

A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

ZUZANNA BOGUMIŁ

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej

JOANNA WAWRZYŃIAK

*Uniwersytet Warszawski***NARRACJE ZNISZCZENIA
TRAUMA WOJENNA W MUZEACH MIEJSKICH
PETERSBURGA, WARSZAWY I DREZNA**

Przedmiotem analiz uczynimy to, w jaki sposób muzea historyczne Petersburga, Warszawy i Drezna opowiadają o zniszczeniu miasta. Zgodnie z założeniami *new museum studies* muzea uznajemy za instytucje aktywnie uczestniczące w procesie tworzenia pamięci zbiorowej — formułujące aksjologicznie zorientowane interpretacje przeszłości. Na ich przekaz wpływają zarówno wiedza ekspercka, jak i wiedza potoczna oraz rozmaite interesy środowiskowe, dlatego muzea mówią więcej o współczesnym społeczeństwie aniżeli o przeszłości. Mogą ponadto pełnić kreatywną i refleksyjną rolę w tworzeniu relacji społecznych (Macdonald 1998, s. 1–4; Ames 1992, s. 3; Crane 2000, s. 3–4; Sherman, Rogoff 1994, s. IX–X). W ostatnich latach muzea cieszą się coraz większą popularnością. Jak zauważył historyk Randolph Starn (2005, s. 68): „prawdopodobnie dostarczają więcej historii, w sposób bardziej efektywny i aktualny oraz do większej grupy odbiorców, aniżeli udaje się to zrobić zawodowym historykom”. Analiza przekazów muzealnych stanowi więc cenne źródło wiedzy o społecznych wyobrażeniach przeszłości.

Muzea historyczne bazują na źródłach i ikonografii, które są zapisami konkretnych i niepowtarzalnych wydarzeń, jednak całość stworzonego przekazu staje się zrozumiała dzięki kategoriom i schematom narracyjnym występującym w danej kulturze. Można powiedzieć, odwołując się do semiotycznej definicji kultury Clifforda Geertza, że wystawy historyczne są uwikłane w „sieci znaczeń utkanych przez człowieka”. Dlatego celem analizy przekazu muzealnego — jak każdej analizy zjawiska kulturowego — jest „wyjaśnianie, tłumaczenie społecz-

Adres do korespondencji: zbogumil@aps.edu.pl; wawrzyniakj@is.uw.edu.pl

nych form ekspresji, które na pozór wydają się enigmatyczne” (Geertz 2005, s. 19). Muzealne interpretacje nie są także prostą realizacją założeń twórców wystawy, ale mają własną historię; są wypadkową — jak postaramy się pokazać — różnorodnych dyskursów, które wpływają na ich ostateczny kształt.

W przypadku muzeów miejskich to uwikłanie dyskursywne ma szczególnie charakter. Prezentowane przez nie opowieści o przeszłości są bowiem wynikiem pewnego napięcia między lokalnymi a narodowymi/państwowymi „ramami pamięci”, między lokalnym celem upamiętniania (z założenia powinny opowiadać historię miasta) a szerszym (przede wszystkim narodowym/państwowym) kontekstem ich funkcjonowania (Hebditch 2001, s. 108). David Fleming (2005, s. 132–133) słusznie zauważył, że zjawisko unarodawiania historii przez muzea miejskie występuje nie tylko w państwach Europy Zachodniej (gdzie zostało dobrze opisane), ale także w krajach byłego bloku wschodniego, w których zmiana systemu politycznego pociągnęła za sobą konieczność „przepisania” historii na nowo. Opowieści o zniszczeniu Petersburga, Warszawy i Drezna wydają się doskonałym tego przykładem.

Kontekst historyczny, w jakim miasta te uległy zniszczeniu, jest odmienny: różne są doświadczenia klęski głodu i zimna, dwóch tragicznych powstań i bombardowania, jednak historia dotychczasowego upamiętniania tych wydarzeń ma pewne wspólne cechy, które, jak sądziłyśmy, mogły znaleźć odzwierciedlenie w treściach prezentowanych w muzeach miejskich. Po pierwsze, doświadczenie drugiej wojny światowej stało się ważnym wyznacznikiem tożsamości lokalnej mieszkańców. W miastach funkcjonowały różnorodne „grupy pamięci” zorientowane na przekazanie swojej wersji przeszłości. Po drugie, niemal natychmiast po wojnie tragedie te stały się symbolem narodowych doświadczeń wojennych i były przedmiotem odmiennych, konkurujących ze sobą dyskursów pamięci na gruncie polityki historycznej. Służyły także jako narzędzie komunistycznej propagandy, a po zniesieniu żelaznej kurtyny stały się przedmiotem nowych interpretacji i opracowań.

Postanowiłyśmy więc przyjrzeć się przekazom muzealnym na temat zniszczenia Petersburga, Warszawy i Drezna, biorąc pod uwagę obowiązujące w poszczególnych społeczeństwach wzory kulturowe i debaty dotyczące pamięci danego wydarzenia historycznego. Należy jednak podkreślić, że nie zamierzałyśmy rekonstruować dynamiki całego procesu upamiętniania, traktowałyśmy go jedynie jako kontekst umożliwiający lepsze zrozumienie przekazu narracji muzealnej. Na podstawie istniejącej literatury wyodrębniłyśmy i nazwałyśmy te elementy dyskursów pamięci, które — naszym zdaniem — najbardziej wpłynęły na kształt analizowanych wystaw. Jednocześnie główny akcent położyłyśmy na przedstawienie zmian, jakie dokonały się po upadku komunizmu.

Opisując kolejno trzy wystawy, zwracamy uwagę, że nie zmieniły się one przez zwykłe zastąpienie opowieści komunistycznych, nowymi, wynikającymi z odmiennych kontekstów politycznych i społecznych, jakie pojawiły się wraz z transformacją ustrojową. Pokazujemy natomiast, że analizowane narracje są

efektem nakładania się i współwystępowania wątków i elementów z różnych dyskursów, sprzed przełomu 1989–1991 i późniejszych. Proces ten pomaga wyjaśnić koncepcja Jeffreya Olicka, który twierdzi, że reprezentacje przeszłości nie tylko odnoszą się do upamiętnianych wydarzeń i współczesnej sytuacji, ale są również *path dependent* — ich kształt jest wynikiem wcześniejszych sposobów upamiętniania (Olick 1999, s. 381). Innymi słowy, nie możemy z samej wystawy dedukować, ani o tym, co się wydarzyło, ani o obecnym stanie pamięci zbiorowej, możemy natomiast wiele powiedzieć o jej genealogii. W podsumowaniu wyników analizy staramy się pokazać, w jaki sposób dyskursy pamięci wpłynęły na sposób prezentacji tematu cierpienia; jest to bowiem centralny motyw każdej z trzech opowieści o zniszczeniu miasta.

Poniższe rozważania zostały oparte na materiałach zebranych podczas realizacji projektu „The Image of the Second World War in Dresden, Warsaw and St. Petersburg”¹. Są to zarówno materiały wizualne (fotograficzna dokumentacja ekspozycji) oraz informacje pozyskane w wywiadach (przede wszystkim z kuratorami ekspozycji), jak i dane zastane (takie jak publikacje na temat historii muzeów, broszury, przewodniki). Podczas analizy często używamy pojęcia „narracja”, które zgodnie z tym, w jaki sposób definiowano je w badaniach narratologicznych, rozumiemy jako „opowiadanie”. Z kolei pod terminem „dyskurs pamięci” rozumiemy ustrukturyzowane i utrwalone interpretacje wydarzeń historycznych funkcjonujące w sferze publicznej — zarówno na poziomie lokalnym, jak i państwowym. Schematy narracyjne rekonstruowaliśmy na podstawie analizy przestrzeni i treści ekspozycji (oraz danych zastanych), a wpływ dyskursów na podstawie literatury przedmiotu. W warstwie interpretacyjnej odwołujemy się nie tylko do studiów nad muzeami, ale również do studiów nad pamięcią zbiorową, na konkretnych przykładach pokazując sposoby trwania i zmiany wyobrażeń o przeszłości.

