

BARTOSZ KORZENIEWSKI

POLSKIE MUZEA NARRACYJNE O II WOJNIE ŚWIATOWEJ PO 1989 ROKU

BARTOSZ KORZENIEWSKI
Doktor habilitowany, profesor UAM, wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM. Kulturoznawca, muzeolog i badacz pamięci zbiorowej, kierownik Zespołu Badań nad Pamięcią Zbiorową w IEiAK UAM. Autor m.in. publikacji: *Transformacja pamięci* (2010), *Polskie miejsca pamięci. Dzieje toposu wolności* (współautor, 2014) oraz *Der Zweite Weltkrieg im polnischen und deutschen kulturellen Gedächtnis* (współautor, 2015).

Druga wojna światowa zajmuje w polskich, nowoczesnych muzeach narracyjnych miejsce szczególne. Dwie spośród czterech nowo otwartych największych placówek tego typu w całości poświęcone są tematowi wojny (Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie i Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku). Cztery kolejne, nieco mniejsze, dotyczą wydarzeń bezpośrednio związanych z wojną (Muzeum Katyńskie w Warszawie, Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej, Muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera w Krakowie i Muzeum Armii Krajowej im. Generała Emila Fieldorfa „Nila”, również w Krakowie). Jeśli więc chodzi o liczby, to II wojna światowa stanowi główny temat w trzech czwartych nowo otwartych muzeów narracyjnych. Fakt ten oraz ogromny rezonans społeczny, jaki wywołują te instytucje, prowokuje do postawienia pytania o to, jaki kulturowy obraz wojny oferują i jak się on ma do sposobu, w jaki dotąd prezentowano wojnę w polskich muzeach. A warto zaznaczyć, jeśli chodzi o wspomniany społeczny rezonans, że pierwsza z wymienionych instytucji nie tylko stanowiła nowość w polskich muzeach, ale także wywołała w Polsce swoisty boom na nowoczesne muzea narracyjne, zapoczątkowując niezwykle, bo dwukrotny w ciągu dwunastu ostatnich lat, wzrost liczby odwiedzających w polskich muzeach historycznych i wydatnie się do niego przyczyniając. Otwarcie kolejnych trzech

z wymienionych, a szczególnie Muzeum Fabryka Emalia, Muzeum Polaków Ratujących Żydów oraz Muzeum II Wojny Światowej, stało się istotnym wydarzeniem kulturowym, wywołując często duże kontrowersje, co uznać można za znamie niesłabnącej pamięci wojny wśród Polaków. Podstawowe pytanie, na jakie artykuł ten stara się odpowiedzieć, zostanie postawione w celu wyodrębnienia kilku głównych tendencji dających się zaobserwować w odniesieniu do tematu II wojny światowej w polskim muzealnictwie historycznym w ostatnich latach, świadczących o zmianach w tej dziedzinie w stosunku do wcześniejszego obrazu wojny. Przedmiotem analizy będą wybrane wystawy historyczne w istniejących i tworzonych w Polsce muzeach narracyjnych, zarówno główne, jak i czasowe oraz gościnne (w przypadku muzeów dopiero tworzonych).

Obraz II wojny światowej w polskich muzeach narracyjnych w ostatnich latach uległ daleko idącym zmianom w stosunku do okresu PRL-u. Zmiany te były wypadkową zarówno szerszych przewartościowań zachodzących w pamięci zbiorowej Polaków po transformacji ustrojowej, jak i nowych tendencji w muzealnictwie, dochodzących do głosu na przełomie XX i XXI wieku.

Jeśliby pokusić się o skrótowe ujęcie tych zmian, to można by powiedzieć, iż głównymi tematami wystaw w polskich muzeach narracyjnych stały się te aspekty wojny, które przez lata nie mogły być pokazywane z powodów politycznych. Był to wyraz trendu, ujawnionego w polskiej pamięci zaraz po roku 1989, polegającego na wypełnianiu białych plam w historii, co stanowiło świadectwo pluralizacji pamięci¹. Trend ten, właściwy pamięci zbiorowej Polaków dla okresu bezpośrednio po przełomie 1989 roku, w muzealnictwie historycznym znajduje swój wyraz w zasadzie do dnia dzisiejszego. Kolejnym ważnym symptomem zmian było odejście od ukazywania wojny jedynie przez pryzmat historii politycznej i militarnej, a także wyeksponowanie jej aspektów należących do historii społecznej. Militarne aspekty wojny zeszły jakby na drugi plan, a zamiast nich starano się zaakcentować jej cywilny wymiar, a więc los zwykłej ludności oraz obrazy życia codziennego. Wojnę w ujęciu globalnym zaczęto więc prezentować jako katastrofę przynoszącą tragiczne doświadczenia: strach, rozłąkę, rozpad rodziny, utratę dobytku, cierpienie i śmierć – przede wszystkim dotkniętym nią osobom. Stanowi to odzwierciedlenie szerszego trendu do dowartościowywania historii społecznej w historiografii, który bardzo wyraźnie widoczny jest również w muzealnictwie. Następnym przejawem zmian było to, że ofiary wojny starano się pozbawić anonimowości, czyli nadać ich losom rys indywidualny. Liczne zabiegi indywidualizacji i personalizacji ofiar wojny sprzyjały oddziaływaniu na emocje odwiedzających muzea. Stanowi to także przejaw szerszej tendencji, silnie obecnej w muzeach narracyjnych przynajmniej od czasu utworzenia Muzeum Holocaustu (United States Holocaust Memorial Museum) w Waszyngtonie. Można ją śmiało uznać za wyraz wyjścia naprzeciw tyleż pragnieniu, co konieczności zainteresowania tematem wojny pokoleń, które zetknęły się z nią

¹ Więcej na ten temat zob.: B. Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010.

tylko poprzez szkołę i mass media, ale także za świadectwo prywatyzacji pamięci. Cel zabiegów personalizacji i indywidualizacji związany jest z również z innym widocznym dążeniem w prezentacji wojny w nowoczesnych muzeach narracyjnych, a mianowicie z próbą zniwelowania dystansu między widzem a ekspozycją. Dążenie to dostrzegalne jest we wszystkich wymienionych muzeach, a można je uznać za zgodne z globalną tendencją widoczną w muzealnictwie od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W końcu w wielu muzeach narracyjnych podjęto próbę odejścia od pokazywania wojny jedynie przez pryzmat perspektywy narodowej, uzupełniając ją o uniwersalne aspekty doświadczenia wojny, a także o pokazanie doświadczeń innych narodowości, w tym przede wszystkim żydowskiej. Można dyskutować o przyczynach tego zjawiska, niemniej należy je uznać za istotny przejaw tendencji do pluralizacji pamięci (w sensie dopuszczenia do głosu pamięci dotąd marginalizowanych i pomijanych w dyskursie narodowym o przeszłości), jak również świadectwo postępującej globalizacji pamięci (w wymiarze akcentowania uniwersalnych aspektów wojny).

