

ADAM OSTOLSKI  
*Uniwersytet Warszawski  
Warszawski Uniwersytet Medyczny*

## PRZESTRZEŃ MUZEUM I POLITYKA TRAUMY

Jednym z najbardziej uderzających aspektów nowego zainteresowania kulturą i polityką pamięci, obserwowanego od dwóch lub trzech dekad w całym świecie zachodnim, jest to, co Tzvetan Todorov (2001) określił jako „uzurpację narracji o bohaterstwie przez opowieść o byciu ofiarą”. Widać więc nie tylko wzrost zainteresowania przeszłością jako czynnikiem tworzenia kolektywnych tożsamości, lecz także znaczące przesunięcie w charakterze tego zainteresowania. Bez wątpienia bardzo długo, jeszcze po drugiej wojnie światowej, podstawową formą pamięci publicznej była pamięć narodowa, która opierała się przede wszystkim na narracji heroicznej. Podkreślała powody do zbiorowej dumy i kształtowała w następnych pokoleniach gotowość do dokonywania w przyszłości czynów równie bohaterskich. Jeśli mówiono o doznanym cierpieniu, to nacisk padał nie tyle na własny status ofiary, ile na barbarzyńskie postępowanie wroga lub na heroiczny opór, z jakim się to barbarzyństwo spotykało. W ten czy inny sposób cierpienie było głównie kontekstem (na ogół mniej lub bardziej kłopotliwym) dla bohaterstwa.

Dzisiaj wygląda na to, że sytuacja się odwróciła. Z różnych przyczyn w budowaniu zbiorowych tożsamości coraz większą rolę zaczęła odgrywać pamięć ofiar. Jednocześnie — po części z tych samych powodów — pamięć bohaterska przestała być nieproblematyczna. Trudniej opowiadać o własnych zwycięstwach odkąd wiadomo, że drugą stroną tych opowieści jest krzywda wyrządzona innym. W rezultacie mamy dzisiaj do czynienia — zwłaszcza w dziedzinie pamięci narodowej — może nie tyle z „uzurpacją” czy zastąpieniem narracji heroicznej przez narrację ofiar, co z nowym układem sił między tymi dwoma rodzajami pamięci.

---

Adres do korespondencji: a.ostolski@gmail.com

Miejscem, w którym te przemiany znajdują szczególnie interesujący wyraz, jest muzeum historyczne. Wystawa muzealna to złożona wypowiedź zaprojektowana na wiele lat. Prezentuje urzędową wersję pamięci zbiorowej — wobec własnych obywateli, zagranicznych turystów oraz dzieci i młodzieży szkolnej. Korzysta z powagi i finansowego wsparcia państwa. Sposób włączenia perspektywy ofiar w wystawę muzealną nie tylko ukazuje zawite związki między traumą historyczną a polityką pamięci. Spojrzenie na pamięć narodową przez pryzmat muzeum pozwala także ocenić, czy oswojenie opowieści o byciu ofiarą spowodowało głębszą redefinicję nacjonalizmu, czy tylko stworzyło dlań nowy żargon.

Przyglądam się tutaj opowieściom bohaterskim i narracjom ofiar w trzech muzeach: Yad Vashem w Jerozolimie, Terror Háza (Dom Terroru) w Budapeszcie i Muzeum Powstania Warszawskiego. Każde z tych muzeów zajmuje ważne miejsce w wyrażaniu i wdrażaniu narodowej tożsamości. Każde z nich jest też znaczącym punktem w stolicy kraju i jej atrakcją turystyczną. Wszystkie są nowoczesne i — jeśli można sądzić na podstawie wrażenia — doinwestowane. Koncentrują się na jednym traumatycznym okresie lub wydarzeniu, ale ich zasięg jest, jak zobaczymy, szerszy. W gruncie rzeczy proponują całościową interpretację najnowszej historii narodowej. Wszystkie zostały otwarte w pierwszych latach XXI wieku: Terror Háza w lutym 2002 r., Muzeum Powstania Warszawskiego w lipcu 2004 r., a nowe Muzeum Historii Holokaustu Yad Vashem w marcu 2005 r.<sup>1</sup> Ich porównanie pozwala zobaczyć, jak zwrot w stronę narracji ofiar — tendencja bez wątpienia globalna — odmiennie zadomawia się w różnych narodowych kontekstach.

#### TRAUMA I POLITYKA

Analiza wystaw muzealnych wymaga przyjęcia pewnych hipotez na temat wzajemnych relacji między dyskursem traumy a polityką pamięci. Upowszechnienie narracji o byciu ofiarą w dyskursie publicznym można bowiem odczytywać na dwa sposoby: już to jako opóźniony wyraz traumatycznego doświadczenia historycznego, już to jako formę polityki pamięci charakterystyczną dla czasów, w których bycie ofiarą stało się swego rodzaju kapitałem.

Zdaniem niektórych autorów, te dwie strategie interpretacji są zdecydowanie rozbieżne, a nawet się wykluczają. We wstępie do książki *The Holocaust in American Life* Peter Novick (1999, s. 5–8) odnotowuje zmianę w nastawieniu do faktu bycia ofiarą — zamiast bycia stanem powszechnie unikany i wzgardzonym staje się ceniony i poszukiwany. Novick wskazuje na dwa możliwe wyjaśnienia tej przemiany. Pierwsze, nawiązujące do Freuda, tłumaczy ją

---

<sup>1</sup> Dane na podstawie witryn internetowych: [www.terrorhaza.hu](http://www.terrorhaza.hu); [www.1944.pl](http://www.1944.pl); [www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org). Muzea te odwiedziłem w latach 2006–2007: Yad Vashem w maju 2006 r., Terror Háza w lutym 2007 r., Muzeum Powstania Warszawskiego dwukrotnie, w lipcu 2006 r. i lutym 2007 r.

jako powrót wypartego doświadczenia traumy, które — początkowo zepchnięte w nieświadomość — po latach dochodzi do głosu. Drugie podejście, inspirowane myślą Halbwachsa, polega na wyjaśnieniu treści zbiorowej pamięci przez odniesienie do bieżących interesów. Zgodnie z pierwszym pamięć trzeba odczytywać jako coś, co się samo narzuca, zgodnie z drugim — jako coś, co jest wybierane. Novick stanowczo opowiada się za ujęciem drugim. Popularność narracji o byciu ofiarą w amerykańskim dyskursie publicznym tłumaczy zmierzchem etosu integracji, zastępowanego przez etos partykularyzmu i politykę tożsamości. W praktyce uznanie historycznej wiktylizacji jakiejś grupy — na gruncie rasy, etniczności, płci czy orientacji seksualnej — jest zawsze kluczowe dla wykazania jej odrębnej tożsamości. Pamięć o byciu ofiarą uprawomocnia szczególną troskę o własne interesy. W tej perspektywie podejście „freudowskie” jawi się jako wyrafinowana ideologia, opatrująca ten typ interesownej pamięci stemplem autentyczności. Nie ma żadnej traumy, wydaje się mówić Novick, jest tylko realna gra interesów i walka o grupowe przywileje.

Przeciwstawienie polityki i traumy nie musi być jednak aż tak ostre. Andreas Huyssen, podobnie jak Novick, uważa badanie dyskursu politycznego za bardziej owocne podejście do fenomenów zbiorowej pamięci. Uznając pojęcie traumy historycznej za narzędzie uprawnione, a nawet niezbędne, krytykuje jego jednostronne użycia, przesłaniające polityczne warstwy dyskursu pamięci. Językowi psychoanalizy przeciwstawia Huyssen „dyskursy pamięci publicznej”, takie jak język praw człowieka, język Komisji Prawdy i Pojednania czy język postępowań sądowych. Paradoksalnie skłania go do tego właśnie realność traumy: tylko takie dyskursy pozwalają bowiem przerwać cykl traumatycznych powtórzeń przeszłości. Jednak kluczowe znaczenie dla zrozumienia przypływu pamięci w latach dziewięćdziesiątych ma, według niego, nie trauma historyczna, lecz czynnik jak najbardziej aktualny — zmierzch utopijnego wymiaru polityki. Kiedy tracimy wiarę, że świat można zmieniać, miejsce utopii zajmuje dyskurs traumy, owa „ciemna podszywka neoliberalnego triumfalizmu” (Huyssen 2003, s. 8–9).

