujący estetyczny system komunikacji masowej⁵². Celem tych zabiegów jest dobre samopoczucie odbiorcy, a wszystko po to, by po seansie „można o własnych siłach wyjść z kina, wrócić do domu i spokojnie zjeść obiad”⁵³. Wykorzystany w filmie motyw „dobrego Niemca” znajduje swoje potwierdzenie w rodzinnych wspomnieniach na temat II wojny światowej: w trakcie realizowanych w 2003 roku badaniach jakościowych respondenci snuli opowieści o Niemcach okazujących przyjaźń Polakom. Przykładowo: „U mojej babci ze strony mamy stacjonowali Niemcy w czasie wojny. Te wspomnienia mi utkwiły z kultury Niemców, że byli bardzo kulturalni. Płakali, że nie chcą iść na wojnę, ale muszą, bo to rozkaz”⁵⁴.

3. KONSEKWENCJE POPKULTUROWYCH NARRACJI O PRZESZŁOŚCI

Odchodzenie bezpośrednich świadków tragicznej historii, zmiana paradygmatu zdobywania wiedzy oraz postępujące procesy deprofesjonalizacji i demokratyzacji pamięci w epoce późnej nowoczesności stawiają przed muzeami Holokaustu nowe wyzwania. Po pierwsze, jak pogodzić wizję ocalałych dotyczącą przebiegu wydarzeń z potrzebami i możliwościami recepcji kolejnych pokoleń. Próbę eksplikacji złożonej problematyki modelu reprezentacji przeszłości w różnych kontekstach kulturowych podjął Frank Ankersmit. Holenderski historyk dokonał porównania dwóch monumentów w rozbudowanym kompleksie pomników Yad Vashem – Mauzoleum Pamięci oraz, budzącego kontrowersje, Pomnika Dzieci – pod kątem ich potencjału semantycznego. Analiza ujawniła napięcia pomiędzy intelektualną a afektywną formą przekazu. F. Ankersmit stawia tezę, iż ukryte przesłanie każdego z tych pomników jest skierowane dla różnych grup. Mauzoleum Pamięci odsyła odbiorcę do jego wiedzy, wydobywa z pamięci wspomnienia związane z miejscami Zagłady, dlatego jego znaczenie symboliczne czytelne jest dla osób, które przeżyły Holokaust. Pomnik Dzieci natomiast, krytykowany za manipulowanie obozowymi doświadczeniami, nie wymaga od widza znajomości historii, on dopiero kreuje emocje, przedkłada doświadczenie afektywne nad poznanie rozumowe, stąd wydaje się, że jest odpowiedniejszym sposobem komemoracji dla osób, które bezpośrednio nie doświadczyły grozy Shoah: „raczej *doświadczamy* Pomnik Dzieci i to, co on upamiętnia, niż *organizuje* on doświadczenia w sposób, w jaki robi to

⁴⁹ [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://dornsife.usc.edu/vhi/polish/>.

⁵⁰ M. Sturken, *Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field*, “Memory Studies” 2008, vol. 1, s. 75, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://mss.sagepub.com/content/1/1/73>.

⁵¹ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, W.A.B., Warszawa 2004, s. 123.

⁵² K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, [w:] „Zagłada Żydów. Studia i materiały” nr 6/2010, s. 60.

⁵³ Tamże, s. 61.

⁵⁴ P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008, s. 192.

Mauzoleum Pamięci. Można powiedzieć, że Pomnik Dzieci kończy się tam, gdzie zaczyna się Mauzoleum – i jak sądzę, jest to właśnie powód, dla którego dla przyszłych pokoleń Pomnik Dzieci jest odpowiedniejszym pomnikiem Holokaustu niż Mauzoleum Pamięci⁵⁵. Budowanie narracji o przeszłości rodzi zatem pytanie, kto jest depozytariuszem pamięci jednej z największych tragedii w historii ludzkości, kto ma prawo decydować o tym, co oznacza właściwy i godny sposób upamiętnienia ofiar.