Tych pięć zarysowanych tendencji świadczących o zmieniającym się obrazie wojny w polskich muzeach postaram się scharakteryzować bliżej, odwołując się do przykładów konkretnych wystaw i muzeów.

Pragnienie zapełnienia tzw. białych plam w historii, a więc przywrócenia dyskursowi publicznemu wszystkich wątków z przeszłości, które dotąd skazane były na zapomnienie, a także odkłamanie interpretacji tych wydarzeń, które były w poprzednim ustroju poddane intensywnemu fałszowaniu, stanowiło odpowiedź na instrumentalny sposób, w jaki obchodzono się z historią w polityce historycznej władz w latach 1944–1989. Odpowiednia interpretacja historii służyła w tym okresie do legitymizacji sprawowanej władzy oraz poszukiwania poparcia społecznego. Sposób opisywania II wojny światowej odgrywał w tych działaniach rolę kluczową. Cechowało go: promowanie przekonania, iż jedynym wrogiem, z którym walczyli Polacy w czasie wojny, byli Niemcy, i towarzyszące mu eksponowanie doświadczenia wojennego Polaków z centralnej Polski, pomijanie milczeniem krzywd wyrządzanych ludności polskiej przez Związek Radziecki oraz wyolbrzymianie zasług w walce z okupantem niemieckim ugrupowań związanych z komunistami.

Dla obrazu wojny w polskich muzeach charakterystyczne było również skupienie się wyłącznie na martyrologii narodu polskiego. Podkreślanie cierpień wyrządzonych przez Niemców Polakom prowadziło do polonizacji zagłady, a przez to do wypaczenia rozmiaru zbrodni nazistowskich popełnionych podczas wojny. Pewne tematy, dotyczące głównie represji i zbrodni dokonywanych wobec Polaków przez Związek Radziecki po 17 września 1939 roku, pozostawały przemilczane w sferze pamięci oficjalnej i nie mogły znaleźć swego miejsca na wystawach muzealnych. Obecne jednak były stale w pamięci potocznej, stanowiąc przedmiot nieoficjalnych upamiętnień. Inne wydarzenia, o których pamięć społeczna była żywa, tj. powstanie warszawskie, walka zbrojna Polskiego Państwa Podziemnego, były wprawdzie elementem ekspozycji muzealnych, ale jedynie w sposób marginalny.

Potrzeba upamiętnienia takich wydarzeń, jak: zbrodnia w Katyniu, walka Armii Krajowej, powstanie warszawskie, oraz odkłamania wypaczonego przez

propagandę obrazu wojny postawiła przed kreatorami muzeów zadanie budowy nowych muzeów oraz modyfikacji formuły już istniejących wystaw muzealnych. Wpłynęło to bardzo mocno na kształt nowo tworzonych instytucji, ponieważ wysunęło na pierwszy plan ich funkcje upamiętnienia wydarzeń, których tematycznie dotyczyły. Zdecydowało o wyeksponowaniu edukacyjnej roli tych placówek, ale także traktowaniu ich jako czegoś więcej niż zwykłych nowoczesnych muzeów, jako czegoś w rodzaju wehikułów przywracania pamięci. Tym samym na pierwszy plan wysunięto funkcję tożsamościową muzeów. Przykładem może tu być łączenie funkcji edukacyjnych oraz funkcji miejsca pamięci przez takie placówki, jak: Muzeum Armii Krajowej w Krakowie, Muzeum Katyńskie oraz Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie. Miały one za zadanie w równej mierze oddawać hołd zamordowanym w Katyniu czy walczącym w powstaniu warszawskim, co upowszechniać o nich wiedzę. Przy czym, co interesujące, potrzeba traktowania tych muzeów jako czegoś więcej niż zwykłych muzeów współgrała z widoczną ogólniejszą tendencją w muzealnictwie – koncepcją „muzeum poszerzonego”, a więc z coraz większą dbałością o relacje muzeum – otoczenie.

Łączenie funkcji edukacyjnej oraz funkcji miejsca upamiętnienia w sposób najbardziej widoczny charakterystyczne jest chyba dla Muzeum Powstania Warszawskiego. Przypomnijmy, że już samo otwarcie placówki – 31 lipca 2004 roku – było elementem zakrojonych na szeroką skalę obchodów rocznicowych wybuchu powstania. O nadaniu muzeum charakteru miejsca upamiętnienia świadczy m.in. Mur Pamięci, a więc miejsce poświęcone wszystkim rozpoznanym z nazwiska uczestnikom walk w powstaniu warszawskim, znajdujące się w otaczającym muzeum Ogrodzie Wolności. Każdy poległy ma tam granitową tabliczkę z wrytym imieniem i nazwiskiem. W środku Muru Pamięci znajduje się Dzwon poświęcony generałowi Antoniemu Chruścielowi, jednemu z dowódców powstania. Wewnątrz muzeum funkcję upamiętniającą spełnia, będąca rekonstrukcją grobów powstańczych, instalacja Miasto Grobów. O tym, że placówka ma takie zadanie, świadczy także to, iż w wymienionych miejscach muzeum ludzie spontanicznie zapalają znicze, a na placu przed nim odbywają się uroczystości rocznicowe upamiętniające powstanie. Koresponduje z tym fakt, że utworzenie Muzeum Powstania Warszawskiego miało stanowić, w intencji jego twórców, wyraz hołdu dla powstańców, a zarazem rodzaj zadośćuczynienia za lata fałszowania historii powstania w czasach PRL-u. Dlatego twórcom muzeum zależało także na przedstawieniu prób fałszowania historii powstania podejmowanych w okresie PRL-u oraz losów powstańców po upadku powstania, w tym represji, jakim poddawani byli przez aparat bezpieczeństwa Polski Ludowej.

Dążenie do odkłamania zafałszowanej przez władze PRL-u historii uwidaczniało się po roku 1989 nie tylko w tworzeniu nowych muzeów poświęconych wydarzeniom wojennym dotąd przemilczanym lub których historia była fałszowana, lecz także w dekonstruowaniu propagandowego obrazu wojny. Formą takiej dekonstrukcji w ramach ekspozycji muzealnych było odejście od dominującej w tamtym okresie centralistycznej perspektywy prezentacji okupacji, koncentrującej się

na pokazywaniu doświadczeń ludności polskiej z centralnej Polski. Takie przedstawianie wojny ułatwiało fałszowanie jej obrazu, propagowanie przekonania, że jedynym wrogiem, z jakim walczyli Polacy, byli Niemcy. Ten obraz zostaje po roku 1989 uzupełniony przez zaprezentowanie losów ludności wschodniej Polski pod okupacją sowiecką, a także specyficznych doświadczeń wojennych ludności Śląska i Pomorza, czyli terenów wcielonych do III Rzeszy.