NARRACJA BOHATERSKA: PETERSBURG

Ekspozycja „Leningrad w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej” znajduje się w filii Muzeum Historii Miasta Petersburga, która mieści się w Pałacu Rumiancewa. Jak pokażemy, zarówno miejsce jej prezentacji, jak i czas powstania (lata Breżniewowskiej polityki historycznej) silnie wpłynęły na kształt i przekaz tej wy-

¹ Celem projektu była rekonstrukcja wizerunku wroga w miejskich muzeach historycznych. Był on realizowany w latach 2007–2008 jako część programu „History Workshop Europe”, finansowanego przez Fundację Erinnerung, Verantwortung und Zukunft oraz Fundację Roberta Boscha. Tim Buchen, Christian Granzer, Anna Lubiwaja i Masza Senina przyjęli nasze zaproszenie do współpracy i są współautorami części raportu końcowego: *On the Image of the Enemy: The Representations of the Second World War in the City Museums of St. Petersburg, Warsaw and Dresden*. Jesteśmy im wdzięczni za wiele inspirujących dyskusji oraz chęć dzielenia się wiedzą i interpretacjami.

stawy. Jest ona wynikiem konsensusu między dwoma konkurującymi ze sobą dyskursami (państwowym i lokalnym) i buduje swój przekaz na elementach im wspólnych. Co ważniejsze, przekaz ten jest cały czas aktualny, dlatego wystawa nie uległa zmianie po przełomie politycznym roku 1991, została jedynie wzbogacona o nowe, mesjańskie wątki.

Pierwszą ekspozycję, przedstawiającą „heroiczną walkę” obrońców miasta, otwarto już w roku 1941. W późniejszym czasie przekształcono ją w nową wystawę „Bohaterska Obrona Miasta Leningrad”, która prezentowała „prawdziwą historię” wojennych losów miasta (Konradowa, Rylewa 2005, s. 245; Sziszkin, Dobrotworskiej 2007, s. 3). Historia lokalna przeplatała się w niej z historią państwową opowiadającą o wojnie Sowieckich z faszystowskimi Niemcami. Zaraz po zakończeniu wojny wystawę przekształcono w Muzeum Blokad Leningradu, które cieszyło się dużym zainteresowaniem mieszkańców miasta (Salisbury 2003, s. 571–572). W okresie tużpowojennym przedstawiciele władz miejskich niejednokrotnie podkreślali wyjątkowość wojennego losu Leningradu. Na przykład pierwszy sekretarz partii komunistycznej w Leningradzie w wystąpieniu w 1946 r. stwierdził, że „Leningrad przyćmił blask Troi” (Kalendarowa 2006, s. 278). Gloryfikując znaczenie wojennych losów miasta, świadomie lub nie, umniejszył rolę Stalina. Kiedy pod koniec lat czterdziestych konflikt między władzami miasta i Stalinem osiągnął apogeum i rozpoczęły się czystki wśród członków partii, również pamięć blokady stała się przedmiotem represji (Salisbury 2003, s. 571–583). W 1949 r. zamknięto Muzeum Blokad Leningradu, a jego pracowników oskarżono o agitację antypartyjną i antysowiecką (Demidow, Kutuzow 1990; Sziszkin, Dobrotworskiej 2007, s. 25–31; Salisbury 2003, s. 571–583).

Przez następną dekadę pamięć o oblężeniu stanowiła temat tabu. Dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy powrócono do kreowania mitu zwycięstwa w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, zmieniło się stanowisko polityczne wobec wojennego doświadczenia miasta. W nowej sytuacji dyskursywnej historia blokady i bitwy o Leningrad zyskała na znaczeniu. Zaczęto ją przedstawiać jako ciekawą mikrohistorię, której opowiedzenie umożliwiało pokazanie jakby w soczewce wojennego doświadczenia wszystkich mieszkańców ZSRR (Glantz 2002, s. 470). Dzięki zaangażowaniu i walce nie tylko żołnierzy, ale i cywilów blokada stała się symbolem najwyższych wartości sowieckiego społeczeństwa. Wykorzystywano ją również jako znaczący element propagandowego dyskursu „walki o pokój” (Voronina, w druku). W tym okresie po raz pierwszy zaczęto publicznie mówić o liczbie cywilów zmarłych w trakcie blokady oraz zwracać uwagę na wyjątkowe cechy losu leningradczyków, takie jak skrajny głód, zimno, życie codzienne w oblężonym mieście. To właśnie wówczas wzniesiono pierwsze pomniki upamiętniające blokadę i coraz częściej dyskutowano ponowne otwarcie wystawy prezentującej historię miasta. Ponieważ powstanie muzeum tematycznego poświęconego wojennej historii Leningradu ciągle nie było możliwe z powodów politycznych, wystawę osta-

tecznie otwarto w muzeum miejskim, w 1964 r., z okazji dwudziestej rocznicy odparcia oblężenia miasta.

W owym czasie zwiedzanie wystawy rozpoczynało się na trzecim piętrze od opowieści o rewolucji 1917 r., wojnie domowej i pierwszym planie pięcioletnim. Następnie, na drugim piętrze, widz dowiadywał się o zajęciu krajów bałtyckich przez ZSRR w 1939 r. Wydarzenia te ilustrowały umieszczone na ścianach wielkoformatowe zdjęcia uśmiechniętych ludzi demonstrujących swoje szczęście wywołane inkorporacją. Kolejna sala opowiadała o dojściu Mussoliniego i Hitlera do władzy. Wojenną historię miasta prezentowano w kolejnych dwunastu salach. Poprzedzono je specjalnie zaaranżowaną przestrzenią symboliczną. Panował w niej mrok, a namalowane na suficie ciemne chmury, unosząca się w powietrzu melodia pieśni „Święta wojna” i plakat propagandowy „Ojczyzna wzywa” wprowadzały zwiedzającego w atmosferę wojennej opowieści. Ostatni fragment ekspozycji opowiadał o powojennym odrodzeniu ZSRR, rozwoju przemysłu oraz kulturowym i ekonomicznym rozkwicie kraju².

Zmiany polityczne lat dziewięćdziesiątych sprawiły, że wystawa uległa częściowej rearanżacji. Fragment opowiadający o rewolucji został zastąpiony wystawą o okresie NEP-u (z naciskiem na modernizację kraju w latach 1921–1929), zamknięto sale prezentujące aneksje krajów bałtyckich oraz dojście Mussoliniego i Hitlera do władzy, a symboliczną przestrzeń poprzedzającą wojenną opowieść zastąpiono rekonstrukcją dziewiętnastowiecznego pokoju pałacowego. Zlikwidowano również fragment opowiadający o powojennej historii miasta i ekspozycja obecnie kończy się „wielkim zwycięstwem Sowietów nad faszystowskimi Niemcami w 1945 roku”. Sama opowieść o wojennych losach Leningradu prezentowana, tak jak wcześniej, w dwunastu muzealnych salach została poddana jedynie niewielkim korektom. Jak czytamy w muzealnej broszurce, wystawy nie zmieniono, gdyż jest ona „najbardziej kompletną i zrozumiałą spośród wszystkich innych jej podobnych”³.

Również dziś, tak jak w latach sześćdziesiątych, poszczególne sale ekspozycji w sposób chronologiczny opowiadają o kolejnych etapach oblężenia w warunkach niemiecko-sowieckiej wojny: zamknięciu pierścienia wokół miasta, bombardowaniach, zimnie i głodzie zimy 1941 r., drodze życia, normalizacji sytuacji w 1942 r., naukowym i kulturalnym życiu miasta, rozwoju przemysłu, operacji „Iskra” i w końcu o zakończeniu blokady i zwycięstwie nad III Rzeszą. Historia oblężonego miasta i opowieść o militarnych osiągnięciach ZSRR, mimo że prezentowane rozłącznie, nawzajem się uzupełniają i przenikają.