Zgoła odmiennie ujmuje relacje traumy i polityki Judith Lewis Herman, terapeutka i teoretyczka zajmująca się problematyką stresu traumatycznego. W klasycznej już dziś książce *Trauma and Recovery* opisuje historię badań nad traumą jako „historię cyklicznej amnezji”. Badanie traumy napotyka opór, gdyż wiąże się z wydobywaniem na jaw nieprzyjemnych faktów. W świadomości publicznej punkt widzenia prześladowcy ma zwykle przewagę nad opowieścią ofiary, „ponieważ prześladowca żąda od nas tylko bezczynności”. Dlatego utrzymanie w świadomości traumatycznych zdarzeń „wymaga społecznego kontekstu, który afirmuje i chroni ofiarę”. Kontekst ten zapewniają ruchy polityczne. Dzięki nim opowieści ofiar są wysłuchiwane, a problematyka traumy może być systematycznie badana. Herman pisze o trzech falach badań nad traumą. Idea traumatycznego pochodzenia hysterii pojawiła się w antyklerykalnym klimacie francuskiej III Republiki, badania nad nerwicą frontową po pierwszej wojnie

światowej znalazły wsparcie w ruchu pacyfistycznym, kwestionującym celowość wojny, wreszcie badania nad przemocą seksualną i rodzinną prowadzono w kontekście ruchu feministycznego, który podważył przekonanie o naturalnej podległości kobiet i dzieci (Herman 2004, s. 17–19). Herman zwraca tedy uwagę na to, że dopiero emancypacyjny dyskurs polityczny umożliwia artykulację traumatycznych doświadczeń na szerszą skalę. Dzieje się tak również dlatego, że samo doświadczenie traumy jest już jako takie na wskroś polityczne, naładowane relacjami przemocy i władzy<sup>2</sup>.

W istocie pamięć zbiorowa nigdy nie jest do końca ani czymś, co się warunkowo narzuca, ani przedmiotem całkiem swobodnego wyboru. Traumatyczne wspomnienia przybierają różną postać w zależności od społecznego kontekstu, dostępności i prawomocności różnych języków, aktualnych stosunków władzy. Dzieje traumy nie są częścią „historii naturalnej”, lecz politycznej. Polityka jednak nie może pozostać obojętna wobec traumatycznego wydarzenia. Stosunek polityki do traumatycznej przeszłości — Holokaustu, powstania warszawskiego, wypędzenia czy stalinowskiego terroru — bywa rozmaity. Może polegać na jej artykulacji i przepracowaniu, interpretacji i manipulacji, cenzurze i wyparciu. Chcąc nie chcąc polityka z konieczności wchodzi w relacje z traumą i musi nią jakoś zarządzać.

### JĘZYKI TRAUMY

Relacje między traumą a polityką staną się klarowniejsze, jeśli zwrócimy uwagę, że pod ogólną etykietą „dyskursu traumy” kryją się w gruncie rzeczy trzy nader odmienne idiomy — język symptomów, język werbalnej narracji oraz język traumatycznej fantazji.

Napięcie między werbalną narracją a symptomem należy do samej istoty traumy. Przeżycie traumatyczne można zdefiniować jako takie wydarzenie, którego podmiot nie może sobie od razu przyswoić. Dlatego próbuje w ten czy inny sposób zmniejszyć ciężar tego, co się stało, na przykład wykluczając to w ogóle ze świadomości albo zaprzeczając, że niesie to ze sobą jakiegokolwiek emocjonalne treści. Bezpośrednim następstwem urazu jest „konflikt między pragnieniem zaprzeczenia strasznym wydarzeniom a potrzebą wykrzyczenia ich na głos”, nazywany przez Herman (2004, s. 11) „dialektyką traumy”. Dlatego pierwszym językiem traumy jest język symptomów: wypowiedzi, snów, gestów i zachowań, poprzez które traumatyczne doświadczenie jest „rozgrywane w działaniu” bez konieczności uprzytomnienia sobie w pełni tego, co zaszło.

---

<sup>2</sup> Częściowym wyjątkiem są urazy wywołane przez katastrofy naturalne. Ale i w tych przypadkach na traumatyzujący efekt zagrożenia życia przez wydarzenie takie jak powódź lub huragan często nakłada się trauma załamania się solidarności społecznej czy opuszczenia obywateli przez państwo.

Opowieść o traumatycznym wydarzeniu, która w pełni konfrontuje się z jego rzeczywistością, nie jest nigdy po prostu dana. Trauma w ścisłym znaczeniu tego słowa nie pamięta się spontanicznie. Opowieść o traumie zakłada wysiłek interpretacji. Trauma to najczęściej coś, co zostało wyparte — czyli jest wciąż na nowo zapominane<sup>3</sup>. Albo coś, o czym się wprawdzie pamięta, ale w sposób izolowany, to znaczy nie włączony w szerszą narrację życia lub ogołocony z warstwy emocjonalnej. Albo wreszcie coś, na czym się podmiot utrwalił i co musi rozpamiętywać, nie potrafiąc nadać temu sensu. Jedynie odszyfrowując zawily — lecz operujący według rozpoznawalnych kodów — język symptomów, podmiot może przypomnieć sobie scenę traumy i przepracować to, czego doznał. Dopiero „przepracowanie” pozwala uczynić traumatyczne zdarzenie elementem opowieści, uwalniając tym samym podmiot od przymusu jego powtarzania (zob. Freud 1991, s. 266–272; por. LaCapra 2001, s. 141–153).

Obok tych dwóch języków traumy i poniekąd na ich podłożu wyrasta trzeci dyskurs, w ramach którego „trauma” staje się pewną konwencją mówienia o sobie i swoim miejscu w świecie. Język ten nie wyraża rzeczywistego traumatycznego wydarzenia angażującego podmiot w dialektykę wyparcia i powrotu wypartego, lecz niejako pragnienie traumy, życzenie skonstruowania sobie traumatycznej przeszłości. Skrajną ilustracją takiej tendencji może być przypadek Binjamina Wilkomirskiego, autora sfalszowanych wspomnień z dzieciństwa spędzonego rzekomo w obozie zagłady (zob. Basiuk, Graff 2005). Problematyka ta pojawiła się już w początkach badań nad traumą, jako efekt odrzucenia przez Freuda traumatycznej teorii hysterii na rzecz badania fantazji histerycznych. Interpretując — mniejsza, czy słusznie — opowieści swoich pacjentek o molestowaniu nie jako relacje o tym, co faktycznie zaszło, lecz jako symptomy ich własnych wypartych pragnień, stworzył on model interpretacyjny, który pozwala zrozumieć, jak konstruowana trauma sama może się stać mechanizmem obrony zagrożonej tożsamości podmiotu szukającego ucieczki przed nieprzyjemną wiedzą na własny temat.

Opowieść ofiar może zatem przy bliższym zbadaniu okazać się nie tyle ekspresją uświadomionej traumy, ile fantazją o byciu ofiarą. Całą kwestię zaś komplikuje okoliczność, że idiomy te mogą się ze sobą mieszać. Nie będzie niczym zaskakującym stwierdzenie, że mowa traumy oscyluje między językiem symptomów a werbalną narracją, często przynosząc w efekcie jakąś ich mieszankę. Ale, co ważniejsze, również skonstruowana i rzeczywista trauma mogą się na siebie nakładać. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy prawdziwa opowieść o doznanym cierpieniu jest jednocześnie symptomem wyparcia innej, trudniejszej traumy. Przypadek taki opisuje Eric L. Santner (1992), analizując niemiecki *Historikerstreit*. Pokazuje, jak opowieść o cierpieniach niemieckiej ludności cywilnej na terenach zajmowanych przez Armię Czerwoną pozwala

<sup>3</sup> Wyparcie „nie przedstawia [...] jakiegoś jednorazowego procesu, lecz [...] wymaga stałego nakładu [sił]” (Freud 2001, s. 259).

odsunąć na dalszy plan traumę Niemców jako sprawców Holokaustu. Tymczasem to właśnie ta trauma, zagrażająca kompozycji i spójności zbiorowej tożsamości, domaga się przede wszystkim opracowania. Opowieść o wypędzeniu Niemców ze Wschodu, mimo że prawdziwa, jest symptomem zjawiska, które Santner nazywa „fetyszmem narracyjnym”: próbą przywrócenia panowania zasady przyjemności bez wcześniejszego stawienia czoła traumatycznej stracie.