Dobrym przykładem jest tutaj wystawa czasowa „Wojenne rozstania” z lat 2009–2010, przygotowana przez Muzeum Historii Polski². Pokazywała ona aspekt tragicznych doświadczeń, jakie niosła wojna, związany z rozłąką z najbliższymi przez pryzmat losów siedmiu wybranych polskich rodzin: trzech z terenów pod okupacją sowiecką, trzech pod okupacją niemiecką, w tym jednej rodziny ze Śląska oraz jednej z Pomorza, a także losów żydowskiej dziewczynki uratowanej w polskiej ochronie dla dzieci. Jest to o tyle ciekawy przykład, że wystawa ta próbowała pokazać wojnę z perspektywy życia codziennego, rodzinnych, prywatnych dramatów wynikających z doświadczenia przymusowego rozstania z jednym z członków rodziny. Różne aspekty tego doświadczenia (zesłanie i wywózka w głąb Związku Radzieckiego, pobyt w obozie jenieckim, przymusowe wcielenie do służby w Wehrmachcie, pobyt na robotach przymusowych w III Rzeszy, oddzielenie od rodziców na skutek przebywania w ochronie) przedstawione są przez opowieść o losie konkretnej rodziny. Pomysł tej wystawy zrodził się w trakcie realizacji większego projektu prowadzonego w Muzeum Historii Polski „Rodziny rozdzielone przez historię”, w ramach którego zbierane były relacje i dokumenty dotyczące losów polskich rodzin po 1939 roku.

Podejście prezentowane przez twórców tej wystawy może być uznane za przejaw dwóch szerszych, splecionych ze sobą zresztą tendencji w prezentowaniu wojny, widocznych w polskich muzeach, o których już wspominałem. Pierwszą z nich jest odejście od przedstawiania wojny przez pryzmat wielkiej historii, związanej najczęściej z ważnymi wydarzeniami i postaciami historycznymi oraz historią militarną, w kierunku dążenia do pokazania historii życia codziennego, związanego z doświadczeniem wojny przez ludność cywilną, zwykłych ludzi, których życie zostało naznaczone piętnem wojny. Drugą jest natomiast tendencja do indywidualizacji opowieści, która zakłada próbę pokazania ogólnych zjawisk związanych z wojną poprzez przybliżenie losów poszczególnych osób czy rodzin. Podłożem obu tych tendencji jest chęć poszukiwania w nowoczesnych muzeach opowieści pojedynczych osób, których doświadczenia umożliwią wgląd w konkretne przypadki i tym samym emocjonalne zbliżenie się do przeszłości.

Ukazywanie wojny przez pryzmat doświadczenia zwykłych ludzi widać bardzo wyraźnie w ekspozycji głównej Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku autorstwa Pawła Machcewicza z zespołem. Ta powstała w roku 2008 placówka jest pierwszym w świecie muzeum mającym w całościowy sposób pokazywać doświadczenie II wojny światowej. Głównym celem jest ukazanie jej jako

² Konferencja prasowa wystawy „Wojenne rozstania”, <http://muzhp.pl/pl/c/281/konferencja-prasowa-wystawy-wojenne-rozstania> (30 czerwca 2017).

największego kataklizmu XX wieku. Wystawa główna, otwarta w marcu 2017 roku, jest podzielona na trzy bloki tematyczne: „Droga do wojny”, „Groza wojny” i „Długi cień wojny”³. Istotnym wątkiem, zwłaszcza drugiej części wystawy, jest właśnie ukazanie losów zwykłych ludzi. Podporządkowane jest to głównemu celowi wystawy, a więc stworzeniu uniwersalnego przesłania mogącego trafić do jak największej liczby zwiedzających, nie tylko z Polski. Wynika to z przekonania twórców muzeum, iż „ukazanie wojny przez pryzmat losów żołnierzy, jeńców, więźniów obozów, przymusowych robotników, a także kobiet, dzieci i mężczyzn cywilów będzie stanowić najbardziej uniwersalny i zrozumiały dla zwiedzających przekaz – niezależnie od ich narodowości”⁴. Ma to też pomóc w pokazaniu zbrodniczego charakteru wojny i okupacji, rozumianego jako „świadome dążenie reżimów totalitarnych do unicestwienia całych państw i podbitych narodów”. To uniwersalistyczne nastawienie, będące zresztą głównym punktem krytyki kierowanej pod adresem twórców wystawy głównej od momentu przedstawienia jej założeń, czyli od roku 2008, istotnie rzutuje na jej kształt, stając się przyczyną wyraźnego wyjścia poza perspektywę narodową w ukazywaniu II wojny w tym muzeum, o czym zresztą będzie jeszcze mowa.

W muzeum dominuje spojrzenie na II wojnę światową z perspektywy historii społecznej. Uwypuklanie doświadczeń życia codziennego podczas wojny, a zwłaszcza ich podobieństw w różnych okupowanych państwach, ułatwić ma kreację uniwersalnego przesłania wystawy. To z kolei ma pomagać w zniesieniu bariery między widzem a ekspozycją. Jasno piszą o tym jej twórcy: „Na ile to możliwe, zwiedzający powinni oglądać wojnę oczyma zwykłego żołnierza lub cywila”⁵. Dążenie do ukazania wojny przez pryzmat życia codziennego zarówno walczących żołnierzy, jak i ludności cywilnej uwidaczniało się już w przygotowywanych przez muzeum i zaprezentowanych w innych placówkach wystawach czasowych. Przykładem jest tu „Żołnierska dola. Życie codzienne żołnierzy w czasie II wojny światowej”⁶. Życiorysy uczestników powstania ukazywane są nie tylko poprzez walkę, lecz także sytuacje życia codziennego. Doświadczeniu wojny przez ludność cywilną poświęcona była już wystawa „A więc wojna... Losy ludności cywilnej w 1939 roku”⁷, pokazywana w latach 2014–2015 w Muzeum Narodowym w Szczecinie i ukazująca losy ludności cywilnej w czasie działań wojennych we wrześniu i październiku 1939 roku oraz w pierwszym okresie okupacji niemieckiej i radzieckiej do końca tego roku. Za pomocą około stu muzealiów i dokumentów oraz w większości niepublikowanych dotąd fotografii ze zbiorów Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku przybliżono tragedię ludności cywilnej,

³ Por. *Muzeum II Wojny Światowej. Katalog wystawy głównej*, Wydawnictwo Muzeum II Wojny Światowej, Gdańsk 2016.

⁴ *Groza wojny*, http://www.muzeum1939.pl/pl/wystawy/wystawa_glowna/groza_wojny (30 czerwca 2017).

⁵ P. Machcewicz, P.M. Majewski, *Muzeum II Wojny Światowej. Zarys koncepcji programowej*, „Przegląd Polityczny” 91–92/2008, s. 47.

⁶ *Żołnierska dola. Życie codzienne żołnierzy w czasie II wojny światowej*, http://www.muzeum1939.pl/pl/ekspozycja/wystawy_czasowe/zolnierska_dola (30 czerwca 2017).