Dyskurs lokalny jest najbardziej wyeksponowany w sali opowiadającej o najtragiczniejszym dla mieszkańców miasta okresie blokady — zimie roku 1941. Atmosfera tej sali, światło i białobłękitny kolor ścian sensorycznie dopełniają

² Na podstawie wywiadu z pracownikiem Muzeum Historii Miasta Petersburga, lipiec 2007, Petersburg.

³ Z muzealnej broszury zatytułowanej: *1941–1945: Leningrad during the Great Patriotic War*.

opowieść, która koncentruje się na zimnie i głodzie, jakich doświadczyli mieszkańcy Leningradu w tym okresie. Centralnym elementem sali jest 125-gramowa kromka chleba wystawiona w podświetlonej gablocie — dzienna racja żywności. Dla mieszkańców miasta to symbol ich wojennego doświadczenia. Dyskurs lokalny nie tylko zatem został dopuszczony do głosu, ale również wyeksponowano jego najważniejszy komponent, cierpienie i śmierć cywilów. Świadczą o tym również inne symbole doświadczenia blokady przedstawione w tym fragmencie wystawy, takie jak dziecięce sanki, piecyk, czyli tzw. burżujka, oraz pamiątki należące do blokadników (ludzi, którzy przeżyli blokadę). Wszystkie te przedmioty wiążą się z przeżyciami świadków i przywołują ich wspomnienia.

Mimo że na wystawie można odnaleźć jeszcze inne elementy wpływu dyskursu lokalnego na opowieść o cierpieniu miasta, to jednak jej główny przekaz realizuje założenia polityki historycznej lat sześćdziesiątych i podkreśla wkład wszystkich mieszkańców ZSRR w ostateczne zwycięstwo nad faszyzmem. Wystawa wydobywa i podkreśla bowiem te momenty historii oblężenia, które pozwalają na przedstawienie ogólnosowieckiej pomocy udzielonej Leningradowi oraz wspólnej walki, która doprowadziła do pokonania wroga. Wyakcentowano na przykład temat „drogi życia”, po której dostarczano żywność i inne niezbędne produkty do miasta. W ten sposób przedstawiono wkład poszczególnych regionów ZSRR w poprawę warunków życia w mieście. Z kolei paralelna prezentacja działań militarnych wokół Leningradu i kluczowych operacji drugiej wojny światowej pokazuje, że to właśnie współpraca wszystkich sił wojskowych doprowadziła do absolutnego zwycięstwa: przełamania blokady i pokonania faszystowskich Niemiec.

Najbardziej znaczącym przejawem wpływu dyskursu państwowego na konstrukcję wystawy jest uwypuklenie wątku bohaterstwa. Prawie w każdej sali znajdują się zdjęcia i informacje o osobach odznaczonych medalem bohatera ZSRR. Wszyscy są przedstawieni w bardzo podobny sposób i zawsze pojawiają się w towarzystwie innych zasłużonych, którzy brali udział w tych samych wydarzeniach wojennych lub otrzymali ten sam medal za swoje zasługi. Taka prezentacja bohaterów wynika, jak się wydaje, z tego, w jaki sposób w latach sześćdziesiątych postrzegano rolę jednostki i wspólnoty w ZSRR, i zawiera pewne elementy polityki społecznej i edukacyjnej tego okresu. Jak pisze Oleg Kharkhordin (1999, s. 357), bohaterowie wojenni stali się wówczas „świeckim odpowiednikiem chrześcijańskiego *imitatio Dei*”, ich postawy miały służyć sowieckiemu społeczeństwu jako wzór do naśladowania w życiu codziennym.

Jedyną znaczącą zmianą dokonaną w konstrukcji narracji po rozpadzie ZSRR było dodanie na końcu wystawy — w sali poświęconej zwycięstwu nad faszyzmem — wielkoformatowego zdjęcia Cerkwi Zaśnięcia Przeświętej Bogurodzicy – symbolu pamięci blokady Leningradu, a także wszystkich ofiar wojny. W ten sposób bohaterska walka Sowieców i leningradczyków zyskała transcendentny wymiar. Blokada zaczyna być bowiem postrzegana jako metafizyczna walka dobra ze złem. Podobnie śmierć poległych przestaje być tragicznym na-

stępstwem wojny, a staje się konieczną ofiarą poniesioną w imię wyższych wartości. Wizerunek kaplicy na końcu wystawy wzmacnia zatem przekaz muzealnej narracji przez osadzenie jej w zakorzenionym w kulturze rosyjskim micie mesjańskim, w którym naród rosyjski jest postrzegany jako naród wybrany do wyższych celów (Łotman, Uspiński 1993, s. 159–177).

Osadzenie opowieści o blokadzie i oblężeniu Leningradu w tym wzorcu kulturowym sprawia, że wystawa nadal tabuuje wiele wymiarów doświadczenia wojennego. Mimo że po rozpoczęciu pierestrojki zaczęto otwarcie mówić o takich problemach jak kanibalizm, grabieże czy kontrabanda, pojawienie się tych tematów w sferze publicznej w żaden sposób — jak twierdzi Lisa Kirschenbaum (2006, s. 235) — nie osłabiło obrazu leningradczyków jako bohaterskiej wspólnoty. Niemniej jednak te tematy nie zostały włączone w muzealną opowieść. Być może uznano, że mimo wszystko ich prezentacja mogłaby naruszyć obraz nieskazitelnie czystej, walczącej wspólnoty.

Kształt wystawy jest zatem wynikiem konsensusu między dyskursem lokalnym i państwowym, do którego doszło dzięki uwypukleniu elementów wspólnych. Najważniejszym z nich jest prezentacja wspólnoty walki i wzajemnej pomocy. W oblężonym Leningradzie „mit wspólnoty zjednoczonej wojennym doświadczeniem był najważniejszym czynnikiem pomagającym ludziom w przetrwaniu”, również dziś jest mocno eksponowany we wspomnieniach świadków (Clapperton 2007, s. 6). Warto podkreślić, że we współczesnej Rosji to wyobrażenie o wyjątkowej wspólnotce jest ważnym elementem obrazu wojny. Jak pisze Joachim Höslér (2006, s. 161), właśnie z tego powodu ludzie opisują wojenne lata jako najlepszy okres swojego życia. W świetle wzrastającego w Rosji zainteresowania prawosławiem dodany po roku 1991 wątek mesjański, traktowanie zwycięskich bohaterów jako współuczestników w ostatecznym triumfie Chrystusa nad śmiercią, podnosi atrakcyjność tej opowieści muzealnej.

NARRACJA OFIARNA: WARSZAWA

Muzeum Historyczne m. st. Warszawy zostało reaktywowane w 1948 r. — w odbudowanych kamienicach na Rynku Starego Miasta. Placówka miała realizować cele propagandowe i uczestniczyć w legitymizacji komunistycznej władzy. W projektowanie ekspozycji zaangażowali się jednak polscy historycy wykształceni jeszcze w okresie międzywojennym. Tworząc jej scenariusz starali się znaleźć kompromis między narzuconą przez władzę ideologiczną funkcją muzeum a własnym (pozytywistycznym) podejściem do historii. Pierwsza wystawa prezentująca dzieje miasta została otwarta dla publiczności w 1955 r. Dziesięć lat później unowocześniono ją i ponownie otwarto pod nową nazwą „Siedem wieków Warszawy” (Durko 1973, Meller 1995; Sołtan 2006).

W kolejnych dekadach pewne części ekspozycji modernizowano, między innymi w drugiej połowie lat sześćdziesiątych dodano fragment poświęcony po-

wstaniu warszawskiemu. Wszystkie te zmiany nie wpłynęły jednak znacząco na propagandowy przekaz wystawy. Po roku 1989 również wprowadzono stosunkowo niewielkie modyfikacje (uaktualnienie podpisów, wymiana niektórych eksponatów). Dopiero w 2007 r. (w czasie naszych badań) rozpoczęto kompleksową rearanżację części ekspozycji poświęconej drugiej wojnie światowej. Jak jednak pokażemy, nadal posługuje się ona schematami i kategoriami narracyjnymi ukształtowanymi w latach PRL. Tę opowieść wojenną jednak różni od wcześniejszej — i bez wątplenia jest to rezultat przemian interpretacyjnych, jakie nastąpiły po 1989 r. — silne wyakcentowanie katolickich motywów religijnych i osadzenie całości narracji w dyskursie narodowym, a dokładniej w micie romantycznym.

