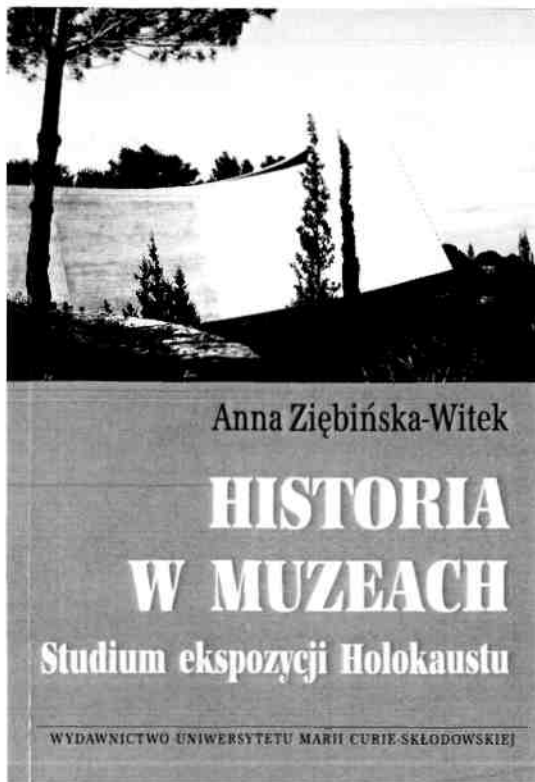


Zródło: *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*
Ziębińska-Witek Anna
Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011
ISBN: 9788377840436



6.3.2. *Elementarz* w Państwowym Muzeum na Majdanku

19 maja 2003 roku w Państwowym Muzeum na Majdanku otwarto wystawę-instalację *Elementarz*, poświęconą dzieciom przebywającym w tym obozie (zgodnie ze słowami ówczesnego dyrektora placówki Edwarda Baławejdera stanowiły one 6% spośród 200 tysięcy wszystkich więźniów Majdanka).¹⁴⁵ Twórcą ekspozycji Tomasz Pietrasiewicz opowiada swoim projektem o losach czwórka dzieci: polskiego – Janiny Buczek-Różańskiej, białoruskiego – Piotra Kirisz-

¹⁴⁵ Grzegorz Józefczuk, *Głosy ze studni*, „Gazeta Wyborcza” (Lublin) 2003, 20/05, s. 4.

czenia oraz dwojga żydowskich – Henia Żytomirskiego i Haliny Birenbaum. Wszystkie oprócz Henia Żytomirskiego przeżyły Zagładę. Wybór tej właśnie czwórki i ich losy są symbolicznym odzwierciedleniem liczebności i sytuacji dzieci różnych narodowości w obozie koncentracyjnym na Majdanku.

Barak nr 53, w którym umieszczona jest wystawa, został podzielony na dwie części reprezentujące dwa światy: normalne dzieciństwo i uniwersum obozów koncentracyjnych. Elementem łączącym (i jednocześnie ujawniającym drastyczne różnice między tymi dwiema rzeczywistościami) stał się tytułowy elementarz (fot. 32). „To jest oczywiście wielki skrót – mówi Pietrasiewicz – bo czteroletnie dziecko niewiele ma wspólnego z elementarzem, ale dla mnie stał się on ogólną metaforą dzieciństwa. Szczególnie dotyczy to tamtych czasów [...] nie było przecież tysiąca kolorowych książeczek, tylko ta jedna, tak charakterystyczna książka. Poprzez elementarz dzieci uczyły się rozpoznawać i nazywać świat. Tutaj obowiązywały kategorie zupełnie podstawowe, najważniejsze dla każdego człowieka [...]”¹⁴⁶ Elementem pochodzącym z „normalnego” świata jest również szkolna tablica.

W obozie dzieci musiały nauczyć się nowego „elementarza”, w którym pojawiły się nieznanne im wcześniej pojęcia: transport, głód, komora gazowa, śmierć. W tej części baraku Pietrasiewicz umieścił szkielet wagonu jako symbol Zagłady oraz wmurowane w ziemię betonowe studnie. Studnie są puste, słyszemy tylko głosy dzieci – bohaterów ekspozycji. Jedna z nich – studnia Henia Żytomirskiego – pozostaje niema (fot. 33).

Dodatkowa historia (i studnia) dotyczy historii Elżuni i związana jest z karteczką papieru odnalezioną po wojnie w dziecięcym buciku i zapisanym na niej wierszykiem: *Była sobie raz Elżunia/Umierala sama/Bo jej tatuś na Majdanku/W Oświęcimiu mama/Nazywam się Elżunia, mam 9 lat i śpiewam tę piosenkę na melodię Z popielnika na Wojtusia iskiereczka mruga*. Wchodząc na wystawę widz słyszy znaną sobie melodię (wydobywającą się ze skrzynki-pozytywki), jednak ze wstrząsającymi słowami. Wzdłuż ścian baraku leżą gliniane tabliczki, na których wypalono fragmenty wspomnień obozowych. Teksty na tabliczkach ułożone są tak, by odzwierciedlały każdy z etapów doświadczenia obozowego (fot. 34).