### REPREZENTACJA PRZESZŁOŚCI

Zależność między traumą a muzeum jest bez wątpienia obustronna. Trauma kształtuje muzeum, wykorzystuje je jako swój nośnik. Nie jest po prostu biernym tematem ekspozycji, lecz także czynnikiem dynamicznym, który przenika przestrzeń muzealną. Ale z drugiej strony muzeum nie tylko odzwierciedla, powtarza i przekazuje traumę, lecz także definiuje sposoby jej przeżywania. Może być formą ekspresji zbiorowej traumy, lecz także miejscem publicznej interwencji, utrwalającej albo kwestionującej przyjęte interpretacje i sposoby reagowania.

Analiza traumy w przestrzeni muzealnej musi przede wszystkim uwzględnić dwoisty charakter muzeum historycznego. Jest ono zarazem przestrzenią ekspozycji wiedzy i miejscem kształtowania tożsamości. Czy też, ujmując to bardziej technicznie, muzeum to tyleż pewna reprezentacja przeszłości, oparta na określonej dystrybucji wiedzy i niewiedzy, co pewien aparat ideologiczny, nastawiony na tworzenie podmiotów określonego rodzaju.

Jako instytucja ucieleśniająca urzędową reprezentację historii muzeum na różne sposoby wyraża i wdraża prawomocną, hegemoniczną wiedzę o przeszłości. Jest obiektywizacją polityki historycznej rozumianej jako „działania [...] które mają na celu utrwalenie, usunięcie lub redefinicję określonych treści pamięci społecznej” (Nijakowski 2007, s. 114). Odbywa się to na kilku poziomach. Po pierwsze, na poziomie selekcji i kategoryzacji przedstawianych faktów. Po drugie, na poziomie narracji (reprezentacji) muzealnej. Po trzecie, na poziomie samego muzeum jako „miejsca pamięci”.

Selekcja faktów to najprostsza i najbardziej oczywista procedura dystrybucji wiedzy i niewiedzy w przestrzeni muzealnej. Z jednej strony przestrzeń muzeum daje możliwość wprowadzenia lub wyeksponowania faktów mało dotąd znanych zwiedzającym. Z drugiej strony umożliwia pominięcie nawet szeroko znanych faktów, tym samym umniejszając ich publiczną prawomocność. Tworzenie „białych plam”<sup>4</sup> wiąże się zarówno z polityką historyczną (rozumianą

---

<sup>4</sup> O różnych znaczeniach „białych plam” pisze Barbara Szacka w książce *Czas przeszły, pamięć, mit* (2006, s. 26–29). Autorka odróżnia od siebie „białe plamy” historii i pamięci zbiorowej. Wspomina także trzeci rodzaj „białych plam”, związany z polityką historyczną państwa: to, o czym milczą „oficjalne przekazy” i co ewentualnie trafia do pamięci zbiorowej z innych źródeł. Termin „białe

jako używanie przeszłości do pomnożenia swego kapitału politycznego), jak i z traumą. Różne fakty stanowią kapitał historyczny rozmaitych grup i aktorów politycznych. Ale też wpisują się w ekonomię zagrożonej przez traumatyczną przeszłość zbiorowej tożsamości. Zarówno pominięcie pewnych faktów, jak i ekspozycja innych mogą być symptomami wyparcia niechcianej pamięci.

Dystrybucja wiedzy i niewiedzy odbywa się także na poziomie reprezentacji (narracji) muzealnej. Z tego samego zbioru faktów — jak wiemy dzięki pracom Haydena White'a i Franka Ankersmita — można układać nader rozmaite historie. „Zagadnienie narracji i tego, jak odnosi się ona do świata, nie może zostać zredukowane do problemu pojedynczych zdań prawdziwych — pisze Ankersmit (2004, s. 31). — Narracja historyczna może być bowiem zrozumiana tylko w kontekście logiki przedstawiania”. Odróżnia się dwa poziomy aktywności historyka. Pierwszy to „badania historyczne”, nastawione na odkrywanie faktów i owocujące zbiorem prawdziwych (a w każdym razie podlegających ocenie prawdziwościowej) zdań o przeszłości. Drugi to „pisarstwo historyczne”, czyli zbudowana z mniej lub bardziej ustalonych faktów reprezentacja przeszłości. Sporu o reprezentację — a każda opowieść o przeszłości jest w taki spór uwikłana<sup>5</sup> — nie sposób rozstrzygnąć w drodze empirycznych badań. Dlatego dystrybucja wiedzy i niewiedzy w przestrzeni muzealnej nie polega tylko na selekcji faktów, lecz także na uprzywilejowaniu pewnych narracji i wyciszeniu lub wykluczeniu innych.

Pozostaje to w ścisłym związku z trzecim poziomem dystrybucji wiedzy i niewiedzy. Tworzące reprezentację muzealną procedury selekcji dotyczą nie tylko samego przedstawianego materiału. Odnoszą się również do szerszego pola politycznego i obecnych w nim ustalonych konkurencyjnych interpretacji przeszłości. Muzeum może w mniejszym lub większym stopniu włączać owe różne interpretacje. Może — jak opisywane przez Pierre'a Norę „miejsca pamięci” — być miejscem-hybrydą, w którym „rozbieżne interesy i idee znajdują pewien wspólny grunt”, a „polityczne i kulturowe napięcia zostają pogodzone pod znakiem i symbolem narodu” (zob. Bodnar 2000, s. 952 i 956). Dopuszczając różnorodne, a nawet rozbieżne odczytania symbolicznych miejsc, obrazów, postaci czy wydarzeń, miejsce pamięci służy jako znak narodowej jedności ponad podziałami. Wśród przykładów badanych przez Norę miejsc pamięci francuskiej III Republiki — rozdieranej przez konflikty między obozem monarchistyczno-kościelnym a republikańsko-laickim — znajdują się między innymi gotyckie katedry, które przez wieki symbolizowały sojusz tronu z ołtarzem, u schyłku XIX wieku zaś zostały zreinterpretowane jako „wyraz kulturowo-artystycznego geniuszu francuskiego ludu” (zob. Bodnar 2000, s. 953).

---

plamy” rozumiem tu właśnie w tym ostatnim znaczeniu: jako nieprzyswojoną „resztkę” oficjalnej pamięci.

<sup>5</sup> „Tam, gdzie nie ma sporu, nie ma też historii, którą należy opowiedzieć” (White 2000, s. 162).

Podobną rolę odegrała postać Joanny d'Arc, która pozwoliła włączyć rozmaite interesy (na przykład Kościoła oraz chłopów) w szersze ramy republikańskiego nacjonalizmu. Muzeum nie musi być takim „miejscem-hybrydą”. Może nie wy-ciszać istniejących w „zewnętrznej” polityce antagonizmów, lecz przeciwnie — wzmacniać je. Dlatego konstrukcja narracji muzealnej pokazuje, że w polityce historycznej danego państwa dominuje styl hegemonii opartej raczej na wykluczeniu czy raczej na integracji rozmaitych narracji.

#### APARAT MUZEALNY

Muzeum to jednak nie tylko pewien sposób regulacji wiedzy. Jest ono także aparatem ideologicznym, który podaje interpelacji zwiedzających jako podmioty określonego rodzaju<sup>6</sup>. Interpelacja ideologiczna nie polega na narzucaniu jednostce jakiegoś poglądu czy perspektywy jako czegoś zewnętrznego wobec niej, lecz na sprawieniu, że rozpoznaje się ona jako określony podmiot, a zarazem rozpoznaje daną ideologię jako swój własny punkt widzenia. Za przykład takiego działania muzeum posłużyć może otwarte w Paryżu w roku 1775 i działające do lat dwudziestych XIX wieku muzeum masturbacji, uznane przez amerykańskiego historyka George'a Mossego (1985, s. 11–12, 135) za pierwsze w Europie „muzeum szacowności”<sup>7</sup>. Uczniowie najlepszych paryskich szkół oglądali w nim woskowe figury przedstawiające domniemane konsekwencje masturbacji: blade postacie o zapadniętych oczach, bliskie śmierci z wycieńczenia, wśród których nie zabrakło chłopaka z odpadniętym penisem czy dziewczyny o pochwie pokrytej wrzodami. Wzbudzanie przerażenia miało pomagać w okiełznaniu młodzieńczych namiętności, sytuując zwiedzających na pozycjach podmiotów mieszczańskich, to znaczy „szacownych”. Muzeum funkcjonowało w kontekście rozpowszechniania się w Europie Zachodniej coraz liczniejszych i bardziej różnorodnych praktyk nadzoru i terapii nastawionych na zwalczanie masturbacji. Było do nich, by tak rzec, dydaktycznym dodatkiem. Przekonywało zwiedzających, że sama natura mówi tym samym głosem, co społeczeństwo, a dyscyplinarne praktyki, którym są skądinąd poddawani — od werbalnych napomnień po wypalanie lechtaczek — naprawdę służą ich własnemu dobru.