Co prawda, układ i ogólna struktura opowieści pozostały niezmienione, jednak zarówno prezentowane treści, jak i wystrój niektórych sal uległy zasadniczej przemianie. Kuratorzy zdecydowali się przede wszystkim na wizualne unowocześnienie ekspozycji, która w założeniu ma oddziaływać na emocje widzów poprzez oświetlenie, film, muzykę i całość aranżacji. Wprowadzone zmiany dowodzą, że twórcy wystawy znaleźli się pod silnym wpływem otwartego w 2004 r. Muzeum Powstania Warszawskiego. Jest ono uważane za prekursora nowych technik muzealnych w Polsce. Przy czym nie tylko wyznacza ono standardy wizualne innym muzeom historycznym, ale również narzuca pewne zasady interpretacyjne w odniesieniu do okresu wojny (Kurz 2007; Ostolski 2009; Żychlińska 2009). W rezultacie muzeum miejskie, podobnie jak Muzeum Powstania Warszawskiego, skupia się na pokazaniu zrywu narodowego Polaków: konspiracyjnej działalności Polskiego Państwa Podziemnego i przede wszystkim udziału Armii Krajowej w powstaniu. Uwypuklenie tego tematu — w połączeniu z wprowadzeniem wspomnianych wyżej motywów romantycznych — to zasadnicza zmiana w porównaniu do wcześniejszej, komunistycznej wersji wystawy.

Warto podkreślić, że na sposób prezentacji powstania warszawskiego od samego początku silny wpływ miał dyskurs państwowy. Do czasów odwilży 1954–1956 komunistyczna polityka historyczna przedstawiała je jako tragedię wywołaną zdradą dowództwa Armii Krajowej i przywódców Polskiego Państwa Podziemnego, których oskarżano o sympatie faszystowskie, kolaborację z Hitlerem i celowe oddanie mu miasta. Jednocześnie komuniści podkreślali własną, pozytywną rolę w procesie odbudowy stolicy ze zniszczenia spowodowanego przez „faszystów”. Początkowo muzeum stosowało strategię przemilczenia tego wydarzenia. Dopiero po 1956 r. władza, szukając narodowej legitymizacji (Zaremba 2001), zaczęła wykorzystywać legendę AK do swoich celów. Nowe, pozytywne i heroiczne interpretacje powstania zostały dozwolone w sferze publicznej (Sawicki 2005, s. 100–116; Wawrzyński 2009, s. 234 i nast.). W rezultacie w 1969 r. dyrekcja muzeum miejskiego podjęła decyzję o dodaniu informacji o powstaniu warszawskim do istniejącej ekspozycji o wojennej historii stolicy (Meller 1995).

Wystawa stała się ważnym miejscem pamięci powstania w topografii ówczesnej Warszawy. Była to bodajże jedyna taka przestrzeń publiczna — poza kościołami i cmentarzami — w której upamiętniano wydarzenia roku 1944. Tam też mieszkańcy znosili różne pamiątki związane z powstaniem. Nadal jednak muzealna opowieść o okupacji miasta pozostawała pod silnym wpływem dyskursu władzy, stanowiącego swego rodzaju kompilację treści propagandy antyniemieckiej i wątków ideologii klasowej. W rezultacie trzon narracji koncentrował się na bohaterskiej walce anonimowego ruchu oporu z „okrutnymi hitlerowcami”. W takiej wersji wystawę można było oglądać do końca PRL.

Po roku 1989 (przed rearanżacją w 2007 r.) jedna z najważniejszych zmian polegała na wymianie niektórych tekstów odautorskich: osłabiono rolę komunistycznej partyzantki na rzecz Armii Krajowej i Polskiego Państwa Podziemnego. Termin „hitlerowcy” został zastąpiony terminem „Niemcy”, podkreślającym narodowy charakter wroga. Z kolei Armia Czerwona z „wyzwolicielki” stała się okupantem. Kuratorzy nie zmienili jednak chronologicznej i tematycznej struktury ekspozycji. Pozostawiono sale poświęcone „terrorowi”, „ruchowi oporu”, „życiu codziennemu” (notabene nie przedstawiające życia codziennego, ale walkę cywilów, jak sabotaż czy tajne nauczanie). Jednocześnie stosunki między okupantami a ludnością miasta przybrały na wystawie dwie główne formy: walki i męczeństwa Polaków. Przedstawieni na wystawie warszawiacy cierpią jako Polacy i walczą w imię narodowych wartości, natomiast Niemcy nie tylko stanowią zagrożenie dla miasta i jego mieszkańców, ale także dla życia państwa i narodu. Poprzednie „komunistyczne” kategorie zostały „unarodowione”, ale pozostały dychotomiczne i heroiczne (szerzej zob. Bogumił, Wawrzyniak 2009).

Obecna opowieść — po zmianach roku 2007 — nadal jest ujęta w te same kategorie. Wzbogacono ją jednak elementami, które — naszym zdaniem — są wyrazem romantycznego mitu mesjańskiego. Najlepiej widoczne jest to w ostatnim fragmencie ekspozycji, w którym obraz walki i cierpienia Polaków osiąga martyrologiczną kulminację. Przedostatnia sala opowiada o powstaniu warszawskim i przedstawia to wydarzenie jako czas dominacji dwóch przeciwstawnych uczuć: „radości” i „rozpaczy”. Na przeciwległych ścianach sali wystawowej są wyświetlane dwa pokazy slajdów: „radość” ukazuje walczących żołnierzy Armii Krajowej i reprezentuje ideę walki o wolność i niepodległość, a „rozpacz” to śmierć ludzi i zniszczenie miasta. Projekcja jest zdominowana przez katolicką symbolikę — na zdjęciach widać kapliczki, krzyże oraz modlących się ludzi. Z fotografii spoglądają dziesiątki twarze młodych powstańców, którzy niejako wodzą wzrokiem za widzem i nie pozwalają mu pozostać obojętnym wobec ich losu. Cała ta aranżacja ma służyć podkreśleniu, że śmierć poniesiona w imię walki o wolność narodu jest sensowna, a obowiązkiem następnych pokoleń jest pamięć o męczennikach. Celem wystawy wydaje się zatem uświadomienie zwiedzającemu, że również on należy do tej wspólnoty poświęcenia. Stare i nowe kohorty — jak pisze Maria Janion (2000, s. 22–25),

interpretując mit mesjański — mają zostać połączone ideą, która była powodem oddania życia.

Duchowa wspólnota żywych i umarłych staje się jeszcze wyraźniejsza w ostatniej sali ekspozycji, zatytułowanej „Zagłada miasta”. W centralnym miejscu, na środku podłogi znajduje się zarys Warszawy, który przypomina cmentarz z elektrycznymi światełkami imitującymi znicze. Na ścianach umieszczono zdjęcia ruin miasta i ewakuacji ludności cywilnej. Najwyraźniejszym symbolem znowu jest krzyż — znak niewinności, powinności, cierpienia, poświęcenia, odkupienia i zwycięstwa. Nawet grana w tej sali muzyka — *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego — stanowi bezpośrednie nawiązanie do idei chrześcijańskiego męczeństwa. W ten sposób religijna metafora wzbogaca narrację narodową: powstanie warszawskie to konieczna ofiara poniesiona w imię wolnej Polski. Jego klęska jest zarazem duchowym zwycięstwem narodu.