⁷ *Raport z działalności Muzeum II Wojny Światowej za rok 2014*, http://www.muzeum1939.pl/pl/edukacja/publikacje/raporty_roczne, (30 czerwca 2017), s. 44.

ginącej w wyniku bombardowań polskich miast i uciekającej przed wkraczającymi na teren Polski wojskami niemieckimi i radzieckimi.

Inny przykład koncentracji na życiu codziennym w polskich muzeach narracyjnych dotyczących II wojny światowej stanowi ekspozycja w Muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera, mieszcząca się w budynku byłej krakowskiej fabryki przy ulicy Lipowej (oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa). Na prezentowanej tam wystawie stałej „Kraków – czas okupacji 1939–1945”⁸ zobaczyć można na przykład wnętrze zakładu fryzjerskiego z czasów okupacji, a także biura w fabryce i gabinecie Oskara Schindlera. I tutaj koncentracja na historii społecznej ułatwiać ma bowiem utożsamienie się widza z losem przedstawianych na wystawie mieszkańców Krakowa. Jak pisze Monika Bednarek w tekście programowym wystawy *Kraków – czas okupacji 1939–1945. Zarys koncepcji wystawy* zadaniem ekspozycji jest „umożliwienie zwiedzającym swego rodzaju identyfikacji z miastem, jego mieszkańcami zarówno na poziomie przeszłości, jak i teraźniejszości”⁹. Cała wystawa jest więc pomyślana jako próba przeniesienia odwiedzającego do okupowanego Krakowa. W jej ramach, jak piszą twórcy:

*Widz wędruje przez miasto: idąc wybrukowanymi ulicami, wchodzi do fotografa, autentycznego fotoplastykonu działającego niegdyś przy ulicy Szczepańskiej, wsiada do tramwaju, przez okna którego ogląda film z życia miasta, przechodzi przez ciasny labirynt getta ze znajdującym się w nim mieszkaniem żydowskim, by potem wraz z jego mieszkańcami znaleźć się w obozie w Płaszowie. U fryzjera podgląda zamach na Koppego, a za chwilę, przez okno mrocznej piwnicy, obserwuje uliczną łapankę. W końcu, w ufortyfikowanym mieście, oczekuje na wkroczenie Armii Czerwonej*¹⁰.

Celem wystawy jest więc osobista konfrontacja widza z przeszłością. Aby to umożliwić, autorzy ekspozycji nie stronią od stosowania strategii teatralizacji, odchodząc od pokazywania autentycznych eksponatów na rzecz wykorzystywania replik umożliwiających dokonanie rekonstrukcji przeszłości. Jak pisze Bednarek:

*O charakterze tej wystawy decyduje w dużej mierze odpowiednie wykorzystanie w aranżacji elementów zaczerpniętych z teatru – scenografii, dźwięku, światła. Użycie takich środków wyrazu ma za zadanie w niektórych przypadkach podkreślić wagę zdarzenia, w innych wzmóc określone emocje i w ten sposób pomóc zwiedzającym poczuć i zrozumieć historię opowiadaną na wystawie*¹¹.

Również w Muzeum Powstania Warszawskiego nie brakuje przykładów ukazywania elementów życia codziennego powstańczej Warszawy, choćby w sali poświęconej powstańczej poczcie, w której pokazywaniu fragmentów oryginalnych

8 Por. *Kraków – czas okupacji 1939–1945*, red. M. Bednarek, E. Gawron, G. Jeżowski, B. Zbroja, K. Zimmerer, Wydawnictwo Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Kraków 2012.

9 Tamże, s. 37.

10 *Kraków – czas okupacji 1939–1945*, <http://www.mhk.pl/wystawy/krakow-czas-okupacji-1939-1945> (30 czerwca 2017).

11 *Kraków – czas okupacji 1939-1945*, dz. cyt., s. 37.

kartek i listów pisanych przez ludność cywilną towarzyszy w tle głos odczytujących je lektorów. Odwiedzający tę salę mogą zetknąć się z osobistymi dramataми cywilnej ludności walczącej Warszawy: rozstaniem, poszukiwaniami, uspokajaniem i pocieszaniem najbliższych. Duży ładunek emocjonalny zawarty na prezentowanych kartkach powoduje, że sala ta bardzo mocno oddziałuje na emocje odwiedzających. W budynku muzeum można również odwiedzić kawiarnię, która stanowi wierną replikę takiego miejsca z czasów okupacji. Współgra to z podkreślaną już w zwyczajnym projekcie ekspozycji chęcią zaprezentowania powstańców jako zwykłych ludzi, „którzy czują, cierpią, doświadczają głodu i bliskości śmierci, którzy się boją, którzy zaznają smaku zwycięstwa i goryczy porażki”¹².

Jak już wspominałem, oprócz koncentracji na historii społecznej współczesne polskie wystawy poświęcone II wojnie światowej charakteryzuje częste stosowanie zabiegu indywidualizacji i personalizacji narracji. Przyjmuje ona różne formy. Jedną z nich są próby „przywrócenia twarzy” ofiarom zbrodni. Ma to miejsce głównie nie w typowych muzeach narracyjnych, lecz w muzeach martyrologicznych znajdujących się w byłych miejscach kaźni. Z uwagi jednak na to, iż w tym aspekcie zastosowanie omawianej strategii stanowi wyraz dążenia do wprowadzenia elementów właściwych dla muzeum narracyjnego, zdecydowałem się przywołać w swych analizach tego typu wystawy, choć znajdują się one w muzeach martyrologicznych.

Podjmuje się tam próby zindywidualizowania opowieści o ofiarach wojny poprzez ukazanie (najczęściej za pomocą fotografii) ich indywidualnych losów, w tym rekonstruowania ich wcześniejszej biografii. Przykładem jest najnowsza wystawa Muzeum Więzienia Pawiak (oddział Muzeum Niepodległości w Warszawie). Prezentowana od 2008 roku ekspozycja biograficzna „Zapamiętajmy ich twarze” ma na celu: „przybliżenie historii więzienia Pawiak w latach 1939–1944 poprzez indywidualne losy osób zamordowanych w więzieniu, areszcie na Szuca, egzekucjach lub obozach, po których zachowały się cudem ocalone fotografie, strzępki relacji oraz pamiątki przekazywane przez rodziny więźniów”¹³. W jej ramach na dużych, czarno-białych planszach ustawionych pośrodku sali prezentowane są biografie pięciu wybranych więźniów, nazwanych bohaterami Pawia-ka (m.in. ojca Maksymiliana Kolbego, Ludwika Uzary-Krysiakowej i Haliny Jarszewiczowej). Na każdej z plansz odbita jest fotografia danego więźnia naturalnej wielkości, znajdująca się niejako naprzeciwko zwiedzającego. Każdą z nich podświetla lampka halogenowa, co w połączeniu z mlecznobiałym kolorem szklanej planszy daje efekt obrazów świętych¹⁴.

12 Konkurs na opracowanie koncepcji ekspozycji stałej w Muzeum Powstania Warszawskiego przy ulicy Przyokopowej 28 w Warszawie, w tym pierwszej jej części, tj. wystawy z okazji 60. rocznicy wybuchu Powstania, s. 8, cyt. za: M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo” 3/2009, s. 107.