Wystawa ma również wydzieloną część informacyjną (zaraz przy wejściu do baraku), gdzie odwiedzający – zaglądając do katalogów – może odnaleźć fakty historyczne dotyczące, między innymi, życia jej bohaterów (fot. 35).

Dodatkowe elementy części informacyjnej to skrzyneczki ze slajdami przedstawiającymi twarze dzieci z Majdanka. Zaglądając przez otwór widz może zobaczyć jednocześnie tylko jedną twarz. Takie same skrzyneczki umieszczone przy ostatniej ścianie baraku nie zawierają już fotografii – zaglądając przez otwór widzimy przestrzeń poza pomieszczeniem. „Twarze już nie ma, bo to co pozostało

¹⁴⁶ Wszystkie wypowiedzi Tomasza Pietrasiewicza pochodzą z wywiadu, który z nim przeprowadziłam w kwietniu 2005 roku.

po tych dzieciach jest w powietrzu, w tym krajobrazie, w którym się rozplynęły. W popiele, w ziemi, w pyle". W baraku panuje półmrok, z głośnika dobiega gwar dziecięcych głosów (nagranych na korytarzu jednej z lubelskich szkół).

Wystawa Pietrasiewicza nie jest ani rekonstrukcją, ani narracją, ani nawet niczym pośrednim. Obiekty i widzowie są tu obsadzeni w zupełnie innych rolach. W rozdziale drugim i trzecim tego studium pisałam szeroko o regulach obowiązujących przy budowaniu ekspozycji, czyli logicznym układzie zbiorów, systematycznym ich pogrupowaniu, związkach przyczynowo-skutkowych, użyciu autentycznych obiektów wytwarzających aurę obiektywności, naukowości i prawdziwości całej opowieści. *Elementarz* nie przestrzega właściwie żadnej z powyższych zasad, gdyż autor od samego początku świadomie odrzucił wszystkie, jak to określił, „sztampowe” rozwiązania charakterystyczne dla ekspozycji historycznych. Przede wszystkim nie użył żadnego oryginalnego przedmiotu pochodzącego z zasobów muzeum, obawiając się wywołania łatwych emocji: „Kiedy widz na wystawie zobaczy oryginalne rzeczy z Majdanka, jak bucik czy ubranko, to widzi już tylko to. Zaczynają się pytania: »o?! oryginalne?« prawdziwe buty? prawdziwe to, prawdziwe tamto? Oczywiście, o wiele łatwiej pewne emocje wywołać przez zetknięcie z taką sytuacją realności, prawdziwości, ale ja tego nie chciałem, było to dla mnie zbyt proste. Budowałem swoją koncepcję w sferze pewnej symboliki, więc potrzebne mi było coś innego”. Dziecięce buciki, ubranka czy zabawki należą do standardowego „repertuaru” obiektów tradycyjnie wykorzystywanych w reprezentacjach Zagłady, upamiętniających dzieci.

Na wystawie Pietrasiewicza brakuje również innych charakterystycznych elementów, których moglibyśmy oczekiwać, przyzwyczajeni do określonych form narracji muzealnych: fotografii, map, wykresów, makiet czy danych statystycznych. Autentyczne natomiast są relacje świadków, które Pietrasiewicz przyrównuje do „świętych tekstów”. Fotografie twórcy uznał za zbyt drastyczne i przekraczające granicę intymności i prywatności ofiar.

Rozkład nielicznych obiektów jest dalszym zaprzeczeniem wymienionych regul kompozycji wystawy. Tabliczki są rozmieszczone na podłodze, teksty trudno przeczytać, a półmrok panujący w pomieszczeniu również nie ułatwia zadania. Świadomie została stworzona sytuacja mało komfortowa dla odwiedzających. Widz – jeżeli chce w pełni zrozumieć wystawę – zmuszony zostaje do zachowań pozostających w sprzeczności z jego wyobrażeniem tradycyjnej (przejrzystej i „wygodnej” w odbiorze) ekspozycji muzealnej. Stanowi to dla niego pewną trudność i wymaga konfrontacji z własnymi oczekiwaniami, gdyż sposoby opowiadania traumatycznych historii zdążyły się już rozpowszechnić i zbanalizować, ustępując ogólnie obowiązującej konwencji. Symbolika niektórych elementów wystawy (betonowych studni, tabliczek, skrzyneczek z otworami) nie jest wcale oczywista i wymaga głębszej refleksji, zasady przejrzystości, przystępności są niewątpliwie dla Pietrasiewicza mniej istotne niż poszukiwanie nowych sposobów realizacji tematu. Ekspozycja przez niektórych

została uznana za „kontrowersyjną”, a nawet „brutalną” – ze względu na „grę na emocjach dzieci”¹⁴⁷, ale jako całość nie doczekała się głębszych analiz. Zanim jednak poświęcę jej krótką refleksję, chciałabym wspomnieć o jeszcze jednym przykładzie realizacji koncepcji symbolicznej, również upamiętniającym najmłodsze ofiary Zagłady.