Koncentrując się na opowieści o męczeńskiej walce Polaków, ekspozycja pomija wiele tematów i interpretacji alternatywnych do martyrologicznej narracji narodowej. Pomimo toczącej się w ostatnich latach debaty publicznej o stosunkach polsko-żydowskich (Forecki 2010; Potel 2010; Steinlauf 2001; Tokarska-Bakir 2004) doświadczenie warszawskich Żydów w sposób widoczny zostało umniejszone na wystawie. Historię jednej trzeciej mieszkańców miasta przedstawiono w sali opowiadającej o Polskim Państwie Podziemnym. Przy jednej ze ścian wybudowano rodzaj oddzielnego, zamkniętego pomieszczenia, które imituje getto warszawskie wydzielone z przestrzeni stolicy. Na zewnętrznej stronie ściany, przypominającej mur dzielący stronę żydowską i „aryjską”, umieszczono zdawkowe informacje na temat historii getta i powstania w 1943 r. Zagląając do środka pomieszczenia przez wąskie szczeliny w ścianie, można zobaczyć zdjęcia przedstawiające tragiczne warunki życia i zagładę getta. Widzowie spoglądają więc na historię i tragedię getta z zewnątrz — jako nieżydowscy mieszkańcy miasta. Nie mogą zmienić perspektywy i poznać historii „od środka”. Sposób prezentacji także znacząco umniejsza wagę żydowskiego ruchu oporu. Podczas gdy powstaniu roku 1944 poświęcono oddzielną salę, powstanie o rok wcześniejsze stanowi jedynie część skrótowo pokazanej historii getta. W ten sposób przeszłość warszawskich Żydów została przedstawiona jako historia nie nasza, ale historia Innego. Cierpienie i śmierć Polaków są heroiczne i godne, a cierpienie Żydów — ukazane przez zdjęcia chorych ludzi w łachmanach — budzi raczej współczucie niż szacunek. Muzealna opowieść nie porusza też niemal żadnych drażliwych tematów dotyczących polsko-żydowskich relacji z czasów wojny.

Prezentacja losu warszawskich Żydów — lepiej niż jakikolwiek inny wątek wojennej historii stolicy — świadczy o tym, że ekspozycja nie potrafi uwolnić się od obrazu wojny jako historii narodowej chwały i pokazać jej jako okresu bezsensownej tragedii ludzkiej. Mimo wprowadzonych zmian wystawa cały czas znajduje się w pułapce dychotomicznego sposobu postrzegania wojny w kategoriach śmierci heroicznej i nieheroicznej, estetycznej i nieestetycznej, godnej

i niegodnej (Janion 2008). Schematy te mają źródło w romantycznym micie mesjańskim, ale wiele z nich — jak starałyśmy się pokazać — zostało również utrwalonych i wzmocnionych przez sposób upamiętniania wojny w czasach PRL.

NARRACJA WINY: DREZNO

Wystawa „Demokracje i dyktatury” stanowi fragment ekspozycji opowiadającej o osiemsetleciu Drezna, która została otwarta w 2006 r. z okazji jubileuszu miasta. Muzeum prezentuje poszczególne okresy z dziejów miasta nie jako ciągłą opowieść, ale na oddzielnych wystawach, zwiedzający może więc zapoznać się jedynie z interesującym go fragmentem ekspozycji, bez konieczności oglądania całości. Analizowana przez nas wystawa przedstawia historię Drezna od końca pierwszej wojny światowej do zjednoczenia Niemiec w 1990 r. Warto dodać, że do upadku muru berlińskiego muzeum nie prezentowało historii drugiej wojny światowej, można było za to obejrzeć w nim wystawę poświęconą Niemieckiej Republice Demokratycznej. Po zmianie systemu zamknięto ją. Kustosze „zasłonił fragment ekspozycji prezentujący historię NRD ciężką, czarną zasłoną”, twierdząc: „stara historia była fałszywa. Obecnie musimy napisać nową historię” (Ten Dyke 2000, s. 150). Na to przepisanie historii trzeba było czekać kilkanaście lat, bo nową wystawę otwarto dopiero w roku 2006, a bezpośrednie prace nad nią trwały ponad trzy lata. Celem tej narracji o przeszłości jest prezentacja losów miasta w sposób przystający do współczesnej, pojednyceniowej wizji przeszłości Niemiec.

Już tytuł wystawy „Demokracje i dyktatury” sugeruje, że na muzealnej narracji silne piętno odcisnęły debaty historyczne, które przetoczyły się przez kraj w latach dziewięćdziesiątych. Koncentrowały się one wokół dwóch zasadniczych problemów: rozrachunku z nazistowską przeszłością oraz z socjalistycznym doświadczeniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Jak pokażemy, wystawa nie tylko czerpie z „pojednyceniowych” dyskursów pamięci, ale stara się również walczyć z niektórymi wytworzonymi przez propagandę III Rzeszy, NRD i RFN interpretacjami bombardowania Drezna⁴. Dekonstruując jednak przesłanki jednego dyskursu, wspiera kluczowe elementy innego, równie problematycznego i kontrowersyjnego.

Proces mityzacji zniszczenia miasta przez aliantów i nadawania temu wydarzeniu symbolicznej siły rozpoczął się już w pierwszych tygodniach po bombardowaniu. W czasach zimnej wojny propaganda NRD chętnie przedstawiała je jako przykład „zbrodniczej działalności kapitalistycznego Zachodu” (Jackman 2004, s. 345). Po zjednoczeniu Niemiec symboliczna siła ruin Drezna nie zmalała, a Helmut Kohl — zwolennik budowania niemieckiej tożsamości na

⁴ Założenia te potwierdził kurator wystawy Roland Schwarz w trakcie rozmowy w Dreźnie w lipcu 2007 r.

pozytywnych momentach historii — chętnie odwoływał się do „mitu starego Drezna” i wspierał inicjatywę odbudowy miasta. W ten sposób starał się pokazać, że nowy niemiecki naród to ten, „któremu udało się przepracować swoją przeszłość” (Vees-Gulani 2005, s. 157). Odbudowane Drezno miało stać się tego materialnym potwierdzeniem.

Trzeba zaznaczyć, że bombardowanie było i jest nie tylko wydarzeniem chętnie wykorzystywanym przez różne dyskursy państwowe, ale również ważnym elementem tożsamości drezdeńczyków (Ten Dyke 2001, s. 28). Co więcej, w niektórych przedstawieniach funkcjonuje ono jako specyficzny rodzaj wydarzenia ahistorycznego, przykład doświadczenia granicznego, porównywalnego z Auschwitz, Hiroszimą czy Leningradem. Takie zestawienie znalazło reprezentację w pomniku wzniesionym w 1964 r. na cmentarzu Heidefriedhof, gdzie pochowano szczątki zabitych w trakcie bombardowania. Monument ten składa się z ustawionych w koło kolumn, na których wyryto nazwy siedmiu miast i miejscowości zniszczonych przez Niemców oraz siedmiu obozów koncentracyjnych i obozów zagłady. Wśród nazw takich jak Rotterdam, Leningrad czy Auschwitz znalazło się również Drezno.

Scharakteryzowana w skrócie sytuacja dyskursywna, w której funkcjonuje pamięć bombardowania Drezna, stanowi ważny punkt odniesienia dla zrozumienia kształtu narracji muzealnej. Wystawa prezentuje konsekwencje bombardowania w oddzielnym, specjalnie zaaranżowanym pomieszczeniu „Dresden als Symbol”, znajdującym się pośrodku sali wystawowej, między częściami opowiadającymi o dwóch dyktaturach: nazistowskiej i NRD. Taki sposób przestrzennej prezentacji sprawia, że zniszczenie miasta staje się centralnym punktem narracji. W tej opowieści muzealnej bombardowanie zyskuje zatem wyjątkowy status, zostaje pokazane jako najważniejszy moment w dwudziestowiecznej historii miasta. Ponadto wydarzenie to jest bardzo silnie skontekstualizowane przez tekst narratora i aranżację pozostałych fragmentów wystawy.