13 *Zapamiętajmy ich twarze*, <http://www.muzeum-niepodleglosci.pl/pawiak/ekspozycja/zapamietajmy-ich-twarze/> (30 czerwca 2017).

14 Tamże. Na temat tej wystawy zob. również: M. Heinemann, *Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen*, [w:] *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen*, red. M. Heinemann, H. Maischein, M. Flacke, P. Haslinger, M. Schulze Wessel, Oldenburg, München 2011, s. 225.

Inne, liczne przykłady prób „przywracania twarzy” spotykamy w muzeach usytuowanych w miejscach byłych obozów. W ramach nowej ekspozycji w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, otwartej w roku 2001 na terenie byłej tzw. centralnej sauny obozu w Birkenau, a więc w budynku dezynfekcyjnym, zgromadzono tysiące zdjęć ukazujących ofiary obozu w sytuacjach życia codziennego sprzed zagłady. Dzięki nim oglądający ma szansę spojrzeć na nie nie przez pryzmat ich nieobecności, śmierci poniesionej w obozie, lecz wcześniejszego życia. Ma tym samym możliwość wypełnienia ich biografii, co ułatwia utożsamienie się z nimi. Sens zabiegów „przywracania twarzy” oddaje Anna Ziębińska-Witek, pisząc:

Każda rozpoznana fotografia pozbawia zamordowanych anonimowości, przywraca im tożsamość i ułatwia zwiedzającym utożsamienie się z pojedynczą osobą – ofiarą. Trudno jest utożsamić się z kimś, kto został przez zabiegi nazistów pozbawiony cech odróżniających go od innych więźniów, łatwiej to zrobić, patrząc na fotografie wykonane w sytuacjach bliskich każdemu. Dodatkowo przywraca to ofiarom życie, które prowadzili przed Zagładą, nie pozwala na postrzeganie ich jedynie przez pryzmat ich pobytu w obozie, cierpień i śmierci¹⁵.

Głębsze podłoże zabiegów indywidualizacji odwołania Igor Kąkolewski, pisząc o silnie zaznaczającej się w muzeach narracyjnych:

Narracji zindywidualizowanej, ukazującej wielkie procesy dziejowe poprzez atrakcyjne dla większości widzów „mikrohistorie” dotyczące losów poszczególnych jednostek czy rodzin. W ten sposób muzeum narracyjne niejako „instytucjonalizuje” historie nie tylko kluczowych aktorów z pierwszego planu dziejów, lecz także mniej znanych statystów z planów dalszych, z którymi zwykły widz jest w stanie lepiej się utożsamić, dostrzegając perspektywy indywidualne w opowieści o losach większych wspólnot¹⁶.

Jest to zarazem odpowiedź na zmieniającą się strukturę wiekową widzów muzeów. Jak pisze Monika Heinemann:

Młodzi zwiedzający, którzy stanowią współcześnie główną grupę odbiorców muzeów, nie mają już osobistego lub rodzinnego związku z okresem I i II wojny światowej – wydarzenia te leżą poza ich życiowym horyzontem. Aby zainteresować te osoby odległymi dla nich wydarzeniami, dobierane są opowieści pojedynczych osób, których doświadczenia umożliwiają wgląd w konkretne przypadki i tym samym emocjonalne zbliżenie się do przeszłości¹⁷.

Na inną formę personalizacji historii zwraca uwagę Monika Żychlińska w odniesieniu do Muzeum Powstania Warszawskiego. Jak pisze: „Oryginalną formą

15 A. Ziębińska-Witek, *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, <http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materiały/ziembińska.pdf> (30 czerwca 2017), s. 17.

16 I. Kąkolewski, *Co decyduje i będzie decydować o atrakcyjności przekazu w muzeum historycznym? Kilka refleksji i pro-rectu, a może tylko utopistycznych marzeń*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Wydawnictwo Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 112.

17 M. Heinemann, *Między Wschodem a Zachodem. Pytanie o specyfikę narracji muzealnej w Europie Środkowej i Wschodniej*, [w:] *Historia Polski od-nowa*, dz. cyt., s. 49.

personalizacji historii było nadanie wystawie cech ludzkich. Architektom zależało na wykorzystaniu materiałów wizualnych i dźwiękowych oraz sprawieniu, aby «ekspozycja poruszała się, drżała, emitowała ciepło»¹⁸. Jako przykład służyć może Monolit (Monument). Jest to centralna konstrukcja, rodzaj tafli przechodzącej przez wszystkie kondygnacje budynku, która w sensie symbolicznym ma stanowić serce walczącej Warszawy. Jak pisze Monika Żychlińska: „W zamiarze twórców Monolit miał ułatwić zmniejszenie dystansu między zwiedzającym a ekspozycją – aby się czegoś dowiedzieć, zwiedzający powinni niemal przytulić się do jego konstrukcji i wsłuchać się w płynące z niego dźwięki”¹⁹.

Warto sobie uzmysłwić, że opisane zabiegi personalizacji i indywidualizacji historii stanowią element szerszego procesu dotyczącego zmian w sposobach upamiętnienia wojny. Mam na myśli zjawisko przechodzenia w upamiętnieniu ofiar konfliktów zbrojnych od fazy narodowej do fazy ponadnarodowej. Zdaniem Barbary Szackiej²⁰ jednym z podstawowych znamion tego procesu jest indywidualizacja pamięci o poległych, wyrażająca się w przeniesieniu punktu ciężkości z kładzenia nacisku na anonimowość poległych (w fazie narodowej) na zwrócenie szczególnej uwagi na ich indywidualny los (w fazie ponadnarodowej). Zmniejszająca się rola perspektywy narodowej otwiera większe możliwości ukazania wspólnych dla wszystkich ofiar wojen znamion ich losu, które zarazem wiążą się z ich prywatnymi historiami. Indywidualizacja i personalizacja ofiar wojny może być też uważana za przejaw prywatyzacji pamięci. Najkrócej można ją zdefiniować jako upowszechnianie się takiego typu odniesień do przeszłości, w ramach którego więź jednostki z przeszłością ustanawiana jest bez zapośredniczenia jej w wartościach ważnych z punktu widzenia życia zbiorowego (państwa, narodu, społeczeństwa). Trend ten jest wyraźnie obecny po roku 1989 również w polskiej pamięci. W przypadku ekspozycji muzealnych proces ten zaznacza się w zmianie strategii budowania narracji o wojnie, polegającej na odejściu od akcentowania anonimowości ofiar wojny ku stosowaniu zabiegów personalizacji pamięci o nich. Cel opisywanych zabiegów jest jasny: jest nim zwiększenie szansy na utożsamienie się oglądającego z losem ludzi, których dotyczy wystawa, a tym samym zniwelowanie dystansu między widzem a ekspozycją.