Memoriał poświęcony dzieciom (*Children's Memorial*) autorstwa Moshe Safdiego w Yad Vashem został otwarty w roku 1987. Nie jest on częścią ekspozycji historycznej i właściwie w ogóle nie jest ekspozycją, ale trudno też nazwać go klasycznym monumentem lub pomnikiem. W pierwszej wersji miał stanowić „małe muzeum” poświęcone wszystkim dziecięcym ofiarom Holokaustu, jednak jest raczej „przestrzenią architektoniczną”¹⁴⁸ przesyconą symboliką. Wąski przedsionek z białego kamienia prowadzi do ciemnego pomieszczenia, bardziej nawet tunelu, którego przestrzeń wypełniają lustra. W lustrach odbijają się płomienie świec: jest ich tylko pięć, ale zwielokrotnione odbicie daje wrażenie, że są ich setki. Dodatkowy element stanowi muzyka oraz głos recytujący imiona i nazwiska dzieci oraz kraje ich pochodzenia. We wnętrzu memoriału znajduje się również kilka fotografii dziecięcych twarzy symbolizujących półtora miliona najmłodszych ofiar nazistowskich mordów¹⁴⁹ (fot. 36). Płomienie świec, stanowiące główny i najbardziej przejmujący element upamiętnienia, związane są z obrzędami charakterystycznymi dla rocznicy śmierci, podczas której zapala się *ner neshama* – świece za dusze bliskich zmarłych. James E. Young w swojej interpretacji memoriału sugeruje też, że podobna koncepcja upamiętnienia odwołuje się do Talmudu i zawartego w nim przekonania, iż dusze niepogrzebanych zmarłych nie znajdują nigdy spoczynku i będą się błąkać bez końca we wszechświecie.¹⁵⁰

Moshe Safdi nie wykorzystał do realizacji swojego projektu żadnego oryginalnego obiektu. Autentyczne są recytowane imiona i nazwiska dzieci oraz fotografie (rolę zdjęć w dyskursach muzealnych będę rozpatrywała osobno w kolejnym rozdziale książki). Pietrasiewicz wystąpił przeciw przywiązaniu do oryginalnych przedmiotów i prowadzeniu „łatwej” linearnej narracji. Czy taki sposób organizacji wystaw stanowi o ich słabości?

¹⁴⁷ Patr.: Magdalena Mizeracka, *Nawet chłopcy płaczą*, „Dziennik Wschodni” 2004, 23/09. W podobnym tonie wypowiediano się na temat wystawy na antenie telewizji. Warto tu nadmienić, że ekspozycja jest dostępna dla osób powyżej 14 roku życia, ale – co podkreśla Tomasz Pietrasiewicz – powinno się ją oglądać ze specjalnie do tego wyznaczonym przewodnikiem.

¹⁴⁸ James E. Young, *The Texture of Memory*, op. cit., s. 257.

¹⁴⁹ Niektórym badaczom (Tim Cole) kontrowersyjny wydaje się fakt umieszczenia w przedsionku inskrypcji oraz plaskorzeźby z wizerunkiem Uziela Spiegla, syna fundatorów memoriału. Choć ta sytuacja stanowi rezultat kompromisu, gdyż początkowo fundatorzy chcieli, by cały memoriał nosił imię Uziela, to jednak nietrudno zauważyć, że jednemu z dzieci została nadana pozycja wyjątkowa. Wiąże się to najogólniej rzecz biorąc z uzależnieniem Yad Vashem od prywatnych donatorów, zob. Tim Cole, *Selling the Holocaust*, op. cit., s. 127–128.

¹⁵⁰ James E. Young, *The Texture of Memory*, op. cit., s. 258.