Przerażanie nie jest jedyną techniką kształtowania podmiotów przez muzealny aparat. Co najmniej równie często posługuje się on techniką uwodzenia. Już od początków XIX wieku, jak pisze Tony Bennett (1995, s. 95), jednym z tematów wystaw stało się barbarzyństwo minionych praktyk karni. „Lochy zamków były z wolna otwierane dla publicznego wglądu, często jako centralne fragmenty muzeów. [...] Choć rzadko się to dostrzega, przedstawianie prze-

<sup>6</sup> O „interpelacji ideologicznej” zob. L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa: wskazówki dla poszukiwań* (1983).

<sup>7</sup> O muzeum masturbacji pisał też Michel Foucault (1999, s. 221).

słych reżimów karania stało się — i nadal pozostaje — jednym z głównych muzealnych tematów”. W ujęciu Bennetta, który rozwija argumentację Michela Foucaulta, narodziny muzeum towarzyszyły narodzinom więzienia. Dawna suwerenność została zastąpiona przez władzę dyscyplinarną, a publiczne rytuały karni ustąpiły miejsca dwóm komplementarnym instytucjom: więzieniu, służącemu poprawianiu jednostek poprzez zmianę ich zachowania, oraz muzeum, które zwraca się do ludzi „raczej jako podmiotów wiedzy niż przedmiotów administracji” i „nie tyle poddaje populację wzrokowi władzy, co czyni władzę widoczną dla ludzi, przedstawiając im ją zarazem jako ich własną” (Bennett 1995, s. 98). Zgroza wywoływana przez brutalność metod stosowanych w przeszłości ułatwia identyfikację z aktualnym porządkiem społecznym — kojarzonym z postępem, modernizacją, demokracją. Daje się on postrzegać nie tylko jako różny od poprzedniego, lecz także jako ochrona przed powrotem barbarzyństwa.

W przypadku muzeów skupionych wokół jakiegoś traumatycznego wydarzenia ich ideologiczne oddziaływanie realizuje się poprzez kształtowanie stosunku podmiotu do traumy. Podobnie jak podstawą mowy traumy jest język symptomów, tak warunkiem muzealnej reprezentacji traumy jest jej powtórzenie, odtworzenie samej traumatycznej sceny. Ekspozycja nakłania do przeżywania jej z różnych pozycji, z którymi identyfikuje się zwiedzający: prześladowcy, ofiary, świadka. Sytuacja ta może być rozmaicie opracowywana, włączana w różnego rodzaju narracje. Podstawowe rozróżnienie przebiega między narracją domkniętą a niedomkniętą, przy czym domknięcie narracji wskazuje zwykle na jej fetyszystyczny charakter, na życzenie uniknięcia konfrontacji z traumą i jej przepracowania. Ostatni, by tak rzec, akord wystawy — bez względu na to, czy ma charakter „domknięcia” czy też nie — ma decydujące znaczenie dla wdrażanego przez muzeum sposobu radzenia sobie z traumą. Przy czym nie musi on być częścią właściwej ekspozycji, może wręcz zajmować swoje miejsce „przypadkowo”. Dobrym przykładem jest tu stała wystawa „Oblicza totalitaryzmu” w warszawskim Domu Spotkań z Historią<sup>8</sup>, poświęcona zbrodniom i okrucieństwom totalitarnych reżimów XX wieku, której końcowy fragment nosi tytuł „Po 1945” i — zwłaszcza na tle eksponowanych wcześniej okropieństw — pozostawia raczej mgliste wrażenie. Ostatni znaczący punkt, przez który przechodzą wszyscy zwiedzający, to księgarnia z książkami o historii najnowszej, w tym publikacjami IPN. To właśnie ta księgarnia, mimo że formalnie pozostaje na zewnątrz ekspozycji, retroaktywnie zabarwia jej odczytanie, podsuwając zwiedzającym odpowiedź na traumę.

Dla zrozumienia ideologicznego oddziaływania muzeum duże znaczenie ma napięcie między dwoma podejściami, określanymi przez Bennetta (1995, s. 104–105) jako „populistyczne” i „etatystyczne”. Pierwsze z nich polega na postrzeganiu muzeum jako części przemysłu turystyczno-rozrywkowego, dru-

---

<sup>8</sup> Muzeum to odwiedziłem w lipcu 2006 r.

gie — jako narzędzia podnoszenia kulturalnego poziomu ludności. Muzeum nie musi być instytucją, która na siebie zarabia, jednak nawet bezpłatne muzea utrzymywane z publicznej kiesy muszą przyciągać zwiedzających, aby uzasadnić swe finansowanie. Co jednak ważniejsze, muzea muszą być atrakcyjne dla szerokiej publiczności także po to, aby realizować swoje zadanie wdrażania ideologii.

Między „rozrywką” a „edukacją” nie ma więc sprzeczności, to tylko dwa oblicza muzealnego aparatu. Głębsza różnica przebiega między podejściem akcentującym edukację lub rozrywkę a utopijną wizją muzeum jako miejsca aktywnego uczestnictwa (którego nie należy mylić z nastawioną na edukację-rozrywkę „interaktywnością”). Muzeum może być sferą publiczną, obszarem debaty na temat różnych interpretacji przeszłości. Mogłoby ucieleśniać „raczej prawo do aktywnego używania muzealnych zasobów niż uprawnienie do bycia zabawianym lub pouczanym” (Bennett 1995, s. 104–105). Nie wiem jednak, czy są gdzieś na świecie takie muzea, będące bardziej przestrzenią komunikacji niż gotowym komunikatem. W tych, o których tu piszę, panują w różnych proporcjach edukacja i rozrywka.

#### MUZEUM HISTORII HOLOKAUSTU YAD VASHEM

W latach pięćdziesiątych, kiedy na górze Syjon w Jerozolimie budowano Yad Vashem, w izraelskim życiu publicznym — jak pisze Tom Segev (2000, s. 184–185) — obowiązywał nieformalny „ideologiczno-emocjonalny konsensus” dotyczący pamięci o Holokauście<sup>9</sup>. Składały się nań cztery punkty. Po pierwsze, uznawano Holokaust za dowód, że jedynym rozwiązaniem kwestii żydowskiej jest własne niepodległe państwo. Po drugie, zakładano, że cały świat jest wrogo nastawiony do Żydów i nic nie uczynił, aby ich ocalić od Zagłady. Po trzecie, „Holokaust i bohaterstwo” traktowano jako dwa równorzędne filary publicznej pamięci. Po czwarte, sądzono, że „im mniej się w ogóle mówi o Holokauście, tym lepiej”.

Czwarte założenie jest już oczywiście od dawna nieaktualne, pozostałe trzy nadal kształtują muzealną narrację Yad Vashem. Wpisane są nie tylko w przedstawiane treści, lecz także w architekturę budynku muzeum. Ścieżka zwiedzania wężowo oplata główną oś muzeum, rozpiętą między ścianą o formie wysokiego równoramiennego trójkąta a umieszczonym dokładnie naprzeciwko oknem o identycznym kształcie. Ściana służy jako ekran, na którym wyświetlany jest na okrągło krótki czarno-biały film o życiu żydowskiej diaspory w przedwojennej Europie. Na końcu filmu widzimy dwie kilkuletnie dziewczynki, uśmiechają się, machają rękami do zwiedzających. Między ścianą-ekranem a oknem, służącymi za kłamry ekspozycji, rozcią-

---

<sup>9</sup> O samym Yad Vashem zob. Segev 2000, s. 421–427.

gają się dwie linie, dwa strumienie muzealnej narracji: „Holokaust” i „bohaterstwo”.

Pierwsza narracja rozpoczyna się od opowieści o europejskim antysemityzmie, następnie prowadzi przez nasilające się prześladowania i kulminuje w Zagładzie. Wpisane jest w nią nierozwiązane napięcie między losem a polityką. Z jednej strony Holokaust jest, zgodnie z wytycznymi perspektywy syjonistycznej, przedstawiony jako poniekąd naturalne przedłużenie antysemityzmu i prześladowań. Z drugiej strony w budowaniu traumatycznej sceny Holokaustu kluczowe znaczenie ma wskazanie momentów, w których „mogło być inaczej”. Momentem takim wydaje się przedstawienie ostatnich przed wojną prób znalezienia dla niemieckich Żydów schronienia poza terytorium III Rzeszy. Plansze dotyczące konferencji w Evian i tragedii statku „St. Louis” podkreślają doświadczenie samotności narodu żydowskiego i jego opuszczenia przez inne narody. Wyrażają i wdrażają poczucie osaczenia i świadomość, że Żydzi mogą liczyć tylko na siebie<sup>10</sup>.