W tej narracji zniszczenie Drezna rozpoczyna się nie 13 lutego 1945 r. (wraz ze zrzućeniem pierwszych bomb na miasto), ale 5 marca 1933 r., kiedy drezdeńscy w demokratycznych wyborach do Reichstagu wybrali NSDAP. Wszystkie kolejne wydarzenia są przedstawione jako powolny proces agonii miasta, będący konsekwencją przejęcia władzy przez partię nazistowską. Bombardowanie staje się jedynie punktem kulminacyjnym tego procesu. Trzon narracji muzealnej został zatem osadzony w dyskursie niemieckiej winy, a sama wystawa stawia sobie za cel właśnie rozrachunek z nazistowską przeszłością (*die Aufarbeitung der Vergangenheit*) na lokalnym, drezdeńskim gruncie. Umieszczona na wystawie multimedialna mapa prezentująca wyniki wyborów z roku 1933 pokazuje, że większość mieszkańców oddała swój głos na nazistów i świadczy o ich aktywnym zaangażowaniu w nową ideologię.

Innym symbolicznym potwierdzeniem poparcia nazizmu przez drezdeńczyków i postępującej w mieście banalności zła jest wystawiona w jednej z gablot bombka choinkowa ze swastyką i napisem „Heil Hitler”. Wystawa prezentuje

zatem drezdeńczyków jako aktywnych uczestników życia nazistowskich Niemiec, ale nie opowiada o konkretnych osobach. Nawet jeśli widz ogląda zdjęcia zaangażowanych w nową ideologię mieszkańców, to pozostają oni bezimienni. Wystawa pokazuje ich winnymi prześladowania Żydów, prób zniszczenia barokowego Drezna przez wybudowanie w mieście nowych nazistowskich budynków, zorganizowania obozów pracy, walki z komunistami, ale nikogo konkretnego nie oskarża. Mimo że prezentuje historię lokalną, w zasadzie nie pokazuje ludzi. Wina mieszkańców jest zatem ewidentna i powszechna, ale anonimowa. Ten rozdźwięk jest wyraźniejszy, gdy spojrzymy na sposób prezentacji tych, którzy sprzeciwiali się lub stali się ofiarami narodowego socjalizmu; są oni przeważnie przedstawieni z imienia i nazwiska, a ich życie krótko opisano.

Jedynym eksponatem, który daje wgląd w sposób postrzegania rzeczywistości wojennej przez niemieckich mieszkańców miasta, jest album z fotografiami zrobionymi przez żołnierza Wehrmachtu Kurta Krauze. Część z nich została wykonana na froncie wschodnim. Wybór zdjęć wydaje się stonowany: eksponowane ujęcia nie epatują okrucieństwem i wiele jest tu tzw. fotografii rodzajowych. Album nie jest jednak neutralnym nośnikiem informacji. W kontekście sporów, które rozgorzały wokół wystaw o zbrodniach Wehrmachtu (Korzenniewski 2007), stanowi on ważne świadectwo aktywnego uczestnictwa drezdeńczyków we wszystkich okrucieństwach wojny. Warto zaznaczyć, że historia Kurta Krauze stanowi rodzaj oddzielnej opowieści. Nie pokazuje wojny wywołanej „przez nas u nas”, ale toczącą się gdzieś na froncie. To w pewien sposób łagodzi przesłanie fotografii, widz nie czuje się bowiem empatycznie związany z ofiarami przedstawionymi na zdjęciach, nie ma wglądu w świat ich odczuć, przez co i sama zbrodnia jest łagodniej przyjmowana. Używając języka Rolanda Barthesa można powiedzieć, że zdjęcia te są rodzajem „studium”, obrazem historycznym, który przekazuje informacje na temat tego, co się wydarzyło, a nie „punktum”, które uderza w patrzącego i porusza jego emocje (Barthes 1995, s. 45–49).

Prezentacja uwikłanych w nazizm drezdeńczyków wydaje się jeszcze bardziej znacząca, gdy porównamy ją ze sposobem przedstawienia drezdeńczyków-Żydów. Ich losy są pokazane w części wystawy zatytułowanej „Zniszczenie” w chronologicznym ujęciu kolejnych etapów dyskryminacji, prześladowań i eksterminacji. Na ścianie o długości ośmiu metrów umieszczono 47 dat — od 31 marca 1933 r. do 16 lutego 1945 r. — które ujawniają zbrodniczość i skrupulatność antysemickiej polityki w Dreźnie i całych Niemczech. Pokazują również, że bombardowanie z 13 lutego ocaliło ostatnich drezdeńskich Żydów przed deportacją do obozu zagłady. O życiu Żydów i ich powolnym wykluczaniu ze społeczeństwa opowiadają również umieszczone na wystawie fragmenty dziennika Victora Klemperera. Wybrane cytaty są bardzo wymowne i pozwalają czytającemu wczuć się w atmosferę Drezna tego okresu. Pokazują jednak bardzo jednostronny obraz — ten widziany oczami ofiar, nie ujawniają argumentów i uczuć tych, którzy dokonują owego wykluczenia. W konsekwen-

cji to drezdeńscy Żydzi, a nie zwolennicy nazizmu, są głównym bohaterem muzealnej opowieści.

Tak silny akcent położony w wystawie na los Żydów to kolejny efekt wpływu debat lat dziewięćdziesiątych, które zostały zdominowane przez tematykę Holocaustu. Doprowadziło to do swego rodzaju marginalizacji innych ofiar systemu, komunistów, Romów czy homoseksualistów (Jabłkowska, Zyliński 2008, s. 31), co również znalazło wyraz w muzealnej narracji. Co prawda, w gablotach umieszczono ulotki propagandowe Niemieckiej Partii Komunistycznej oraz maszynę do ich kopiowania, trudno jednak uznać, że te przedmioty w sposób wyczerpujący opowiadają o prześladowaniach komunistów i socjalistów, które miały miejsce w Dreźnie po dojściu nazistów do władzy. Dogłębna prezentacja losów Żydów nie jest zatem konsekwencją dopuszczenia do głosu mikrohistorii zmarginalizowanych grup, ale znaczenia, jakie Holocaust ma w oficjalnej pamięci niemieckiej — stanowi punkt odniesienia, „do którego wszystkie inne wspomnienia muszą się odwoływać” (Assmann 2006, s. 187–188; por. Schmitz 2007, s. 15).

Z kolei prezentacja bombardowania — centralny punkt muzealnej opowieści — czerpie z dyskursu niemieckiego cierpienia. Od zakończenia wojny rozwijał się on równolegle w NRD i RFN, jednak dopiero publikacja w 2002 r. opowiadań Guntera Grassa *Idąc rakiem* oraz książki Jörga Friedricha *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg* sprawiła, że w Niemczech zaczęto otwarcie i publicznie mówić o własnym cierpieniu. W konsekwencji współczesna pamięć skrywa w sobie dwa komponenty, które na pierwszy rzut oka wydają się sprzeczne: pamięć o własnych zbrodniach i pamięć o własnym cierpieniu (Pięciak 2003). Muzealna narracja jest uwikłana w te zależności, a prezentacja bombardowania stanowi tego świadectwo.

Jak powiedziałyśmy, do momentu pokazania bombardowania wystawa jest mocno osadzona w dyskursie winy i konsekwentnie realizuje jego założenia. Widać to przede wszystkim w tym, że proces zniszczenia miasta zaczyna się w roku 1933, a nie 1945. Wkraczając do sali poświęconej rezultatom bombardowania, widz natrafia na teksty odautorskie zawierające elementy polemiki z mitami narosłymi wokół tego wydarzenia. Nie dają one jednak jednoznacznej oceny tego, co się wydarzyło. Sala „Dresden als Symbol” opowiada wyłącznie o tym, co działo się po wojnie z pamięcią bombardowania, a nie z całym okresem narodowego socjalizmu.

Sytuację utrudnia sposób prezentacji zdjęć ruin Drezna, wśród innych zniszczonych miast, takich jak Rotterdam, Warszawa czy Leningrad, w formie pokazu slajdów na centralnej ścianie sali. Pierwsze zdjęcie przedstawia Guernikę zbombardowaną w 1937 r. przez Luftwaffe. Można zatem powiedzieć, że wystawa stara się walczyć z mitem „bezprecedensowej tragedii”, pokazując, iż nazistowskie Niemcy jako pierwsze stosowały naloty dywanowe. Jednak prezentacja Drezna obok innych zniszczonych miast rodzi pewien problem interpretacyjny. Co prawda, Drezno jest pokazane jedynie jako ofiara, jednak może

zostać uznane za przykład „niewinnej ofiary”. Zastosowano tutaj bowiem ten sam sposób prezentacji losu Drezna — w kontekście innych zniszczonych miast symboli — który wykorzystwała propaganda NRD w pomniku na cmentarzu Heidefriedhof.