Rozpocznę od kwestii fundamentalnej: jak pisałam niejednokrotnie, żadna ekspozycja bez względu na koncepcję nie jest całością reprezentującą lub odzwierciedlającą rzeczywistość. Ilość (i autentyczność) obiektów nie jest również czynnikiem decydującym. Z przytoczonych już przeze mnie wcześniej badań przeprowadzonych przez Johna H. Falka i Lynn D. Dierking wynika, że ekspozycja może zawierać dziesiątki (nawet setki) obiektów, ale odwiedzający i tak obejrzy tylko niektóre. Zależy to od tego, co jest dla niego wizualnie i intelektualnie najbardziej pociągające, lub po prostu od tego, co przyciągnie jego uwagę. Może to być kolor, kształt, wielkość czy oświetlenie obiektu lub jakiegokolwiek inne, jego własne kryteria. To samo dotyczy podpisów – w praktyce tylko niektórzy je czytają, najczęściej w sposób fragmentaryczny, a żaden odwiedzający nie czyta wszystkich tekstów.¹⁵¹ Można założyć, że – paradoksalnie – niewielka ilość obiektów sprawi, iż zostaną obejrzone wszystkie i dokładnie, niż gdyby występowały w większej liczbie.

Wystawom, ekspozycjom i instalacjom operującym głównie symboliką można zarzucić brak „aury” związanej z autentycznością przedmiotów. Jednak warto zauważyć, że w przypadku ekspozycji historycznych – a szczególnie tych związanych z Zagładą – to, co liczy się najbardziej, to wyjątkowość historii danego obiektu, a nie on sam. Zatem obiekty (bez względu na swą autentyczność) tracą znaczenie, kiedy odwiedzający nie dysponuje odpowiednimi informacjami lub nie akceptuje leżących u ich podstaw wartości estetycznych czy kulturowych. To, z czym mamy tu do czynienia, to przełamanie koncepcji ekspozycji opartej na obiektach w obawie, że zbyt wielki nacisk na artefakty pochodzące z przeszłości odciągnie uwagę widza od tego, co stanowi istotę problemu, czyli autentycznej opowieści i głębokiej refleksji. Obiekty nie są tu głównym źródłem autorytetu prezentacji. Kluczowe jest wydarzenie – a nie rzeczy. Twórca *Elementarza* odrzuca założenie charakterystyczne dla dwóch poprzednich koncepcji, że bezpośrednie spotkanie z autentycznym obiektem historycznym pogłębia rozumienie danego wydarzenia, procesu lub mechanizmu historycznego. Koncepcja śmierci symbolicznej zakłada, że obiekt może być oczywiście źródłem informacji, ale nigdy nie jest informacją samą.

Na opisanej przeze mnie wystawie *Pamiętaj o dzieciach: historia Daniela* mamy pozornie do czynienia z podobną sytuacją: obiekty stanowią rekonstrukcję i liczy się sama historia. Jednak widać wyraźnie różnicę między tymi dwiema wystawami. Oczywiście najważniejszą sprawą jest to, że Pietrasiewicz wybrał prawdziwe dzieci i w ogóle nie konstruował historii z początkiem, środkiem i (szczęśliwym) zakończeniem. Zostawił też przestrzeń dla widzów w takim sensie, że – poprzez własną interpretację – mogą wziąć udział w czasoprzestrzeni zdarzenia i stać się współtwórcami jego znaczenia społecznego. Tu przeszłość istnieje w relacji z pytaniami, które jej zadajemy, i z interpretacjami, które już uformowali inni, nie ma jednej historii, jest ich wiele.

¹⁵¹ John H. Falk, Lynn D. Dierking, *op. cit.*, s. 70–71.

W muzeum amerykańskim opowieść o fikcyjnym chłopcu ułożona jest (tak prosto, jak to tylko możliwe) w chronologiczną linię narracyjną i przedstawiona widzom jako gotowa do opowiedzenia historia ze znaczeniem tkwiącym już w niej samej. Holokaust jest tu pewnym paradygmatem moralnym, a publiczność ma to jedynie przyjąć to wiadomości. Nie stawia się nikomu żadnych pytań, jest tylko prośba-imperatyw: „pamiętaj!”.

Powyższe przykłady wskazują na główny problem z koncepcją śmierci symbolicznej. Bez wiedzy na temat wydarzenia widz nie odczyta ukrytych w niej sensów i postulowane cele ekspozycji nie zostaną osiągnięte. Właściwie nie powinno się takiej wystawy oglądać bez uprzedniego przygotowania lub bez obecności przewodnika. Nie każdy też będzie emocjonalnie przygotowany na to, by podobną ekspozycję głęboko „przeżyć”. W przypadku koncepcji śmierci rzeczywistej czy wyobrażonej można przynajmniej zakładać, że odwiedzający wyniesie z ekspozycji jakiś – choćby nieduży – zakres informacji, tutaj te informacje musi posiadać, zanim przekroczy próg wystawy.