Poczuciu temu odpowiada druga linia narracji, będąca kontrapunktem pierwszej. Wychodzi ona od pierwszych prób ucieczki i aktów oporu, prowadzi przez zbrojne podziemie syjonistyczne i znajduje kulminację w ogłoszeniu deklaracji niepodległości państwa Izrael. Z narracji tej wykluczone jest niesyjonistyczne bohaterstwo. Jak zauważa Michał Bilewicz (2004, s. 131): „postaci bundowców czy komunistów, którzy tworzyli równie silne frakcje żydowskiego ruchu oporu, są przemilczane bądź marginalizowane”<sup>11</sup>. Muzeum odzwierciedla więc fakt, że niesyjonistyczny ruch oporu jest „białą plamą” polityki historycznej Izraela. Idea, że ktoś mógłby walczyć z antysemityzmem, prześladowaniami i Zagładą po to tylko, żeby kontynuować życie w diasporze, nie pasowałaby do urzędowego obrazu przeszłości, pozbawiając syjonistyczną tożsamość waloru oczywistości. Dlatego nie ma dla niej miejsca w państwowym muzeum.

Opracowanie traumy odbywa się dzięki przejściu między dwiema narracjami. Początkowo zwiedzający są zapraszani do identyfikacji z ofiarami Holokaustu i doświadczania historycznej traumy z tej pozycji. Powoli jednak ciężar utożsamienia przesuwają się w stronę identyfikacji z pozycją bohatera. Pozycja ofiary nie zostaje do końca porzucona, lecz staje się, by tak rzec, podszewką nowej identyfikacji i źródłem, z którego czerpie ona swą atrakcyjność. Identyfikacja z pozycją bohatera jest z kolei skierowana w stronę syjonistycznej walki

---

<sup>10</sup> Muzeum Yad Vashem zawiera również wątki uniwersalistyczne, wplecione w opowieść o prześladowaniu i bohaterstwie narodu żydowskiego. Wystawa wspomina o innych grupach prześladowanych przez Trzecią Rzeszę — związkowcach, homoseksualistach i Romach. Także tożsamość żydowską można rozumieć przede wszystkim jako „bycie innym” i „cierpienie przez pokolenia za prawo do bycia innym” (Segev 2000, s. 424). Nie zmienia to jednak ogólnie nacjonalistycznej wymowy muzeum.

<sup>11</sup> Bilewicz pisze o wcześniejszej wersji wystawy, ale jego spostrzeżenia i analiza pozostają aktualne.

o stworzenie własnego państwa — naprowadza na obywatelską (i militarną) identyfikację z państwem Izrael.

Duże znaczenie dla sposobu opracowania traumy w Yad Vashem mają wspomniane wcześniej klamry wystawy. Jej pierwszym akordem jest film o życiu diaspory — reprezentacja utraconego obiektu. Ale trzeba pamiętać, że stosunek Izraelczyków do tego obiektu jest wysoce ambiwalentny. Diaspora jest symbolicznym przeciwieństwem Izraela. Oznacza z jednej strony zniszczony na zawsze świat przodków i krewnych, z drugiej zaś — godną odrzucenia, upokarzającą egzystencję na łasce i nielasce innych narodów. Wypowiedzenie tej ambiwalencji rozbiłoby jednak spójność muzealnej narracji. Dlatego opracowanie traumy w Yad Vashem wymaga pozostawienia diaspory po tamtej stronie Holokaustu. Narracja bohatera musi być natomiast całkowicie zwrócona ku przyszłości, w kierunku żydowskiego państwa. Ostatni akord wystawy to otwarte okno. Również ono ma niejednoznaczny charakter, ale jest to niejednoznaczność innego rodzaju. Zwiedzający może zobaczyć przed sobą albo niebo, otwartą przestrzeń, albo zachwycający widok na Judeę — Erec Israel. Wystawa nie narzuca tego domknięcia ani nie wyklucza go.

### TERROR HÁZA

Budynek peszteńskiego Terror Háza, podobnie jak budowla w Jerozolimie, sam w sobie ucieleśnia ideologiczne podstawy muzeum. Jeżeli jednak Yad Vashem odzwierciedla opozycję między diasporą a Izraelem dzięki swej zmyślnej konstrukcji architektonicznej, to Terror Háza — elegancka kamienica przy bulwarze Andrásiego 60 — zaferował się twórcom muzeum jako *ready-made*<sup>12</sup>. W latach trzydziestych i czterdziestych w domu tym znajdowała się centrala partii strzałokrzyżowców, a w latach powojennych był on przez pewien czas siedzibą węgierskiej bezpieki. Wydaje się jakby stworzony do tego, by mieścić w sobie wystawę, której podstawową przesłanką jest „paradygmat totalitarny”, obejmujący założenie o pełnej równoważności nazizmu i komunizmu.

Wątek ten przewija się przez wystawę na różne sposoby. Już przy wejściu zwiedzający konfrontowany jest z ustawionymi obok siebie symbolami strzałokrzyża (emblemata węgierskich faszystów) i czerwonej gwiazdy. Zestawienie to powtarza się na kartach z historycznym komentarzem dla zwiedzających. Powraca w zrekonstruowanych celach więziennych, w których wypisano nazwiska ludzi dręczonych przez oba reżimy. Paradygmat totalitarny wpleciony jest w samą muzealną narrację, która zrównuje ze sobą nazizm i komunizm, przy wielu okazjach demonstrując ich symetrię, nakładanie się na siebie lub ciągłość. O ich podobieństwie można się przekonać niezależnie od głównej

<sup>12</sup> W folderze wręczanym zwiedzającym wraz z biletem czytamy między innymi, że Terror Háza „nie jest już po prostu budynkiem”, gdyż stał się „rzeźbą w postaci budynku — pomnikiem ku czci ofiar”.

ekspozycji — porównując zgromadzone na bocznych schodach rzeźby z obu okresów.

Paradygmat totalitarny nie jest tu jednak tylko abstrakcyjną tezą o analogii między nazizmem i komunizmem czy opowieścią o zmaganiach między totalitaryzmem a demokracją, lecz przede wszystkim pewnym — nieoczywistym — sposobem opracowania zbiorowej traumy Węgrów. Jego konkretne znaczenie staje się czytelne dopiero dzięki analizie tych fragmentów ekspozycji, w których zrównanie nazizmu i komunizmu wpisane jest w narrację o najnowszej historii Węgier.

Zanim jednak przyjrzymy się tym fragmentom, trzeba zwrócić uwagę na pierwszy eksponat, z jakim stykają się zwiedzający. Jest to plazmowy ekran umieszczony na ścianie w pierwszej sali, zatytułowanej „Podwójna okupacja”. Na ekranie wyświetlana jest animacja przedstawiająca zmiany granic Węgier w XX wieku: najpierw granice z 1914 r., następnie kolejne kawałki terytorium odrywane od Węgier w 1920 r. przez sąsiadów w wyniku traktatu z Trianon, później stopniowe odzyskiwanie tych terenów dzięki zawarciu sojuszu z III Rzeszą i ich ostateczne utracenie w roku 1945. Animacja ta służy za wstęp do wystawy. Jednocześnie karta z komentarzem informuje, że Węgry utraciły dwie trzecie swego terytorium, stając się „jednym z najsłabszych, najbardziej kruchych państw w Europie Środkowej”; że za sprawą nowych granic ponad trzy miliony Węgrów znalazły się pod władzą sąsiadów, doświadczając silnej opresji jako mniejszość narodowa; że to słabe państwo znalazło się w latach trzydziestych w „strefie buforowej” między dwiema coraz bardziej agresywnymi potęgami — nazistowskimi Niemcami i Związkiem Radzieckim. Komentarz ten werbalizuje przesłanie, które ekspozycja wizualizuje. Zmiany granic, słabość okrojonego państwa i potęga totalitarnych mocarstw tworzą kontekst dla dalszej narracji o węgierskim losie.