Zmniejszanie dystansu między widzem a ekspozycją to kolejna bardzo widoczna tendencja w sposobach przedstawiania II wojny światowej w polskich muzeach. Chyba najbardziej widoczne jest to w Muzeum Powstania Warszawskiego. Stworzenie iluzji przeniesienia się widza w czas powstańczy poprzez świadomą likwidację dystansu między oglądającym a ekspozycją to jeden z podstawowych celów twórców muzeum. Jak pisze Monika Żychlińska: „Zwiedzający powinni poczuć klimat tamtych dni i wczuć się w sytuację walczących”²¹. Służyć ma temu wiele elementów wystawy: począwszy od podłoża, po którym stąpa widz (bruk),

18 M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego*, dz. cyt., s. 108.

19 Tamże, s. 109.

20 B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, ISP PAN, Warszawa 2006, s. 148.

21 M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego*, dz. cyt., s. 107.

poprzez wspomniany już Monument, emitujący ciepło i wymagający od widza fizycznego zbliżenia się tak, aby można było usłyszeć emitowane dźwięki walczącej Warszawy i zobaczyć sceny z powstańczej rzeczywistości, aż po możliwość zejścia do kanału oraz imitacje dźwięków bombardowania. Temu celowi służyć ma także Sala Dziecięca, w której młodzi widzowie mogą odbijać powstańcze pieczętki, stemplować powstańczą pocztę, składać z kartonu modele pojazdów używanych w walkach itd. Jak przyznawał w jednym z wywiadów dyrektor muzeum Jan Ołdakowski: „Staramy się przekazać podświadomie odwiedzającemu taką informację, że w tym muzeum rozgrywa się, oczywiście w sposób umowny, powstanie warszawskie”²². Likwidację dystansu między widzem a ekspozycją ułatwić ma zmuszenie go do podjęcia aktywności podczas zwiedzania ekspozycji, włożenia pewnego wysiłku fizycznego w zauważenie pewnych szczegółów. Zaangażowaniu widza służyć ma także otwarta forma ekspozycji, a więc nie narzucanie mu kierunku i kolejności zwiedzania. To on sam o tym decyduje. Takie rozwiązanie wpisuje się w często stosowane we współczesnych muzeach historycznych tworzenie przestrzeni refleksyjnej, sprzyjające pobudzaniu widza do namysłu, zamiast narzucania mu odgórnie określonej wizji przyjętej przez kuratorów, jak to jest w przypadku muzeów kreujących przestrzeń projekcyjną. Można zgodzić się z Anną Ziębińską-Witek, iż poszukiwania kuratorów zmierzające w kierunku niwelacji dystansu między widzem a ekspozycją są najbardziej obiecującą perspektywą dla współczesnego muzealnictwa historycznego. Pisze ona bowiem:

*Uważam, że to, co przyciąga publiczność do współczesnych muzeów, to zmiana doświadczenia muzealnego w kierunku paradygmatu partycypacyjnego, uczynienie z wystawy wydarzenia, co w przypadku muzeów historycznych może pozwolić na stworzenie nowego rodzaju obcowania z przeszłością, bardziej pasującego do kontekstu kultury współczesnej nastawionej na uczestnictwo*²³.

Z pewnością w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego zabiegi niwelowania dystansu między ekspozycją a odwiedzającym mają też na celu zwiększenie siły oddziaływania ekspozycji na widza poprzez poruszenie go na poziomie emocji. Jak formułują to twórcy wystawy, ma ona: „odwoływać się do emocji młodych ludzi, pozwalając zrozumieć (odczuć) los ludności Warszawy podczas powstania”²⁴.

Kryje to w sobie jednak pewne niebezpieczeństwa, co zauważa m.in. Monika Heinemann. Według niej to właśnie siła oddziaływania ekspozycji na różne zmysły odwiedzającego oraz szerokie wykorzystanie strategii emocjonalizacji nie pozostawiają często miejsca na dojście do głosu indywidualnej refleksji nad sensem powstania. W połączeniu z faworyzowaną w muzeum heroiczną

²² Cyt. za: M. Zaborski, *Współczesne pomniki i miejsca pamięci w polskiej i niemieckiej kulturze politycznej*, Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 247.

²³ A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 51.

²⁴ M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego*, dz. cyt., s. 107.

interpretacją wydarzenia rodzić to może pewne podejrzenia co do chęci narzucenia widzowi jednego spojrzenia na powstanie, w tym wypadku heroicznego. Iwona Kurz, nazywając strategię przyjętą przez twórców muzeum reheroizacją powstania²⁵, podkreśla, iż opisane zabiegi decydują o sile estetycznego przeżycia widzów, która czyni ich podatnymi na przyjęcie określonej interpretacji powstania. Jako że siła tego przeżycia jest duża, widz staje się szczególnie podatny na narzucenie określonej, jednostronnej, heroicznej perspektywy, która nie oddaje w pełni różnorodności poglądów i ocen powstania warszawskiego, ujawniających się w ponad siedemdziesięcioletnim okresie prowadzenia o nie sporu. Jak pisze Kurz, „przekaz ekspozycji muzeum ma charakter jednokierunkowy, nie ma tu mowy o jakkolwiek rozumianej interaktywności, o ile miałyby ona prowadzić do współtworzenia sensów. Konsekwentna perspektywa prowadząca do utożsamienia i oparcie się na sile radykalnego przeżycia estetycznego mają służyć reheroizacji Powstania jako zbrojnego czynu stanowiącego oczywistą odpowiedź na terror okupanta”²⁶.

Odwołanie się do siły reakcji emocjonalnej nie musi być jednak postrzegane jako sprzeczne z możliwością pobudzenia widza do samodzielnej refleksji. Taki cel postawili sobie twórcy muzeum. W jednym z wywiadów jego dyrektor Jan Ołdakowski uznał umowną próbę przeniesienia widza w rzeczywistość powstańczą za szansę na pobudzenie jego refleksji na temat powstania. Jak mówił, w jego muzeum pokazuje się powstanie „tak, aby było zrozumiałe dla młodego pokolenia, tak, aby odwoływało się do emocji i powodowało, że widz, który odwiedza muzeum, czuje się trochę jak uczestnik Powstania, czuje się osobą, która musi podjąć decyzję i zadać sobie pytanie: «czy ja bym do Powstania poszedł?»”²⁷.

Inny przykład dążenia do zniesienia dystansu między ekspozycją a widzem stanowi jedna z największych atrakcji Muzeum Armii Krajowej, a mianowicie strzelnica; po wejściu do niej można ostrzelać z broni przeciwpancernej replikę pędzących niemieckich i radzieckich czołgów. Specjalnie zaprojektowany podest, na którym leży lub klęczy strzelający, usytuowany w quasi-lepiance, w której panuje półmrok, sterowany przez komputer, imituje warunki polowe, m.in. drży w momencie zbliżania się czołgów. Wszystko to ma ułatwić zwiedzającym utożsamienie się z bohaterami wystawy.