Kolejne wyzwanie to odnalezienia adekwatnego języka mówienia o Zagładzie, który odpowiadać będzie oczekiwaniom współczesnego odbiorcy. Muzea Holokaustu, podobnie jak inne placówki muzealne, dopasować muszą swoją ekspozycję wystawienniczą do panujących warunków kulturowych i obyczajowych. Dominujący w sposobach eksponowania dyskurs popkulturowy wpisujący muzea coraz mocniej w przestrzeń rozrywki budzi obawy przed banalizacją i trywializacją opowieści o Zagładzie. O konsekwencjach audiowizualnej reprezentacji przeszłości mówi Dyrektor Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau, który podkreśla cienką granicę pomiędzy konstruowaniem wystawy będącej czytelnym komunikatem dla współczesnego odbiorcy a uproszczeniem historii, i wyraźnie zaznacza, że czasami musi działać pod prąd modnym tendencjom w aranżowaniu ekspozycji: „Regułą stają się prezentacje multimedialne (...) Oczywiście byłoby chorym pomysłem wprowadzać do tego miejsca [Muzeum – przyp. aut.] jakieś efekty specjalne, bo pozostałości obozu mogłyby się stać mniej przerażające, budziłyby grozę w mniejszym stopniu niż sama wystawa i nie byłoby miejsca na indywidualną interpretację⁵⁶. Zatem obowiązujące sposoby reprezentacji historii, które są skutkiem kulturowego dowartościowania obrazu rodzą kolejne problemy związane z przełożeniem na praktykę muzealną okrucieństwa Zagłady.

Każda próba uporządkowania pamięci w przestrzeni wystawienniczej narażona jest na – świadomą bądź nie – manipulację, jako że ekspozycja stanowi *pars pro toto* obowiązującego, w danej konfiguracji okoliczności społeczno-politycznych, dyskursu historycznego. Dobór i odpowiednia kontekstualizacja artefaktów dokonana przez kuratora oddaje optykę współczesnego spojrzenia na wydarzenia z przeszłości. Nadawanie nowych znaczeń obiektom muzealnym odbywa się za pomocą takich narzędzi, jak procedury inkluzji i ekskluzji, czyli arbitralne decydowanie, co powinno się znaleźć na ekspozycji, opis eksponatu zgodny z obowiązującą w danym momencie wiedzą oraz materiały edukacyjne i prezentacje multimedialne demonstrujące dodatkowe informacje. Praktyki te wpływają na sposoby podtrzymywania i konstruowania pamięci o ważnych ze społecznego punktu widzenia wydarzeniach, gdyż taksonomiczna organizacja obiektów stanowi odbicie reguł ustanawiania ładu i nadawania sensu światu. James Clifford stoi na stanowisku, iż układ obiektów na ekspozycji jest narzędziem dyscyplinowania i kontrolowania rzeczywistości, stwarza „złudzenie adekwatnego przedstawienia świata⁵⁷. Dyskurs muzealny uczestniczy zatem w definiowaniu wiedzy prawdziwej, co – zdaniem Zbyszko Melosika – jest formą „epistemologicznego terroru teorii nad rzeczywistością⁵⁸.

⁵⁵ F. Ankersmit, *Pamiętając Holokaust: żałoba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, op. cit., s. 175.

⁵⁶ J.-Y. Potel, op. cit., s. 201.

⁵⁷ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 237.

⁵⁸ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996, s. 29.

Projektując obraz minionego świata, który zostanie przedstawiony widzowi w przestrzeni muzealnej kurator musi zdecydować o charakterze przekazu – czy dominować będzie oświeceniowy porządek naukowej eksplikacji odwołujący się do rozumu i wywołujący odbiór inteligibilny czy też układ wystawy wyzwoli u odbiorcy emocjonalne, polisensoryczne doznania i pozwoli na podjęcie dyskusji z zaproponowaną wizją wydarzeń. Poznanie afektywne i intelektualne powinny się nawzajem uzupełniać, kreując przesłanki do efektywnego poznania przeszłości, co pozwala na pełne przeżycie i poznanie historii zakłętej w artefaktach⁵⁹. Modelową egzemplifikację wystaw aktywujących w większym stopniu bądź to warstwę emocjonalną, bądź intelektualną w procesie poznawania historii w przestrzeni muzealnej są ekspozycje w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau. Ekspozycja Auschwitz I to przykład oświeceniowego dyskursu muzealnego, który w sposób arbitralny narzuca sposób widzenia poprzez odpowiedni porządek prezentowanych eksponatów oraz towarzyszące im adekwatnie sformatowane opisy. Zdecydowanie inną wymowę ma nowa wystawa w budynku tzw. centralnej sauny na terenie Birkenau. Kuratorzy odeszli od epatowania faktami historycznymi i pozwolili widzom zanurzyć się w przeszłość. Odejście od taksonomicznego porządkowania artefaktów na rzecz odtworzenia danego środowiska jest niezbędnym warunkiem, by uczynić czasy minione możliwymi do recepcji i doznania: „tym, co szczególnie skłania nas ku przeszłości, jest pragnienie przeniknięcia granicy, która oddziela nasze życie od czasu poprzedzającego nasze narodziny”⁶⁰. Odwiedzający Birkenau pokonać muszą tę samą drogę, którą podążali nowi więźniowie oraz ci kierowani do kąpieli i dezynfekcji. W sposób świadomy autorzy wystawy za główny cel obrali wykreowanie „przestrzeni emocji”, oddanie grozy tego miejsca⁶¹.