W tej samej sali spotykamy pierwszą wizualizację zrównania komunizmu i nazizmu. Na ścianie ustawionej w środku sali umieszczono osiem ekranów — symetrycznie, po cztery po każdej stronie. Wyświetlane są na nich fragmenty filmów dokumentalnych dotyczących obu totalitaryzmów — po jednej stronie nazizmu, po drugiej komunizmu. Obrazy pochodów i defilad, czołgów i zbiorowych grobów, przemówień Hitlera i Stalina — krótkie ujęcia zestawione w poetyce teledysku — reprezentują przede wszystkim symetrię obu reżimów. Ale przedstawiają też ich zewnętrzną stronę. Postacie Hitlera i Stalina wskazują, że totalitaryzm, a wraz z nim terror, ma korzenie za granicą.

Przesłanie to zostaje powtórzone i pogłębione kilka sal dalej. W niewielkim pokoju opatrzonym tytułem „Zmieniając ubrania” wyświetla się krótki czarno-biały film utrzymany w komicznej konwencji kina niemego. Na filmie tym — puszczanym w przyspieszonym tempie — widzimy kolejne przebierające się postacie. Młody mężczyzna zdejmuje z siebie mundur strzałokrzyżowca, przebierając się za komunistę. Elegancka mieszcza w krótkim czasie przeobraża się w robotnicę. Wyobrażenie symetrii zostaje tym samym uzupełnione ideą

ciągłości — lub przechodniości — między dwoma totalitaryzmami. Zarazem pogłębia się wrażenie ich zewnętrzności. Zaangażowanie zarówno w nazizm, jak i w komunizm przedstawia się tu jako nader powierzchowne. Węgierki i Węgrzy przyjmują totalitarne ideologie pod naciskiem obcych sił, ale tak naprawdę pozostają one dla nich obce, są tylko kostiumem.

Muzealną reprezentację totalitaryzmu w Terror Háza wyznacza tedy szczególnie dystrybucja wiedzy i niewiedzy. Wystawa eksponuje to, co świadczy o obcym pochodzeniu terroru: fakt niemieckiej, a potem radzieckiej okupacji, „marionetkowy” charakter rządu strzałokrzyżowców, stałą obecność radzieckich „doradców” kontrolujących posunięcia węgierskich komunistów. Przemilcza natomiast lub pomniejsza rodzime korzenie totalitaryzmu, skalę uwikłania społeczeństwa w totalitarne praktyki, a także istnienie etnicznych i społecznych napięć stanowiących jego lokalne podłoże.

Symptodem tego przemilczenia jest także usytuowana pod koniec ścieżki zwiedzania „Galeria przesładowców”. Kilkadziesiąt zdjęć oficerów służby bezpieczeństwa, opisanych z imienia i nazwiska, w widoczny sposób służy napiętnowaniu katów, w mniej widoczny — rozgrzeszeniu pozostałych uczestników systemu terroru. Uwikłanie Węgrów w totalitaryzm tym sposobem wydaje się ograniczone do skończonego, policzalnego zbioru osób.

Znamienna jest w tym muzeum nieobecność narracji bohaterskiej. Sale poświęcone ruchowi oporu w epoce stalinowskiej i podczas rewolucji 1956 r. ukazują je jako epizody, nie wpisując ich w jakąś szerszą opowieść. Opór jest tu reakcją społeczeństwa na totalitaryzm, wypływa z terroru i z powrotem zostaje w nim zatopiony, ale nie wyraża ani nie tworzy własnej romantycznej tradycji. Informacja, że ruch oporu rozkwitał bujnie w całym kraju, przenikając wszystkie warstwy społeczeństwa, uwiarygodnia tezę o zewnętrzności totalitaryzmu. Tym bardziej że nie towarzyszy jej informacja o głębi infiltracji społeczeństwa przez policję polityczną, która również przenikała wszystkie warstwy na całym terytorium kraju. Muzeum przemilcza fakt, że odsetek konfidentów wśród ludności był na Węgrzech w latach pięćdziesiątych najwyższy w całym bloku wschodnim. Taka dystrybucja wiedzy i niewiedzy pozwala przestonić kłopotliwą pamięć o współudziale społeczeństwa we własnej opresji i zachować poczucie niewinności. Przedstawienie oporu nie wpisuje się tu zatem w narrację bohaterską, lecz w opowieść o byciu ofiarą.

Narracja muzealna w Terror Háza jest domknięta, ale domknięcie to znajduje się, paradoksalnie, na samym początku wystawy. Wspomniana wyżej animacja przedstawiająca przekształcenia granic Węgier kryje za sobą odniesienie do innej, potencjalnej historii, w której Węgry, nieosłabione przez traktat w Trianon, byłyby zdolne stawić czoło totalitarnym potęgom. Ta niespełniona historia, lub raczej fantazja życzeniowa na temat przeszłości, pozwala opowiedzieć faktyczną historię bez rzeczywistego przepracowania związanej z nią traumy. Terror Háza jest nie tylko muzeum historycznym i pomnikiem ofiar terroru, lecz także symptomem posttotalitarnej melancholii.

## MUZEUM POWSTANIA WARSZAWSKIEGO

Przedstawienie traumatycznej przeszłości w Muzeum Powstania Warszawskiego różni się od rozwiązań zastosowanych w Yad Vashem i Terror Háza pod dwoma istotnymi względami. Po pierwsze, materiał wystawy podlega podwójnemu ideologicznemu opracowaniu, jest wynikiem nakładających się nań struktur determinujących. Traumatyczne doświadczenie jest opracowane w myśl ideologii heroicznej, na którą nakłada się antykomunizm. Po drugie, reprezentacja muzealna ma tu zasadniczo nienarracyjny charakter. Zastąpienie uporządkowania narracyjnego przez abstrakcyjne uporządkowanie chronologiczne pozwala pozostać bardzo blisko samej traumy, oddalając zarazem perspektywę jej przepracowania. Jednocześnie Muzeum Powstania Warszawskiego w stopniu większym niż którekolwiek ze znanych mi muzeów uchyla się od bycia „miejscem-hybrydą” — wspólnym gruntem dla rozbieżnych idei i interesów — artykułując historyczną traumę jako kapitał przypisany do określonych pozycji politycznych w ramach aktualnych podziałów.

Już pierwsze słowa historycznego komentarza otrzymywanego przez zwiedzających przy wejściu do muzeum wskazują kierunek oczekiwanej od nich politycznej identyfikacji: „W rządzonej przez komunistów powojennej Polsce Powstańców Warszawskich — tak jak innych żołnierzy Armii Krajowej — oskarża się o współpracę z Niemcami, nazywa faszystami. [...] Ataki propagandowe z pierwszych lat po zakończeniu wojny przeradzają się w okresie stalinowskim w wysiłki, mające na celu wymazanie Powstania z pamięci społeczeństwa. [...] Sam fakt uczestnictwa w Powstaniu Warszawskim może stać się powodem uwięzienia przez Urząd Bezpieczeństwa”. Informacja, że powstańcy byli po wojnie ofiarami komunistów, poprzedza jakąkolwiek informację o samym powstaniu, określając tendencję muzealnej reprezentacji. Programowy antykomunizm ekspozycji wyraża się w ciekawy sposób w korytarzu poświęconym „Polsce lubelskiej”, w którym informacja, że komuniści zbudowali w Lublinie Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej po to, aby osłabić wpływy Kościoła katolickiego, przyćmiewa informację o powojennej odbudowie stolicy i narzuca jej odczytanie: również ona służyła przede wszystkim niegodziwym celom nowej władzy. Za tym „czerwonym korytarzem” znajduje się cukiernia Bliklego, w której można wypić kawę, zjeść ciastko i poczytać egzemplarze międzywojennej prasy. Usadowiony na drugim krańcu wystawy Blikle ucieleśnia przeciwieństwo PRL — przedwojenny świat konserwatywnych i kapitalistycznych wartości, a zarazem nowy porządek, ustanowiony w Polsce po roku 1989.