Pozostaje kwestia – moim zdaniem – najważniejsza. Na początku rozdziału pisałam, że ekspozycje trudne mają do przekazania ciężki, wręcz przygniatający, przekaz, zakładają poniekąd oczekiwanie na empatyczną reakcję ze strony publiczności. Bonnell i Simon wprowadzają koncepcję „intymnego/bliskiego kontaktu” (*intimate encounter*) jako modelu kontaktu z taką ekspozycją. Postulowana intymność nie oznacza poznania innego (w sensie identyfikacji), ale otworzenie się na szczególność jego doświadczenia i nieprzyjemne emocje, które mogą temu towarzyszyć. Mamy tu do czynienia z aktem akceptacji innego i próbą zapobieżenia redukcji jego doświadczenia do czegoś pojmwalnego i zrozumiałego. Intymność można też rozumieć jako możliwość wywołania egzystencjalnego niepokoju, zweryfikowania swoich relacji z przeszłością, otoczeniem. W takich kategoriach historia nie oznacza jedynie posiadania wiedzy o przeszłości i oceny jej historiograficznego znaczenia, ale poczucie „zamieszkania” w przeszłości (*dwelling with the past*).¹⁵² Nie znaczy to, że czujemy dokładnie to, co czuły ofiary. To raczej proces reagowania/uwrażliwiania się, wychodzenia w stronę innego, w trakcie czego nie zacierza się nasza odmienność jako jednostki.

Użycie autentycznych obiektów, szczególnie osobistych (jak dziecięca zabawka czy bucik), wzmogłoby jedynie ekstremalność doświadczenia. Pietrasiewicz unika takich rozwiązań, pomniejszając niebezpieczeństwo procesu identyfikacji widza z ofiarami, co daje nadzieję na (pożądany w tym wypadku) proces empatii i solidarności. Nawet piosenka Elżuni – niewątpliwie najbardziej wstrząsający element wystawy – ma jedynie „znamiona prawdy”. Oryginalny zapis piosenki się nie zachował, stąd jej autentyczność może być podana w wątpliwość. Dla Pietrasiewicza nie ma to jednak znaczenia, nie podjął nawet próby odnalezienia oryginalnej kartki, gdyż najważniejsze dla niego pozostają

¹⁵² Jennifer Bonnell, Roger I. Simon, *op. cit.*, s. 69.

prawdopodobieństwo i symbolika opowieści o Elżuni oraz intensywność historii, wyrastającej niejako z tamtych ekstremalnych sytuacji.

Krytycy ekspozycji pomylili wystawę trudną z wystawą kontrowersyjną, czyli taką, która – na przykład – uprzywilejowuje cierpienie jednych nad cierpieniem drugich. *Elementarz* nie jest brutalną grą na emocjach i nie ma na celu odtworzenia doświadczeń ofiar – sama ekspozycja, jej symbolika i szczególnie język są tutaj przedmiotem doświadczenia.

Krytyczne uwagi skierowane pod adresem wystawy wskazują jednak na inny problem: banalizację zła w sensie języka, jakim o nim opowiadamy. Po wielu latach od zakończenia wojny nikogo już nie dziwi (i nie rani) realistyczny (a nawet naturalistyczny) język, którym opowiada się o Zagładzie (nawiasem mówiąc, żaden stopień realizmu nie jest w stanie przybliżyć nikomu doświadczenia Holokaustu – temu zagadnieniu poświęcono już wiele dzieł¹⁵³). Na to nakłada się fakt, że większość publicznych reprezentacji historycznych jest „produkowana” na rynek, jak towar. Klienci mają swoje przekonania i założenia oraz oczekują ich umocnienia. Twórcy, którzy chcieliby zmienić zdanie publiczności w jakiejś kwestii, muszą postawić na innowację, co może przyciągnąć uwagę, jednak najczęściej za pewnik przyjmuje się konserwatywną postawę publiczności.¹⁵⁴

Odbiorca oprócz tego, że wnosi zbiór historii czy opowieści na dany temat, ma również pewne ogólne oczekiwania co do wystawy, poczucie tego, co jest ważne, czci z jaką pewne rzeczy powinny zostać zaprezentowane i upamiętnione. Ma to swoje korzenie w kulturze i tradycji, chociaż idee te nie są niezmiennie: ewoluują zarówno w stylistycznym, jak i w głębszym sensie i nie wolno postrzegać ich jako stałych. Ignorowanie publiczności może spowodować, że poczuje się traktowana protekcyjnie, z drugiej jednak strony pełna akceptacja jej oczekiwań jako podstawy kreowania języka interpretacji może umocnić konwencjonalne założenia i w konsekwencji ograniczyć gotowość publiczności na uznanie nowych sposobów reprezentacji.¹⁵⁵ Między twórcą i publicznością powstaje napięcie, które jednak nie musi być rzeczą negatywną.