Strategię oddziaływania na wyobraźnię widzów wybrała również artystka Maya Zack, która w berlińskim The Jewish Museum zaprezentowała komputerową trójwymiarową rekonstrukcję przedwojennego mieszkania należącego do Manfreda Normburga. Iluzję dostępu do utraconej przeszłości zapewnia jej zwizualizowanie: „potrzebujemy widzialnej przeszłości, widzialnego kontinuum”⁶². Inspiracją dla powstania pracy „Living Room” była podróż artystki do rodzinnego domu jej babci na Słowacji. M. Normburg podzielił się z M. Zack swoimi wciąż żywymi wspomnieniami z berlińskiego mieszkania, w którym mieszkał z rodzicami i bratem do roku 1938. Ekspozycję dodatkowo wzbogacono nagraniami anegdot i opowieści M. Normburga, które kontekstualizują odarte z sensu artefakty i nadają im nowe życie⁶³.

Potrzebę uobecnienia przeszłości i uczynienia jej namacalną zaspokoić mogą również spacer-y edukacyjne. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, na podstawie wspomnień bezpośrednich świadków wydarzeń, przygotowało cztery interaktywne trasy po terenach byłego getta krakowskiego. Każda z nich pozwala spojrzeć na historię tego miejsca z odmiennej perspektywy: dziecka – Stelli Müller-Madej, nastolatki – Haliny Nelken, jedyne-go Polaka mieszkającego w getcie – Tadeusza Pankiewicza oraz lekarza – Aleksandra Bibersteina. Odwiedzając autentyczne miejsca bliskie narratorom opowie-

⁵⁹ N. Goodman, *Koniec muzeum?* [w:] *Antologia muzeum...*, op. cit., s. 126.

⁶⁰ Hans U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy się uczyć od historii*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, op. cit., s. 197.

⁶¹ A. Ziębińska-Witek, op. cit., s. 15-18.

⁶² Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Sic!, Warszawa 2005, s. 16.

⁶³ [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=49401.

ści, odbiorca zachęcany jest do indywidualnego odkrywania historii⁶⁴. Zindywidualizowane podejście do przeszłości jest skutkiem nowego podejścia do budowania historii. Obecnie punkt ciężkości z poziomu instytucjonalnego, makrospołecznego przeniesiony został na poziom jednostki⁶⁵. Widoczne w przestrzeni społecznej zintensyfikowane działania upamiętniające, dla pełniejszego oglądu przeszłości uwzględniają jednostkową tożsamość, pamięć oraz emocje. Wskaźnikiem zwrotu w stronę paradygmatu codzienności jest uznanie historii mówionej – nobilitującej ustne wspomnienia świadków wydarzeń, metodę dowartościowującą lokalnych bohaterów i akcentującą „ludzki wymiar zdarzeń historycznych”⁶⁶ – za pełnoprawny materiał źródłowy. Rekonstruowana na podstawie okrucich wspomnień przeszłość to historia „dnia powszedniego”, historia „od dołu”⁶⁷. Indywidualna opowieść świadka nie tyle dostarcza wiedzy, ale raczej kształtuje percepcję przeszłości, konfrontuje z osobistym dramatem osób biorących udział w zdarzeniach, ich subiektywnym obrazem tamtego świata. Zwolennikiem takiego kontaktu z minionymi czasami jest Zbigniew Herbert, który dzieląc się z czytelnikami z wrażeniami z podróży po Grecji, odnotowuje: „Obcując z dziełami przeszłości, chcemy mieć pewność, że są autentyczne, że nikt ich nie poprawiał, nikt nie wtrącał się, żeby je upiększyć, udoskonalić, uczynić bardziej zrozumiałymi. Pragniemy sami, bez pomocy pośredników, przetrząsnąć most nad przepaścią czasu (...) Nie będąc uduchowionym ponad miarę, poszukiwałem zawsze materialnych śladów, aby nawiązać porozumienie i przymierze”⁶⁸.