O ile antykomunizm stanowi ogólne ramy reprezentacji powstania, o tyle ideologia heroiczna służy konkretnemu opracowaniu przedstawianego materiału. W części wystawy dotyczącej momentu wybuchu powstania — zatytułowanej „Radość Powstańców” — umieszczony na ścianie komentarz głosi „Ludność Warszawy przyjmuje wybuch powstania z entuzjazmem”. Radość z powstania — wyrażana też przez rozbrzmiewające w przestrzeni muzeum

powstańcze piosenki — jest tu zakładaną, oczywistą reakcją zarówno ludności Warszawy w roku 1944, jak i współczesnych zwiedzających. Dla zrozumienia sensu tych zabiegów przydatne jest używane przez Slavoję Žižka pojęcie „interpasyności”. To samo muzeum entuzjazmuje się powstaniem, niejako w naszym zastępstwie, przypominając pod tym względem śmiech niewidzialnej publiczności na ścieżce dźwiękowej amerykańskich seriali komediowych (Žižek 2001, s. 169). Podobnie jak w przypadku opakowań coli z napisem „Och! Och! co za smak!”, które „jak gdyby już z wyprzedzeniem imitują reakcję idealnego konsumenta”, tak w Muzeum Powstania Warszawskiego reakcja idealnego zwiedzającego jest z góry wpisana w samą ekspozycję (Žižek 2001, s. 173).

W sformułowaniu o entuzjazmie ludności Warszawy, tak jak w całej muzealnej reprezentacji powstania, nie ma miejsca ani na różnicowanie postaw mieszkańców stolicy, ani na postawy ambiwalentne. Choćby takie jak opisywane przez Irenę Krzywicką (2002, s. 384–385) uczucia kobiet: „Zacęło się od tego, że zobaczyłam na ulicy (wyszłam w stronę Puławskiej) siedzące przy drodze płaczące kobiety. «Co się stało?» — zapytałam. «No, powstanie wybuchło. Niemcy nie puszczają». Okazało się, że miasto zostało podzielone na poszczególne rejony odcięte od siebie przez Niemców. Gdyby powstanie wybuchło o piątej rano, ludzie byliby w domach, u siebie, no i nie byłoby tak strasznie, podczas kiedy po południu wszyscy prawie z tych czy innych powodów byli na mieście i zostali odcięci od domów, od dzieci”. Albo uczucia generała Tataru, który „płakał, gdy zrozumiał, że nie ma innego rozwiązania” (Janion 1998, s. 257). Ten płacz to nieprzyswojona resztką pamięci o powstaniu, wykluczona z przestrzeni muzeum.

Nigdzie tego panowania ideologii heroicznej nie widać wyraźniej niż w sposobie artykulacji przez muzeum cywilnego doświadczenia powstania. Kwestia przetrwania stanowi w „schemacie straceńczym” (według określenia Marii Janion; 1998, s. 99–100) temat tabu. Już krytycy Mirona Białoszewskiego ze szkoły heroicznej robili mu zarzut, że z aprobatą pisze o postawach ludzi, którzy „wszyscy chcą żyć”, „wszyscy pragną przeżyć”. Dlatego wszelkie przejawy życia ludności cywilnej, które można by odczytywać jako wyraz woli przetrwania (na przykład zbieranie wody z pękniętych rurociągów), są przedstawiane jako akty oporu wobec wroga i składnik powstańczego wysiłku. Może najwymowniej ukazuje to kapliczka z okresu powstania z wyrzeźbionym w drewnie napisem „Ratuj nas Jezu bo ginimy”. Ten przekaz zostaje w muzealnym komentarzu odwrócony. Czytamy w nim, że przed takimi kapliczkami matki modliły się za swoje dzieci walczące na barykadach. Pragnienie ocalenia zostaje w ten sposób przesłonięte przez zakładaną wolę walki.

Ideologia heroiczna wyraża się również za pomocą utrwalenia na traumie. Muzeum Powstania Warszawskiego odtwarza traumatyczną scenę (co jest warunkiem muzealnej reprezentacji traumy), ale wystrzega się jej narracyjnego opracowania. Wszystkie opisy eksponatów i historyczne komentarze podane

są w czasie terażniejszym. Ścieżka zwiedzania nie narzuca się w sposób oczywisty — przestrzeń muzeum odtwarza poczucie dezorientacji — lecz musi być albo odczytywana z wręczanego zwiedzającym planu, albo „tropiona” śladem kartek z kalendarza, oznaczających kolejne powstańcze dni. Narracja, mająca jakościowo zróżnicowane, powiązane ze sobą momenty i zawierająca odniesienie do innych możliwych przebiegów wydarzeń, zostaje wykluczona. Zastępuje ją abstrakcyjna chronologia, w której każdy dzień powstania wyraża pełnię powstańczego doświadczenia. Rezygnacja z narratywizacji traumy pozwala odsunąć kwestie nieuchronnie związane z narracyjną formą przedstawiania przeszłości: zagadnienia „prawa, prawowitości i prawomocności, czy też ogólniej, władzy i autorytetu” (White 2000, s. 153). Muzeum bierze w nawias porządek społeczno-polityczny, usytuowanie powstania w stosunkach władzy, fakt, że powstanie było wynikiem decyzji, która może być oceniana rozmaicie. Spór o wybuch powstania, występujący w historiografii, publicystyce i pamięci potocznej<sup>13</sup>, nie znajduje w muzeum odzwierciedlenia.

To utrwalenie na traumie, czy też natręctwo powtarzania, bodaj najwyraźniej daje o sobie znać w części przeznaczony dla dzieci. Na ścianach pokoju nazwanego „Salą Małego Powstańca” widzimy postacie z wymierzonymi w partrzącego karabinami, podpisane „NIEMCY”. W rogu pokoju leżą worki przygotowane do zabawy w budowanie barykad. Podobnie jak reszta muzeum, także ta jego część nastawiona jest nie tyle na opowiadanie o powstaniu, ile na jego odtworzenie. Znaturalizowane, uwiecznione wizerunki wroga wyrażają usytuowanie powstania poza czasem historycznym, w wiecznym „teraz”.

To umiejscowienie powstania poza biegiem świeckiego czasu jest najczytelniejsze w jednym z ostatnich, a jeśli kierować się numeracją na planie muzeum — ostatnim eksponacie. Na zawieszonym na ścianie ekranie wyświetla się non stop krótki fragment z kazania Jana Pawła II wygłoszonego na Placu Zwycięstwa w roku 1979. W regularnych odstępach Jan Paweł II powtarza, że „pod tymi gruzami legł też Chrystus”. Wypowiedź ta kondensuje w sobie dwa wydarzenia. W obszarze historii świeckiej mówi o zniszczeniu figury Chrystusa stojącej przed kościołem Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu. W obszarze historii świętej przywołuje wyobrażenie Polski jako „Chrystusa narodów”, który czerpie swą godność z tego, że zawsze jest gotów ponieść śmierć.

Taki stosunek do traumatycznego powtórzenia stanowi o osobności Muzeum Powstania Warszawskiego pośród muzeów narodowej traumy. O ile Yad Vashem wyraża postawę „nigdy więcej Holokaustu”, a Terror Háza — „nigdy

---

<sup>13</sup> Badania prowadzone przez Barbarę Szacką od lat sześćdziesiątych ukazują niejednoznaczność potocznej pamięci o powstaniu. Różnice między respondentami odzwierciedlają obecne w dyskursie publicznym kontrowersje, część respondentów wyraża ambiwalentny stosunek do tego wydarzenia; zob. Szacka 2006, s. 170–186.

więcej totalitaryzmu”, o tyle Muzeum Powstania Warszawskiego odżegnuje się od kłopotliwej konkluzji „nigdy więcej powstania”<sup>14</sup>.

#### KONKLUZJA: TRAUMA I NACJONALIZM

Porównanie sposobów opracowania traumy w różnych muzeach potwierdza przypuszczenie, że w dzisiejszym świecie mamy do czynienia nie tyle z zastąpieniem narracji bohaterskiej przez opowieść o byciu ofiarą, co z nowym układem sił między tymi dwiema narracjami. Na dodatek w różnych narodowych kontekstach napotykamy odmienne konstelacje tych opowieści. W Yad Vashem narracja o byciu ofiarą zostaje włączona w narrację bohaterską: bohaterem zostaje się po to, by już nie być ofiarą. W Terror Háza nie pojawia się właściwa narracja heroiczna — konieczność dokonywania aktów bohaterskich jest częścią kondycji ofiary i pewnym jej aspektem, który nie zostaje szczególnie uwznioślony. W Muzeum Powstania Warszawskiego obowiązuje „schemat straceńczy”, w którym narracja heroiczna i opowieść o byciu ofiarą zlewają się ze sobą aż do asymptotycznego utożsamienia. Bohaterem jest się po to, aby być ofiarą, a ofiarą można być prawomocnie tylko w jeden sposób — po bohatersku.