W tym miejscu warto zatrzymać się nad jeszcze jedną kwestią. Chodzi tu o próbę odpowiedzi na pytanie, jak temat wpływa na sposób organizacji/konstrukcji ekspozycji. W reprezentacji Holokaustu obowiązują pewne reguły, nazwane przez Terence’a Des Presa „etykietą”¹⁵⁶, które wydają się ograniczeniem również w przypadku wystaw muzealnych, gdyż każą interpretować ekspozycje dotyczące Zagłady w granicach ich pedagogicznych możliwości. Uczenie, zgodnie

¹⁵³ Mówi też o tym Pietrasiewicz: „Problem w tym, że w takim miejscu jak Majdanek załamuje się zdolność naszego języka do opisu świata”, zob: Grzegorz Józefczuk, „Kiedy język milczy”. Rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem, „Gazeta Wyborcza” (Lublin) 2003, 07/01, s. 5.

¹⁵⁴ Michael Wallace, *The Politics of Public History*, [w:] *Past Meets Present*, op. cit., s. 43.

¹⁵⁵ Michael H. Frisch, Dwight Pitcaithley, *Audience Expectations as Resource and Challenge: Ellis Island as Case Study*, [w:] *ibidem*, s. 155.

¹⁵⁶ Terence Des Pres, *Writing into the World*, Viking, New York 1991, s. 277–279.

z tradycyjną koncepcją, jest linearne, kumulatywne oraz progresywne i prowadzi do osiągnięcia mistrzostwa w danej dziedzinie. Edukacja o Holokauście ma za zadanie przekazanie jak największej wiedzy na temat konkretnych wydarzeń historycznych, co ma nas zabezpieczyć przed powtórnym pojawieniem się w przyszłości podobnego zjawiska.¹⁵⁷ Konstruowanie przejrzystej narracji, wydaje się tu najlepszym środkiem prowadzącym do celu. Tymczasem istnieje również rodzaj wiedzy, który Ernst van Alphen określił jako afektywną (w przeciwieństwie do kognitywnej), która nie jest przekazywana w formie narracji lecz bliższa dramie.¹⁵⁸ Ten typ reprezentacji (zarezerwowanej według Alpheny dla sztuki) nadaje się moim zdaniem do zastosowania na wystawach muzealnych i bliski jest koncepcji, którą nazwałam śmiercią symboliczną.

To, co proponuje twórca, nie musi być doskonale, ale zawiera sprzeciw wobec zastanej sytuacji i ograniczeń języka, wychodzących na jaw szczególnie w momencie próby wyrażenia traumatycznych doświadczeń człowieka. Można oczywiście ulokować *Elementarz* poza nawiasem historycznych reprezentacji i nazwać go „instalacją artystyczną” (sam Pietrasiewicz skłania się ku temu określeniu) czy „projektem audiowizualnym”, ale spowoduje to jedynie nieuzasadnione wzmocnienie przekonania o prawdziwości i obiektywności wystaw muzealnych w porównaniu z subiektywnością i fikcyjnym charakterem projektów artystycznych. Dodatkowo *Elementarz* nie spełnia kryteriów definicyjnych instalacji artystycznej (to zagadnienie omówię w następnym rozdziale).

Dyskursy figuratywne (*imaginative*) jak sztuka czy literatura są w kulturze zachodniej bardzo wysoko cenione poza jednym wyjątkiem – kiedy ich tematem staje się Holokaust – gdyż wtedy natychmiast stają się podejrzane i przeciwstawiane historycznej rzeczywistości oraz historycznemu dyskursowi, któremu mają się podporządkować. Według Alpheny ta opozycja ma wszelkie cechy dychotomii, z tym że jest ona legitymizowana nie przez wyjaśnianie pozytywnych cech dyskursu historycznego, ale wymienianie negatywnych i słabej efektywności dyskursu artystycznego. Dodatkowo dyskusji nadaje się wymiar moralny. Najcięższym zarzutem jest, że w przypadku Holokaustu dyskursy artystyczne są nie do przyjęcia ze względu na to, że mogą wywoływać doznania estetyczne. Przyjemność (natury estetycznej) w odpowiedzi na Zagładę jest rzeczą niemoralną i barbarzyńską, powinniśmy zatem pozostać przy „nagich faktach”. Słynne zdanie Adorna o niemożliwości pisania poezji po Auschwitz

¹⁵⁷ Ernst van Alphen, *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2005, s. 186.

¹⁵⁸ Alphen (za Pierrem Janetem) przywołuje podział na dwa rodzaje pamięci: narracyjną i traumatyczną. Pamięć narracyjna oznacza integrowanie i asymilowanie bieżących doświadczeń w istniejące struktury mentalne, które pozostają pod kontrolą, jest też retrospektywna, co znaczy, że wydarzenia/doświadczenia stają się przeszłością. Trauma nie pozwala na przetworzenie doświadczenia w narrację, nie da się kontrolować, a osoba, która doświadcza traumatycznego odtworzenia (*re-enactment*), jest ciągle obecna w tamtym czasie i wydarzeniu, pozostaje ono dla niej teraźniejszością. Dlatego według Alpheny tworzenie narracji nie jest najlepszym sposobem reprezentacji Holokaustu, zob. *ibidem*, s. 168–169 oraz 200–201.