Zorganizowana przestrzeń ekspozycji powinna oddziaływać na emocje i wyobraźnię odbiorcy, wciągając go w świat zaprojektowanego przeżycia tak, by stało się ono jego udziałem. Muzea Holokaustu wykorzystują w tym celu prywatne przedmioty należące do ofiar Zagłady. Projektant wystaw USHMM Ralph Appelbaum uważał, że właśnie takie obiekty, jak przedmioty codziennego użytku, dokumenty, fotografie i filmy są traktowane przez odbiorców z wielką powagą i wręcz mają moc dowodu sądowego⁶⁹. Ponadto nie pełnią jedynie funkcji beznamietnej ilustracji historii, ale – odwołując się do koncepcji sensytywistycznej teorii doznania historycznego – bezpośredni kontakt z na pozór bezwartościowymi przedmiotami oddaje wrażenie intymnej bliskości z tym, co nieobecne⁷⁰, wzmacnia doświadczenie przeszłości, to obietnica uczestnictwa w inscenizacji wydarzeń. P. Nora dodaje: „Im mniej nadzwyczajne świadectwo, tym trafniej wydaje się ono ilustrować przeciętną mentalność”⁷¹. Jako przykład niech posłuży wystawa on-line USHMM „Milczący świadek”. W jej ramach zaprezentowano między innymi historię kilkuletniej Loli Rein, która przez kilka wojennych miesięcy ukrywała się w wykopanej w ziemi dziurze. Najcenniejszą rzeczą, jaką wówczas miała Lola była

⁶⁴ [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: http://mhk.pl/oddzialy/fabryka_schindlera/spacery.

⁶⁵ F. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997, s. 159.

⁶⁶ A. Szpociński, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, pod red. B. Korzeniewski, Wydawnictwo Instytut Zachodniego, Poznań 2007, s. 32.

⁶⁷ J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, op. cit., s. 67.

⁶⁸ Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, [w:] „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2000, s. 29.

⁶⁹ B. Kirshenblatt-Gimblett, *The museum as catalyst*, s. 5-6, [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf>.

⁷⁰ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004, s. 213.

⁷¹ P. Nora, *Między pamięcią a historią...*, op. cit., s. 7.

sukienka, którą uszyła dla niej mama. Przez siedem przerażających miesięcy sukienka przypominała Loli o normalnym życiu. W 2002 roku L. Rein-Kaufman zdecydowała się podzielić swoją historią z kuratorem z USHMM. Pod koniec rozmowy wyjęła z torby sukienkę, która stanowiła dla niej jedyną więź z matką, i przekazała muzeum. Pieczolowicie odrestaurowana stanowi teraz symbol nie tylko tej konkretnej miłości matczynej i woli przetrwania Loli, ale jest ucieleśnieniem cierpienia wszystkich żydowskich dzieci podczas Holokaustu. Ręcznie wyszywana sukienka przetrwała jako niemy świadek ich nieszczęścia⁷².

Muzea Zagłady przechowują w swoich archiwach bogate zbiory przedmiotów i dokumentów będących świadectwem horroru II wojny światowej. Rosnące zapotrzebowanie na tego rodzaju przedmioty, wydobycie ich z semiotycznego niebytu przyczyniło się jednak do pojawienia na rynku kolekcjonerskim fałszywych eksponatów. Janina Struk opisuje, jak pracownicy brytyjskiego Imperial War Museum natrafili na wystawione na sprzedaż nieautentyczne obiekty związane z Holokaustem, takie jak frak z naszytą żółtą gwiazdą, akwarela ze sceną z getta czy kobiecy pasiak z obozu koncentracyjnego⁷³.

Znamienny dla dalszych rozważań jest fakt, że w estetycznym doświadczeniu przeszłości wiarygodność przekazu nie jest sprawą pierwszorzędą⁷⁴. Przykładowo, na ekspozycji „Kraków – czas okupacji 1939-1945” w oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa Fabryka Emalia Oskara Schindlera zapoznać się można ze stylizowanymi na odręczne pismo dziecięce, ale przygotowanymi przez scenografów – zapiskami osób, które przeżyły getto: Stelli Müller-Madej, Aleksandra Biebersteina, Romy Ligockiej czy Romana Polańskiego. Ten ostatni, wraca do czasów dziecięcych i wspomina wydarzenie, które przeżył w wieku 8 lat: „Nagle zrozumiałem: mieliśmy zostać za murami. Zrobiło mi się straszno, aż wybuchłem płaczem”. Autorzy wystawy wykorzystali symboliczną wartość indywidualnych wspomnień tragicznych wydarzeń, by wywołać u widzów określony rejestr emocji – intymne utożsamienie się z ofiarą, niepokój, empatię, współczucie, strach.