Te różnice nie powinny przesłaniać pewnych ogólniejszych tendencji, z których dwie zasługują na wypunktowanie. Po pierwsze, spośród różnych pozycji, z jakich doświadcza się traumy (prześladowca, ofiara, świadek), pozycja ofiary jest szczególnie dogodna jako podstawa narracji fetyszystycznej. Dla zbiorowości obarczonej traumą prześladowców albo traumą ofiar głęboko uwikłanych w swą własną traumatyzację koncentracja na biernym doświadczeniu ofiar oznacza możliwość uchylenia się od konfrontacji z tym faktem.

Po drugie, wpisanie opowieści o byciu ofiarą w pamięć zbiorowości zdefiniowanej na gruncie narodowym pozwala odsunąć potencjalne zagrożenie tożsamości narodowej przez traumę ofiar. Płyne ono z dwóch stron: ze strony nowych ruchów społecznych, odnoszących traumę do tożsamości zdefiniowanych nienarodowo, i ze strony kosmopolityzmu, kwestionującego wartość zbiorowych tożsamości jako takich.

Traumatyczna pamięć ofiar od początku była obszarem rywalizacji między artykulacją nacjonalistyczną a kosmopolityczną. Po pierwszej wojnie światowej trauma frontowa stała się podstawą zarówno tożsamości pacyfistycznej, odwołującej się do powszechnego braterstwa, jak i ruchów faszystowskich, umacniających narodową tożsamość przez poczucie zbiorowej krzywdy. To, czy

---

<sup>14</sup> Spostrzeżenie to zawdzięczam Agacie Stasik. W charakterze dygresji warto odnotować, że powstanie warszawskie jest reprezentowane także w dwóch innych warszawskich muzeach: we wspomnianym już Domu Spotkań z Historią, gdzie stanowi kontrapunkt opowieści o totalitaryzmie, oraz w Muzeum Historycznym Miasta Stołecznego Warszawy, w którym wpisane jest bardziej w historię miasta niż w los narodu. Poglębione porównanie tych reprezentacji to już jednak temat na inny artykuł.

wojna jest czymś, co jedne narody robią innym narodom, czy raczej czymś, co nacjonalizm jako taki robi ludziom jako jednostkom, jest kwestią politycznej artykulacji, która decyduje o kierunku opracowania traumy.

Podobne wyzwanie rzucają tożsamości narodowej powstające od lat sześćdziesiątych ruchy społeczne — antykolonialne, antyrasistowskie, pacyfistyczne, feministyczne, gejowskie itp. Dążą one do odkrycia „białych plam” w panującej wizji przeszłości. Przeciwstawiając się, zgodnie z tezami Waltera Benjamina (1996, s. 417, 421), historii pisanej z punktu widzenia zwycięzców, czerpią energię do działania nie tylko z marzeń o lepszej przyszłości, lecz także „z obrazu ujarzmionych przodków”. Opowieści o byciu ofiarą (którym towarzyszą niekiedy opowieści o tradycjach oporu i buntu) pozwalają budować silne zbiorowe tożsamości niezależnie od identyfikacji narodowych — obok nich, ponad nimi lub przeciwko nim.

Włączenie opowieści o byciu ofiarą w definicję narodowej tożsamości nie tylko więc pozwala odsunąć inne traumy, lecz także do pewnego stopnia jest wymuszone przez rywalizację narodu z innymi formami zbiorowej identyfikacji. Dlatego to, co wyparte w przestrzeni muzealnej — nieprzyswojona resztką oficjalnej pamięci, pokrywa się często z tym, co mogłoby stanowić zagrożenie dla identyfikacji z narodem lub poczucia narodowej jedności. W Yad Vashem to ambiwalentny stosunek Izraelczyków do diaspory, w Terror Háza — uwikłanie Węgrów w totalitarne reżimy, w Muzeum Powstania Warszawskiego — to wszystko, co mogłoby osłabić heroiczną wymowę muzeum, na przykład kwestia „czarnych kart” powstania czy nieheroiczne doświadczenie ludności cywilnej.

Nie sposób zakończyć rozważań o polityce traumy w przestrzeni muzeum bez jednej ważnej uwagi. Trauma ma swoją dynamikę i, niezależnie od wszystkiego, nie może być przepracowana „tak od razu”. W przepracowywaniu traumy nie chodzi po prostu o podanie „właściwego rozwiązania”. Chodzi o przeobrażenie tożsamości związane z urefleksyjnieniem własnych symptomów. Dlatego symptomy — przemilczenia lub opaczne, zniekształcone reprezentacje przeszłości — nie są nigdy po prostu „błędami”. Zawsze wskazują na głębsze problemy, nad którymi nie można po prostu przejść do porządku.

Chociaż polityka może ułatwiać lub utrudniać przepracowywanie traumy, ustanawiane przez nią hegemoniczne reprezentacje traumatycznej przeszłości nie uzyskują upragnionego statusu wyłączności. Muzeum wzbudza opór, zarówno w znaczeniu politycznym (opór przeciw hegemonii), jak i w sensie psychoanalitycznym (opór przeciw uznaniu realności traumy). Opór zaś — w obu znaczeniach — jest tym, co posuwa pracę nad traumą o krok do przodu.

#### BIBLIOGRAFIA

Althusser Louis, 1983, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa: wskazówki dla poszukiwań*, tłum. Bogusław Ponikowski i Joanna Gajda, Biblioteka KK i WRN ZSP, Warszawa.

- Ankersmit Frank, 2004, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. Ewa Domańska i in., Universitas, Kraków.
- Basiuk Tomasz, Graff Agnieszka, 2005, *Falszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*, w: Katarzyna Chmielewska i in. (red.), *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, Universitas, Kraków.
- Benjamin Walter, 1996, *O pojęciu historii*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, w: Walter Benjamin, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bennett Tony, 1995, *The Birth of Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London–New York.
- Bilewicz Michał, 2004, *Muzea Holokaustu: psychologia pamięci i tożsamości*, „Rubikon”, nr 1–4.
- Bodnar John, 2000, *Pierre Nora, National Memory, and Democracy: A Review*, „The Journal of American History”, t. 87, nr 3, s. 951–963.1
- Foucault Michel, 1999, *Les Anormaux: Cours au Collège de France (1974–1975)*, Seuil–Gallimard, Paris.
- Freud Sigmund, 1991, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*, tłum. Anna Czownicka, w: Kazimierz Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław.
- Freud Sigmund, 2001, *Histeria i lęk*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Herman Judith Lewis, 2004, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, tłum. Anna i Małgorzata Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Huysen Andreas, 2003, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford.
- Janion Maria, 1998, *Placz generała. Eseje o wojnie, Sic!*, Warszawa.
- Krzywicka Irena, 2002, *Wyznania gorszytelki*, Czytelnik, Warszawa.
- LaCapra Dominick, 2001, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London.
- Mosse George L., *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, The University of Wisconsin Press, Madison–London.
- Nijakowski Lech M., 2007, *Polityka pamięci w Polsce a przemoc symboliczna: instytucje i konflikty*, w: Małgorzata Głowacka-Grajper, Ewa Nowicka, *Jak się dzielimy i co nas łączy? Przemiany wartości i więzi we współczesnym społeczeństwie polskim*, Nomos, Kraków.
- Novick Peter, 1999, *The Holocaust in American Life*, Houghton Mifflin Company, Boston–New York.
- Santner Eric L., 1992, *History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*, w: Saul Friedlander (red.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London.
- Segev Tom, 2000, *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust*, tłum. Haim Watzman, Henry Holt, New York.
- Szacka Barbara, 2006, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Scholar, Warszawa.
- Todorov Tzvetan, 2001, *In Search of Lost Crimes*, „The New Republic”, nr 4.
- White Hayden, 2000, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. Ewa Domańska, Marek Wilczyński i in., Universitas, Kraków.
- Žižek Slavoj, 2001, *Przekleństwo fantazji*, tłum. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

## MUSEUM SPACE AND THE POLICY OF TRAUMA

## Summary

The article analyses how the representation of the traumatic past in a museum may affect the shaping of national identity. In the first part, which refers to several theoretical traditions (psychoanalysis, narrativism, critical theory), the author discusses the relations between the representation of the past and the interpretation of the collective trauma offered to the spectator. In the second part these phenomena are analysed on the basis of three museums: Yad Vashem in Jerusalem, Terror Háza in Budapest and the Museum of the Warsaw Uprising.

## Key words/słowa kluczowe

collective memory / pamięć zbiorowa; museum / muzeum; trauma / trauma; nationalism / nacjonalizm