Alphen interpretuje również jako wołanie o zaprzestanie nie tyle reprezentacji, co transfiguracji, czyli niezmienniania tych wydarzeń w obrazy lub dzieła sztuki, które mogą budzić uczucie estetycznego zadowolenia. Zagrożenie nie jest jednak ograniczone tylko do przyjemności, sztuka ma bowiem również funkcję odkupieńczą (*redemptive*), wybawia nas od naszej jednostkowości i moralności (*singularity and morality*) oraz od doświadczeń codzienności i rzeczywistości, które, jak pisze Alphen, są nie do zniesienia. Ta funkcja również dodaje sztuce religijnego wymiaru, artysta bowiem kreuje dzieła wieczne. Taka koncepcja sztuki staje się kontrowersyjna, kiedy ma nas wyzwolić nie od codziennych (zwykłych) historycznych doświadczeń, ale od horroru Holokaustu. Implikacją może być na przykład to, że Holokaust dał impuls do powstania wielkich dzieł sztuki (na przykład poezji Celana), co nadaje mu znaczenie. Zagłada się zakończyła, ale ma teraz (poprzez dzieła sztuki) wieczną wartość. Odkupieńcza funkcja sztuki jest zatem w tym przypadku niewłaściwa, ponieważ odciąga nas od historycznej rzeczywistości.¹⁵⁹ Alphen staje w obronie dyskursów figuratywnych i w odniesieniu do wrażeń przez nie wywoływanych używa terminu „efekt Holokaustu” (*Holocaust-effect*) oraz podkreśla kontrast pomiędzy tym określeniem a pojęciem „reprezentacja Holokaustu” (*Holocaust representation*). Reprezentacja jest, według niego, zawsze zapośredniczona, a Holokaust jest w niej obecny jedynie przez odniesienia. „Kiedy nazywam coś »efektem Holokaustu«, mam na myśli to, że nie stoimy w obliczu reprezentacji, ale jako widzowie lub czytelnicy doświadczamy bezpośrednio pewnego aspektu Holokaustu lub nazizmu, który prowadzi do Holokaustu. W takich momentach Holokaust nie jest re-prezentowany, ale raczej prezentowany lub nawet przywrócony/odtworzony (*reenacted*)”.¹⁶⁰ W tym ostatnim punkcie nie mogę zgodzić się z Alphenem, gdyż uważam, że niemożliwe jest odtworzenie jakiegokolwiek zjawiska z przeszłości w sposób niezapośredniczony, a dyskursy figuratywne pozostają jak najbardziej reprezentacją. Pamiętać jednak należy, że dyskurs historyczny jest również kreacją, a sam dobór środków, którymi posługuje się artysta, historyk czy kurator w reprezentacji autentycznego zdarzenia, nie wydaje się kwestią tak fundamentalną, by można było mówić o różnych statusach ontycznych tych dyskursów.¹⁶¹ Trudno określić, w jaki sposób oceniać różne koncepcje reprezentacji

¹⁵⁹ Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 16–20. Dogłębną krytykę dyskursu figuratywnego przeprowadził Berel Lang w studium *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. Anna Ziębińska-Witek, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 152–160. Od Langa zaczerpnęłam samo określenie „dyskurs figuratywny”.

¹⁶⁰ Ernst van Alphen, *Caught by History*, *op. cit.*, s. 10.

¹⁶¹ Coraz częściej pojawiają się postulaty, by traktować sztukę jako alternatywę dla dominujących i oficjalnych wizji przeszłości, a przynajmniej jako poważny głos w dyskusji nad historią i pamięcią. Co znamienne, autorami podobnych koncepcji są głównie historycy sztuki. Zob. na przykład *Sztuka jako rozmowa o przeszłości*, red. Piotr Kosiewski, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2009; Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy REBIS, Warszawa 2010; Izabela Kowalczyk, *op. cit.*

śmierci, ale wydaje się, że na pewno nie pod kątem ich zdolności do budowania kolejnych, coraz bardziej atrakcyjnych (i realistycznych) wersji przemocy i cierpienia, gdyż w obliczu takiej wiedzy stajemy wobec granic, a nawet chęci, jej zrozumienia. Sądzę, że należy się otworzyć na nowe, niestandardowe sposoby reprezentacji, by umożliwić widzom postulowane przez Bonnell i Simona poczucie empatii i solidarności z ofiarami, wyjście w ich stronę bez redukcji ich doświadczenia do czegoś pojmwalnego i zrozumiałego.¹⁶² Dyskursy figuratywne (a do takich zaliczam koncepcję śmierci symbolicznej), mimo pewnej chwiejności oferowanych przez nie znaczeń, wprowadzają do reprezentacji nowe wymiary, zmuszają do użycia wyobraźni oraz nadawania poszczególnym obiektom i całym wystawom nietradycyjnych sensów, co poszerza ich możliwości.