Nieumiejętność przepracowania obrazu Drezna jako „niewinnego miasta” można spróbować wyjaśnić tym, że mimo iż zjednoczone Niemcy utożsamiają się z historią RFN i wytworzonym tam spojrzeniem na przeszłość, traktując NRD jako okres zniewolenia i propagandowej agitacji, to na współczesny sposób postrzegania bombardowania ciągle silnie oddziałuje NRD-owska interpretacja przeszłości (Margalit 2007, s. 131). Ponadto występujące w niemieckiej pamięci sprzeczności między pamięcią oficjalną a prywatną/lokalną, a jednocześnie postrzeganie siebie jako oprawców i ofiary zarazem, nie ułatwia Niemcom dekonstrukcji tego mitu.

CIERPIENIE JAKO MOTYW MUZEALNEJ OPOWIEŚCI

Przekaz analizowanych wystaw jest wynikiem nie tylko współczesnych dyskursów pamięci, na jego kształt miała wpływ również dynamika rozwoju tych dyskursów i zachodzących między nimi relacji. W konsekwencji, jak starałyśmy się pokazać, na wszystkich trzech wystawach ciągle są obecne wzory interpretacyjne powstałe w czasach zimnej wojny. Okazały się one tak silne, że nawet gdy po roku 1989 wystawy straciły swoje propagandowe funkcje, to nadal wykorzystują terminy polityczne stosowane niegdyś do objaśniania tragicznych wydarzeń. W rezultacie muzealne historie nie potrafią uwolnić się od historii narodowej i skoncentrować na opowieści o wydarzeniach lokalnych, przez co wyjątkowość losu ludzi doświadczających katastrofy swojego miasta nie stanowi głównego tematu ich opowieści.

Ta sytuacja znacząco wpływa na sposób prezentacji cierpienia, które stało się udziałem miasta w okresie poprzedzającym katastrofę i podczas jej trwania. W pewien sposób narracje muzealne pozbawiają cierpienie mieszkańców Drezna, Warszawy czy Petersburga jego wyjątkowości. Zostaje ono bowiem uwspólnione z całym narodem. Oczywiście, celem tych narracji jest właśnie pokazanie, że tak jak wyjątkowe było cierpienie mieszkańców miasta, tak samo doświadczenie całego narodu było niepowtarzalne. Jednak ten zabieg retoryczny pociąga za sobą problemy związane z prezentacją tragedii miasta i jego mieszkańców.

Zarówno warszawska, jak i petersburska wystawa od samego początku odwołują się do obrazu zaatakowanej przez wroga „niewinnej ofiary” i pokazują proces niszczenia miast jako okres bezgranicznego cierpienia i heroicznej walki. W żaden sposób nie dotyczą kwestii problematycznych. W przypadku petersburskiej opowieści mógłby to być na przykład problem współpracy ZSRR z III Rzeszą w pierwszych latach wojny, brak strategii obrony kraju i miasta na wypadek ataku wroga, w rezultacie czego zima roku 1941 zebrała tak tragiczne

źniwo, czy dwuznaczna rola NKWD w czasie blokady. Z kolei warszawska wystawa przemilcza kontrowersje związane z podjęciem decyzji o powstaniu warszawskim, które doprowadziło do ostatecznego zniszczenia miasta i wymordowania tysięcy cywilów. Nie porusza też drażliwych kwestii kolaboracji Polaków z Niemcami. Obydwie wystawy stosują zatem strategię wyparcia i przemilczenia kwestii problematycznych.

Jednocześnie wystawy te nadają głębszy sens cierpieniu ludzkiemu i śmierci. Warszawska wystawa odwołuje się do romantycznego mitu narodowego i przypisuje śmierci powstańców i mieszkańców miasta męczeński charakter. Z kolei wystawa petersburska przedstawia poniesioną ofiarę jako konieczną dla ostatecznego zwycięstwa w wojnie. W obydwu przypadkach mamy zatem do czynienia z cierpieniem wyjątkowym. Nie wynika ono jednak z „przyziemnego”, codziennego doświadczenia dramatu wojennego. Wystawy nie pokazują bowiem wielu tragicznych momentów, które stały się udziałem mieszkańców tych miast jak handel ludzkim mięsem w oblężonym Leningradzie, czy zagłodzenie i wymordowanie Żydów w getcie warszawskim. Cierpienie jest tu zatem przedstawione jako wyjątkowe, gdyż zostało poniesione w imię wyższych wartości — przyszłej wolności narodu. Dlatego śmierć na tych wystawach jest przedstawiana jako piękna, a cierpienie pełni funkcję uwznioślającą. Bezsensowna i plugawa śmierć oraz upodlające i odczłowieczające cierpienie, jakich doświadczali mieszkańcy tych miast, nie pasują do całości opowieści, dlatego zostały przemilczane.

W przypadku drezdeńskiej wystawy tak jednoznaczne mówienie o cierpieniu, tym bardziej o cierpieniu uwznioślającym, nie jest możliwe. Silne podkreślenie winy mieszkańców miasta pociąga za sobą problem z nadaniem sensu śmierci drezdeńczyków. Dlatego nie czyni się tego wprost. Wystawa z jednej strony koncentruje się na doświadczeniach i cierpieniu szczególnych mieszkańców miasta — drezdeńskich Żydów, którzy zginęli z rąk Niemców, z drugiej zestawia zdjęcia zniszczonego Drezna z fotografiami ruin Warszawy czy Leningradu. W ten sposób pokazuje, że miasta te doświadczyły podobnego losu.

Fakt, że analizowane przez nas wystawy są silnie osadzone w dyskursach politycznych i nie potrafią przedstawić wielu wymiarów wojennego doświadczenia, jest poważnym zarzutem wobec muzealnych narracji historycznych. Mamy świadomość, że dużo łatwiej jest krytykować, aniżeli stworzyć dobrą wystawę. Krytyczna refleksja nad muzeami historycznymi jest jednak potrzebna, zwłaszcza obecnie, gdy obserwujemy bezprecedensowy proces rozbudzenia pamięci i przepisywania historii najnowszej, w tym historii drugiej wojny światowej. Jak zauważa Hermann Lübke (1991, s. 13), jesteśmy świadkami procesu „muzealizacji” rzeczywistości, w której żyjemy, a nasza teraźniejszość jest dużo bardziej związana z przeszłością niż kiedykolwiek wcześniej. Ponieważ nie wiemy, dokąd ten proces nas doprowadzi, narracje muzealne powinny być, naszym zdaniem, konstruowane dużo ostrożniej niż do tej pory.