Prezentowane na ekspozycji muzealnej materialne ślady przeszłości zaspokajają potrzebę autentycznego doświadczenia przeszłości⁷⁵. Bezpośredni kontakt, możliwość dotknięcia przedmiotów pochodzących z przeszłości potwierdza realność opowiadanej w muzeum historii. Autorzy wystaw z wielkim pietyzmem rekonstruują dawne wnętrza, zapełniają przestrzeń muzeum codziennością dawnych czasów, aby wykreować „autentyczne” doświadczenie przeszłości. Przedmioty codziennego użytku, jak grzebień, rondle, łyżki, okulary, buty, guziki są stałym elementem ekspozycji w muzeach Holokaustu. W krakowskiej Fabryce Schindlera do aranżacji wystawy zatrudniono specjali-

⁷² [online]. [dostęp: 2011]. Dostępny w Internecie: <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/silentwitness>.

⁷³ J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 257.

⁷⁴ T. Pękala, *Estetyczne doświadczenie przeszłości*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, pod red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2008, s. 164. Autorzy wystawy umieścili następującą informację: „Prezentowane relacje (...) pochodzą z opublikowanych po wojnie wspomnień tych osób. Relacje pokazywane są w formie współcześnie opracowanych graficznie rękopisów, które nie są dokumentami autentycznymi”.

⁷⁵ A. Szpociński, *O współczesnej kulturze...*, op. cit., s. 28.

stów od scenografii filmowej, by zrekonstruowane wnętrza wyglądały jak prawdziwe⁷⁶. Wędrując śladami wojennego Krakowa, widz przejść musi po miejskim bruku, betonowej posadzce, czy nawet po zrobionych na specjalne zamówienie muzeum płytkach ze wzorem swastyki.

PODSUMOWANIE

Eskalacja zainteresowania tematyką Holokaustu w sytuacji naturalnego odchodzenia bezpośrednich świadków wydarzeń – co więcej, w momencie gorących dyskusji nad zasadnością modernistycznego porządku wystawienniczego – stanowi asumpt do podejmowania przez muzealników wysiłku kreowania przestrzeni ekspozycji odpowiadającej wrażliwości i potrzebom współczesnego odbiorcy, wnoszącej coś nowego do refleksji nad kondycją ludzkości. Jednocześnie niezbędna jest roztropność i rozwaga kuratorów, by konstruowana narracja o Holokauście nie wzbudziła u widza jedynie fascynacji ponurym spektaklem z przeszłości – faszyzmem, której obawia się Saul Friedländer: „Nazizm już nie istnieje, ale obsesja, jaką się stał dla współczesnej wyobraźni – podobnie jak narodziny nowego dyskursu, który go bez końca zgłębia i reinterpretuje – stawia nas w obliczu fundamentalnego pytania: czy ta, silnie skoncentrowana na owej przeszłości uwaga jest tylko dobrowolną zadumą, fascynacją spektaklem, egzorcyzmem, czy też potrzebą zrozumienia; a może jest nieustającym wyrazem głębokich lęków i, jakiejś części, niemej tęsknoty”⁷⁷.

ROLE OF EMOTIONAL LAYER IN MUSEUM EXPERIENCE. NARRATION ON THE HOLOCAUST IN CONTEMPORARY HISTORICAL MUSEUM

Summary

The starting point for the discussion are the concepts of Pierre Nora and Alison Landsberg. According to P. Nora, the passing away of eyewitnesses to history transfers the obligation to store the traces of the past onto archiving institutions (including museums). A. Landsberg, in turn, reveals the process in which the mechanisms of memory shaping in the contemporary society become dependent on the state-of-the-art technologies and pop-culture products. Museums of the Holocaust are searching for an appropriate language to talk about the Holocaust in a situation where, like other museum institutions, they have to adjust to the new expectations of the audience, and tailor their space and ways of exhibition to the current cultural conditions and new means of learning. Empirical investigations have proven that nowadays receivers do not merely expect to approach the past intellectually, but also to cross the passive boundary of observation, and desire to have sensual experience of history. From this perspective, the Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum as a physical trace of the past, in accordance with Aleida Assmann's concept of "a memory of place", provides the visitors with sensual and emotional experience. In its further part, the article presents strategies for using the products of popular culture for processing and describing historical events, the ways of organizing museum space which affects the emotions and the imagination of receivers and invites them to discover

⁷⁶ B. Piłat, *Wystawa w Muzeum...*, op. cit.

⁷⁷ Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, op. cit., s. 3.

history for themselves. Also, it discusses the resulting concerns about the potential trivialization of the communicated message.

Keywords: *the Holocaust, historical museums, social memory, aesthetization of the past, commemorative practices*