Koncepcja śmierci symbolicznej oferuje nowe doznania, ale także łączy się z czwartym znaczeniem pojęcia doświadczenia, czyli „dawaniem świadectwa”, które „[...] wskazuje i na sposoby publicznego okazywania, i na formy przekazu posiadanej wiedzy (o charakterze zawsze praktycznej znajomości ludzi i rzeczy)”. Mogą, lecz nie muszą, mieć charakter językowy. Chodzi tu o pojęcie świadectwa jako intencjonalnego działania w jego związku ze świadomością, wiedzą, a także widzeniem.¹⁶³ Każde działanie twórcze (w tym jak najbardziej działania artystyczne) oznacza danie świadectwa i nie musi to być związane z tradycyjnie rozumianą prawdą o danym wydarzeniu, a może odnosić się do własnej o nim pamięci i osobistych emocji. Wystawy historyczne nieustannie się zmieniają – właściwie stanowi to ich programowe założenie, gdyż zmienia się nasze postrzeganie historii. Najważniejszą misją muzeów historycznych jest zaangażowanie ludzi w myślenie o historii. Pamiętać należy, że muzea – nawet te w miejscach autentycznych – rzadko dostarczają wyraźnych odpowiedzi, a jeśli już – to tylko na najbardziej podstawowe pytania. Ich główne zadanie to „tłumaczyć” złożoną rzeczywistość, zmieniać ją na bardziej zrozumiałą.¹⁶⁴ Oczywiście dla historyka „objaśniać” znaczy z reguły „szczegółowo opisać”, ale wiemy już, że nagromadzenie faktów nie zbliża nas do rozumienia wydarzeń tak skrajnych, jak Zagłada. Możemy oczywiście odrzucić wszelkie reprezentacje wybiegające poza standardowy zestaw środków przedstawiania, ale – jeśli się na to decydujemy – to w imię jakiej alternatywy?

Wystawy nie tyle wyjaśniają przeszłą rzeczywistość, co prowadzą nad nią dyskusję w kontekście teraźniejszych społecznych i indywidualnych doświadczeń autora/autorów ekspozycji. Przeszłość przedstawiana w muzeach nie jest faktycznie tym, co się wydarzyło, nie jest „prawdą o przeszłości”, ale jedynie pewną koncepcją – produktem teraźniejszości, odzwierciedlającą obecne założenia i sądy autora/autorów wystawy. W konsekwencji rola twórcy ekspozycji

¹⁶² Jennifer Bonnell, Roger I. Simon, *op. cit.*, s. 69.

¹⁶³ Ryszard Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, *op. cit.*, s. 12–14.

¹⁶⁴ Tracey Linton Craig, *Reinterpreting the Past*, „Museum News” January/February 1989, s. 61–63.

jest niezwykle ważna, a historie przedstawione w muzeach mają umacniać lub legitymizować dominujące społeczne i polityczne normy teraźniejszości.¹⁶⁵ Wydaje się, że powyższe rozważania w pełni potwierdzają tę tezę, a muzea Holokaustu nie są w tej mierze wyjątkiem. Wymienione przeze mnie koncepcje śmierci rzeczywistej, wyobrażonej i symbolicznej są oczywiście typami idealnymi, co oznacza, że nie występują w postaci czystej i granice między nimi mogą być nieostre. Łączy je występujący we wszystkich czas lokalny (najsłabszy w koncepcji symbolicznej) i tworzenie ekspozycji z perspektywy ofiar, z czym wiąże się ich uprzywilejowanie epistemiczne, które „[...] zasadza się na przeświadczeniu, iż jednostki i grupy opresjonowane dzięki doświadczeniu ucisku mają bardziej bezpośrednią, wnikliwą oraz krytyczną wiedzę na temat opresji i jej przyczyn niż osoby, które do tych grup nie należą”.¹⁶⁶ Jednak proponowany przeze mnie podział, wskazujący bardziej na różnice niż podobieństwa, przy wszystkich swych niedoskonałościach może stać się dobrym narzędziem analizy poszczególnych ekspozycji.

¹⁶⁵ Janet Owen, *Making Histories from Archaeology*, [w:] *Making Histories in Museums*, op. cit., s. 203.

¹⁶⁶ Uma Narayan, *Working Together Across Difference: Some Consideration on Emotions and Political Practice*, „*Hypatia*” 1988, vol. 3, nr 2, s. 35, cyt. za: Ewa Domańska, *O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary*, [w:] *(Nie)obecność pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, 2008, s. 26–27.