Taki sposób prezentacji wojny wpisuje się w zmiany strategii wystawienniczych następujące w muzeach od początku lat osiemdziesiątych pod wpływem „nowej muzeologii”, a w szczególności zmiany statusu osoby zwiedzającej. Jak pisze Monika Heinemann: „Zaprzestano postrzegania widza jako pasywnego odbiorcy komunikatu muzealnego skonstruowanego przez kuratorów, zaczął on odgrywać rolę aktywnego współuczestnika procesu tworzenia muzealnych

25 Por. I. Kurz, *Przepisywanie pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 3/2007, s. 150–162.

26 Tamże, s. 158.

27 J. Ołdakowski, *W szkołach więcej uczy się o Piastach niż o historii XX w.* Cyt. za: I. Skórzyńska, *Muzeum historyczne: teatr-widowisko, aktor-świadek*, [w:] *Historia Polski od-nowa*, dz. cyt., s.103.

sensów”²⁸. Jest to też istota sposobu, w jaki prezentuje się historie w nowoczesnych muzeach narracyjnych, bowiem, jak zauważa Igor Kąkolewski:

Istotą i szansą ekspozycji narracyjnej jest „poszerzenie kontaktu” z widzem na poziomie nie tylko odbioru wizualnego, lecz także innych zmysłów. Szczególnie warte odnotowania jest tu uruchomienie w ramach takich muzeów zmysłu dotyku. W muzeum narracyjnym widz może dotykać w rozmaity sposób. Nie tylko – co oczywiste – może za pomocą dłoni używać ekranów dotykowych lub elementów fizycznych instalacji interaktywnych. Może także dotykać stopami, jak w przypadku odpowiednio zaprojektowanej podłogi, z którą kontakt ma wywoływać konkretne emocje i wrażenia, pomagając tym samym wzmocnić odbiór wystawy na poziomie wizualnym (przykład: podłoga w ciemnym przejściu, prowadząca do Świątyni Dobrych Uczynków w Fabryce Schindlera w Krakowie)²⁹.

Jest to znacząca różnica wobec klasycznego paradygmatu muzealnego zakładającego bezdotykowość ekspozycji. Powszechne wykorzystywanie zmysłu dotyku w Muzeum Powstania Warszawskiego (stąpanie po miejskim bruku) i w Muzeum Fabryka Emalia (stąpanie po zwirowym podłożu w części ekspozycji poświęconej podkrakowskiemu obozowi w Płaszowie) znacznie rozszerza możliwość aktywnego współuczestnictwa widza w przekazie muzealnym o rzeczywistości wojennej.

I w końcu ostatnią tendencją w prezentowaniu wojny w polskich muzeach narracyjnych, której dostrzeżenie stanowiło wynik moich badań, jest próba wyjścia poza perspektywę narodową. Sprawa jednak nie jest tak jednoznaczna, jak w przypadku poprzednio omawianych trendów. Wydaje się nawet, w świetle aktualnej debaty wokół kształtu niektórych muzeów narracyjnych, iż element ten stanowi najbardziej zapalny moment w odbiorze obrazu wojny kreowanego przez niektóre polskie muzea narracyjne. Próby te bowiem wywołują duże kontrowersje, co stanowi interesujące odwrócenie sytuacji sprzed dekady, kiedy to dominacja narodowocentrycznej perspektywy stanowiła stały punkt krytyki niektórych wystaw narracyjnych poświęconych wydarzeniom II wojny światowej.

Dominacja perspektywy narodo-polskiej w przedstawianiu wydarzeń wojennych była przez wielu badaczy postrzegana jako charakterystyczna dla polskich muzeów narracyjnych. Według niektórych po roku 1989 tendencja ta nie uległa osłabieniu, wręcz przeciwnie – w części przypadków została nawet wzmocniona. Zwraca na to uwagę, jako na specyficzną cechę muzealnej narracji o wojnie w krajach Europy Środkowo-Wschodniej po roku 1989, m.in. Monika Heinemann³⁰. Wydaje się, że w przypadku muzealnych upamiętnień wydarzeń przez lata PRL-u wykluczanych z pamięci oficjalnej lub też intensywnie fałszowanych (powstanie warszawskie, AK, Katyń) tendencja ta wynikała z chęci przywrócenia prawdziwego obrazu historii wojny, i w tym sensie nie dziwi. Może być to uznane za jeden z przejawów procesu odzyskiwania własnej długiej historii narodo-

28 I. Kąkolewski, *Co decyduje...*, dz. cyt., s. 109.

29 Tamże.

30 Por. M. Heinemann, *Między Wschodem i Zachodem*, dz. cyt., s. 55.

wej po latach jej zawłaszczania przez władzę, a więc procesu opisywanego przez Pierre'a Norę jako dekolonizacja ideologiczna zachodząca po roku 1989 w krajach Europy Środkowo-Wschodniej³¹. Niemniej jednak, według niektórych badaczy, dokonuje się to kosztem możliwości budowania w muzeach uniwersalnego przekazu o wojnie, co zdaje się przeczyć tendencji globalnej we współczesnym muzealnictwie, wyrażającej się w dążeniu do wydobywania i akcentowania w muzeach historycznych uniwersalnego sensu wydarzeń ważnych dla poszczególnych narodów.

Krytyczne uwagi formułowane były przez niektórych badaczy w stosunku do części wystaw, a zwłaszcza do ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego. Jest ona oceniana jako porażka prób uniwersalizacji powstania, co wydawało się jednym z celów twórców muzeum. Zależało im na przedstawieniu tego wydarzenia jako starcia sił dobra i zła, w odwołaniu do wartości ogólnoludzkich, za które warto walczyć niezależnie od konkretnego miejsca i czasu. Krytycy wystawy oceniają, że zamiar ten się nie powiódł. Uniwersalizacja przesłania Muzeum Powstania Warszawskiego ma, ich zdaniem, swoje wyraźne narodowe granice, wystawę bowiem podporządkowano pragnieniu uczynienia z powstania warszawskiego symbolu ogólnonarodowej walki o wolność Polaków.

Wydaje się, że dominacja narodowej perspektywy interpretowania wynika tu z tematyki i celów muzeum. W muzeach poświęconych okresowi okupacji w innych miastach, ale także losom polskich Żydów, choćby w krakowskim Muzeum Fabryka Emalia, akcenty rozłożone są już inaczej. W otwartym w roku 2013 Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN zagładę oglądamy z perspektywy ludności żydowskiej³². Wynika to z ogólnego założenia twórców tego muzeum, aby opowiadać w nim historię głosami świadków epoki. W efekcie poznajemy w nim rzeczywistość historyczną oczami jej uczestników. Jak trafnie zauważa Iwona Kurz: „To bardzo mocny efekt, zmierzający do tego, by nie narzucać ahistorycznej perspektywy, w której patrzymy na dawnych mieszkańców Polski przez pryzmat naszej wiedzy, a nie ich niewiedzy czy niepewności. Robi to szczególne wrażenie w galerii dotyczącej wojny i Zagłady, która konsekwentnie pisana jest z perspektywy ludzi nieznanego swego przeznaczenia”³³.