BIBLIOGRAFIA

- Ames Michael, 1992, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, UBC Press, Vancouver.
- Assmann Aleida, 2006, *On the (In)Compatibility of Guilt and Suffering in German Memory*, „German Life and Letters”, t. 59, s. 187–200.
- Barthes Roland, 1995, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Bogumił Zuzanna, Wawrzyniak Joanna, 2009, *Das Bild des „Deutschen”. Die Darstellungen der NS-Besatzung in ausgewählten Warschauer Museen*, w: Dieter Bingen, Peter Oliver Loew, Dietmar Popp (red.), *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939*, tłum. Peter O. Loew, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Clapperton James, 2007, *The Siege of Leningrad as Sacred Narrative: Conversations with Survivors*, „Oral History”, t. 35, s. 53–64.
- Crane Susan, 2000, *Introduction: Of Museums and Memory*, w: Susan Crane (red.), *Museums and Memory*, Stanford University Press, Stanford.
- Demidow W. I., Kutuzow W. A. (red), 1990, *Leningradskoje delo*, Lenizdat, Leningrad.
- Durko Janusz (red.), 1973, *Muzeum Historyczne m. st. Warszawy*, PWN, Warszawa.
- Fleming David, 2005, *Making City Histories*, w: Gaynor Kavanagh (red.), *Making Histories in Museums*, Continuum International Publishing Group, London–New York.
- Forecki Piotr, 2010, *Od Shoah do Strachu. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Geertz Clifford, 2005, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Glantz David M., 2002, *The Battle for Leningrad 1941–1944*, University Press of Kansas, Lawrence.
- Hebditch Max, 2001, *Approaches to Portraying the City in European Museums*, w: Gaynor Kavanagh, Elizabeth Frostick (red.), *Making City Histories in Museums*, Leicester University Press, London.
- Hösler Joachim, 2005, *Szto znaczyt „prorabotka proszłogo”? Ob istoriografii Welikoj Oteczestwennoj wojny w SSSR i Rossii*, w: I. Kalinin (red.), *Pamiat o wojne 60 let spustia: Rossija, Germanija, Jewropa*, Nowoje literaturnoje obozrenije, Moskwa.
- Jabłkowska Joanna, Żyliński Leszek, 2008, *Rozrachunek z narodowosocjalistyczną przeszłością a tożsamość niemiecka*, w: Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński (red.), *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Jackman Graham, 2004, *Introduction*, w: Jackman Graham (red.), *The End of a Taboo? The Experience of Bombing and Expulsion in Contemporary German „Gedächtniskultur”*, „German Life and Letters”, t. 57, s. 343–353.
- Janion Maria, 2000, *Do Europy — tak, ale z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa.
- Janion Maria, 2008, *Nie-boska komedia. Skazone arcydzieło*, „Gazeta Wyborcza”, 29 marca.
- Kalendarowa Wiktorija, 2006, *Formiruja pamiat: blokada w leningradskich gazetach i dokumentalnom kino w poslewojennyje desiatiletija*, w: Marina Loskutowa (red.), *Pamiat o blokadije. Swidetelstwa oczewidcew i istoriczskoje soznaniye obszczestwa. Materialy i issledowanija*, Nowoje izdatelstwo, Moskwa.
- Kharkhordin Oleg, 1999, *The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles.

- Kirschenbaum Lisa, 2006, *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memories, and Monuments*, Cambridge University Press, New York.
- Konradowa Natalia, Rylewa Anna, 2005, *Geroi i żertwy. Memoriały Wielkiej Ojczyzny*, w: I. Kalinin (red.), *Pamięć o wojnie 60 lat spustia: Rosja, Niemcy, Europa*, Nowoje literaturnoje obozrenije, Moskwa.
- Korzeniewski Bartosz, 2007, *Wystawy historyczne jako nośnik historyczny na przykładzie wystawy o zbrodniach Wehrmachtu*, „Kultura Współczesna”, nr 3.
- Kurz Iwona, 2007, *Przepisywanie pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna”, nr 3.
- Lübbe Hermann, 1991, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, w: Maria Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 3, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Łotman Jurij, Uspienski Boris, 1993, *Pogłosy koncepcji „Moskwa — Trzeci Rzym” w ideologii Piotra Pierwszego (w sprawie tradycji średniowiecznej w kulturze baroku)*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i oprac. Bogusław Żyłko, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Macdonald Sharon, 1998, *Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display*, w: Sharon Macdonald (red.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Routledge, London–New York.
- Margalit Gilad, 2007, *Dresden and Hamburg — Official Memory and Commemoration of the Victims of Allied Air Raids in the two Germanies*, w: Helmut Schmitz (red.), *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*, Editions Rodopi BV, Amsterdam–New York.
- Meller Beata, 1995, *History, Ideology and Politics in the Historical Museum of Warsaw*, „Museum International”, t. 187, s. 22–27.
- Olick Jeffrey K., 1999, *Genre Memories and Memory Genres: A Dialogical Analysis of May 8, 1945: Commemorations in the Federal Republic of Germany*, „American Sociological Journal”, t. 64, s. 381–402.
- Ostolski Adam, 2009, *Przestrzeń muzeum a polityka traumy*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.
- Pięciak Wojciech, 2003, *Drezno. Akt oskarżenia*, „Gazeta Wyborcza”, 22 lutego.
- Potel Jean-Yves, 2010, *Koniec niewinności. Polska wobec swojej żydowskiej przeszłości*, tłum. Julia Chimiak, Znak, Kraków.
- Salisbury Harrison E., 2003, *900 Days: The Siege of Leningrad*, Da Capo Press, New York.
- Sawicki Jacek Zygmunt, 2005, *Bitwa o prawdę. Historia zmagania o pamięć powstania warszawskiego, 1944–1989*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Schmitz Helmut, 2007, *Introduction: The Return of German Wartime Suffering in Contemporary German Memory Culture, Literature and Film*, w: Helmut Schmitz (red.), *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*, Editions Rodopi BV, Amsterdam–New York.
- Sherman Daniel, Rogoff Irit, 1994, *Introduction: Frameworks for Critical Analysis*, w: Daniel Sherman, Irit Rogoff (red.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Sołtan Andrzej, 2006, *Muzeum Historyczne m.st. Warszawy i jego wkład w rozwój warszawianistyki*, w: Andrzej Rottermund i in. (red.), *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, Arx Regia. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa.
- Starn Randolph, 2005, *A Historian's Brief Guide to New Museum Studies*, „American Historical Review”, t. 110, s. 68–98.

- Steinlauf Michael C., 2001, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa.
- Sziszkin A., Dobrotworskiy N., 2007, *Gosudarstwiennyj memorialnyj muzej oborony i blokady Leningrada*, „Sojus-dizajn”, Petersburg.
- Ten Dyke Elizabeth A., 2000, *Memory, History, and Remembrance Work in Dresden*, w: Daphne Berdahl, Martha Lampland (red.), *Altering States: Ethnographies of Transition in Eastern Europe and the Former Soviet Union*, University of Michigan, Ann Arbor.
- Ten Dyke Elizabeth A., 2001, *Paradoxes of Memory in History*, Routledge, London–New York.
- Tokarska-Bakir Joanna, 2004, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Pogranicze, Sejny.
- Vees-Gulani Susanne, 2005, *From Frankfurt's Goethehaus to Dresden's Frauenkirche: Architecture, German Identity, and Historical Memory after 1945*, „The Germanic Review”, t. 80, s. 143–163.
- Voronina Tatiana, w druku, *Schlachten um Leningrad: Erinnerungspolitik in Vereinen der Blockade-Überlebenden*, „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas”.
- Wawrzyniak Joanna, 2009, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej*, Trio, Warszawa.
- Zaremba Marcin, 2001, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Trio, Warszawa.
- Żychlińska Monika, 2009, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.

NARRATIVES OF DESTRUCTION: WAR TRAUMA IN THE CITY MUSEUMS OF ST. PETERSBURG, WARSAW AND DRESDEN

Summary

The authors analyse the presentation of WWII in the city museums of St Petersburg, Warsaw and Dresden. These narratives, they argue, are the effect of merging and interconnection of themes and elements coming from various types of discourse, shaped respectively by the local communities and by the state's historical policy. Having characterised the most important elements of these two discourses, the authors indicate that to this day, the exhibitions contain interpretation patterns characteristic for the Cold War era. The dominant state discourse strongly influences the presentation of the city's destruction and its inhabitants' trauma. The exhibitions in both Warsaw and St Petersburg emphasize the image of an innocent victim attacked by the enemy, and present the city's destruction in terms of lost but heroic struggle. In Dresden, there are visible references to the discourses of German guilt and German suffering. The exhibitions cannot detach themselves from the context of national history, and they fail to present many aspects of the local experience of WWII.

Key words/słowa kluczowe

memory / pamięć; museum / muzeum; discourse / dyskurs; myth / mit; siege of Leningrad / blokada Leningradu; Warsaw Uprising / powstanie warszawskie; Warsaw Ghetto / getto warszawskie; bombing of Dresden / bombardowanie Drezna