Zgodnie z celami nowoczesnych muzeów narracyjnych dzięki ekspozycji mamy nie tylko lepiej poznać historię, lecz także spróbować przenieść się w przeszłość. Dlatego konstrukcja galerii poświęconej wojnie i zagładzie w tym muzeum oraz dobór i sposób przedstawienia zgromadzonych eksponatów ma wywoływać u zwiedzających poczucie ciasnoty, osaczenia i represyjności, które powtarzają się w relacjach Żydów stłoczonych w gettach. Przykład muzeum POLIN, w którym nie można dostrzec dominacji narodowo polskiego spojrzenia na do-

31 Por. P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa” 7/2001, tłum. W. Dłuski, s. 41.

32 Por. *1000 lat historii Żydów polskich. Miniprzewodnik po wystawie stałej*, Warszawa 2014.

33 I. Kurz, „Tu spoczniecie”. *Muzeum Polin*, www.dwutygodnik.com/arttykul/5545-tu-spoczniecie-muzeum-polin.html (30 czerwca 2017).

świadczenie wojenne, pokazuje, iż to przede wszystkim tematyka danego muzeum decyduje o wyborze perspektywy, z jakiej zwiedzający ogląda wydarzenia związane z wojną.

Obecnie, jak się wydaje, fronty w dużej mierze uległy odwróceniu i to muzealne próby wyjścia poza narodową perspektywę w odniesieniu do II wojny światowej poddawane są krytyce. Próby takie dostrzec można bardzo wyraźnie w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Zamiar taki wprost deklarowali autorzy koncepcji wystawy, Paweł Machcewicz i Piotr Majewski, w tekście zawierającym główne założenia: „należy podkreślić, iż nie zamierzamy tworzyć muzeum martyrologii narodu polskiego ani muzeum chwały polskiego oręża, lecz placówkę o przesłaniu uniwersalnym, w której wydarzenia rozgrywające się w Polsce stanowiłyby jedynie część szerszego obrazu”³⁴. Dlatego też, jak zapowiadali: „Muzeum ukaże wojenne doświadczenia Polski w szerokim kontekście europejskim i światowym. Będzie uwzględniać także losy innych narodów”³⁵.

Był to zresztą ten element koncepcji muzeum, który wywołał duże kontrowersje już bezpośrednio po przedstawieniu jego głównych założeń w roku 2008. Niektórzy uczestnicy toczących się wtedy dyskusji zwracali uwagę na to, iż w większym stopniu powinno ono uwypuklać polskie doświadczenie II wojny światowej. Krytyka ta wzmogła się wraz ze zbliżaniem się daty otwarcia wystawy, przesuwanej zresztą kilkakrotnie przez jej twórców, i trwała w zasadzie do końca działania starego kierownictwa muzeum, czyli do kwietnia 2017 roku. Choć w obliczu tej krytyki starało się ono przed otwarciem muzeum odeprzeć zarzuty, zwracając uwagę z jednej strony na to, iż są one chybione, a z drugiej strony na fakt, iż brak koncentracji na polskiej perspektywie wojny stanowi atut wystawy, bo stwarza okazję do zainteresowania muzeum szerszej publiczności międzynarodowej, to jednak kształt otwartej wystawy zdaje się potwierdzać jej wyraźne wyjście poza narodowe spojrzenie na wojnę, co wydaje się powodować w pewnym elementach wyraźną słabość wystawy przygotowanej przez Machcewicza i Majewskiego. Uwidacznia się to choćby w ujęciu powstania warszawskiego w ciągu innych powstań z okresu II wojny światowej: m.in. praskiego czy paryskiego, co może budzić pewne kontrowersje, zważywszy na porównanie skali tych powstań oraz ich znaczenie (choć autorzy wystawy zaznaczają oczywiście, iż powstanie warszawskie stanowiło największy wyraz zbrojnego oporu w okupowanej Europie). Podobnie w części wystawy „Opór” rola i skala oporu w Polsce, zorganizowanego przez Armię Krajową i Polskie Państwo Podziemne, zestawione z innymi elementami tej części, takimi jak np. „Cywilny ruch oporu w Europie” czy „Partyzantka francuska”, u postronnego odwiedzającego spoza kraju może wywołać mylne wrażenie co do jego skali. Oczywiście, jeśli rozpatrywać to jako zamierzenie autorów wystawy, wynikające z ich podejścia do muzealnego obrazu wojny i mające uzasadnienie w zadaniach tego muzeum oraz w chęci nadania mu

³⁴ P. Machcewicz, P.M. Majewski, *Muzeum II Wojny Światowej...*, dz. cyt., s. 47.

³⁵ *Raport z działalności Muzeum II Wojny Światowej za rok 2010*, http://www.muzeum1939.pl/pl/edukacja/publikacje/raporty_roczne (1 lipca 2017), s. 10.

właśnie takiej specyfiki, to mieli oni do tego prawo, jednak wyjaśnia to w jakimś stopniu stawiane im w tym aspekcie zarzuty. Nie wdając się w rozstrzygnięcie sporu o ich zasadność³⁶ (są powtarzane do dziś m.in. przez obecną dyrekcję muzeum), należy zauważyć, iż znaczenie i skala oddziaływania tego muzeum jako Muzeum II Wojny Światowej pozwalają uznać odejście od perspektywy narodowocentrycznej w przedstawianiu wojny za istotną cechę muzealnego obrazu wojny w polskich muzeach narracyjnych³⁷.

Podsumowując, można stwierdzić, że przeprowadzone analizy uprawniają do wysnucia wniosku, iż zasygnalizowane pięć cech obrazu wojny w polskich muzeach narracyjnych świadczy o tym, iż wpisują się one w szersze trendy w muzealnictwie historycznym ostatnich lat na świecie. Jednocześnie należy zauważyć, iż specyfika polskiej sytuacji powstawania nowoczesnych muzeów narracyjnych nadała temu obrazowi charakterystyczne rysy, właściwe tylko dla Polski. W związku z tym pogłębione badania tego ich aspektu stanowią pilne zadanie dla muzeologów. Podobnie jak badania wpływu obrazu wojny kreowanego w muzeach narracyjnych na ogólny obraz wojny w Polsce i pamięć Polaków o wojnie, co możliwe będzie dopiero za parę lat.



POLISH NARRATIVE SECOND WORLD WAR MUSEUMS AFTER 1989

This text explores the issue of the form Second World War museum collections were taking after 1989. The author establishes and examines the main tendencies in the ways of depicting war in the Polish narrative museums, especially within the context of modern trends in world historical museology.

36 Co stanowić będzie przedmiot odrębnego artykułu piszącego te słowa.

37 Należy wyraźnie zaznaczyć, że powyższe uwagi dotyczą kształtu wystawy głównej w stanie z czerwca 2017, niewykluczone bowiem, iż zostanie ona w przyszłości zmodyfikowana.