

GRZEGORZ DEMEL

Fundacja im. Kazimierza Pułaskiego

MATKA-OJCZYŻNA WZYWA!

MUZEUM HISTORII UKRAINY PODCZAS DRUGIEJ WOJNY
ŚWIATOWEJ — KOMPLEKS MEMORIALNY W KIJOWIE:
UKRAIŃSKA NARRACJA O WOJNIE*

Choć w Kijowie przez ostatnich kilkanaście lat bywałem wielokrotnie, pod monumentalną alegorię Matki-Ojczyzny dotarłem dopiero późną wiosną 2018 roku. Tym, co w jej otoczeniu zwróciło moją szczególną uwagę jako etnologa i badacza dyskursów tożsamościowych, był niezwykle palimpsest, układ dających się dość łatwo rozszyfrować nawarstwieni nośników pamięci: fragmenty carskiej twierdzy kijowskiej (Brama Moskiewska) prowadzą do monumentalnego memoriału i Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej otwartego w roku 1981¹, a w 2015 przemianowanego na fali dekomunizacji, która nastąpiła po Rewolucji Godności, na Narodowe Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej.

Adres do korespondencji: gdemel@wp.pl; ORCID 0000-0002-5336-117

* Artykuł powstał w ramach grantu NCN pt. „Kultury historyczne w procesie przemian: uzgadnianie pamięci, historii i tożsamości we współczesnej Europie Środkowej i Wschodniej” (UMO-2016/21/B/HS3/03415), realizowanego w latach 2017–2020 przez Instytut Studiów Politycznych PAN i Collegium Civitas we współpracy z Centrum Historii Miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej (Ukraina, Lwów).

Rodina mat' zowiet! to zarówno treść najbardziej chyba rozpoznawalnego radzieckiego plakatu propagandowego z czerwca 1941 roku (proj. Irakli Toidze), jak i nazwa monumentu na Wzgórzu Mamaja w Stalingradzie (Wołgogradzie) — swoistego pierwowzoru dla młodszej o kilkanaście lat kijowskiej Matki-Ojczyzny.

¹ Od utworzenia w roku 1974 do otwarcia memoriału 9 maja 1981 r. muzeum to znajdowało się w innym miejscu (Pałac Kłowski w Kijowie).

Prócz głównej — rzecz by można, tytułowej — ekspozycji w osobnym budynku istnieje stała wystawa poświęcona lokalnym, dwudziestowiecznym konfliktom, w które angażował się ZSRR, a które z czasem Ukraińcy nazwali „cudzymi wojnami” (tak dziś nazywa się wystawa). Nad kompleksem góruje niemal stumetrowy monument Matki-Ojczyzny. Kobieta alegoria radzieckiej ojczyzny trzyma wzniesiony miecz i tarczę z radzieckim godłem, a u stóp matki walczą jej dzieci — ukraiński czołg powstrzymuje marsz czołgów rosyjskich. Moje zaciekawienie wzmogła wówczas kreatywność przemysłu pamiątkarskiego, który w swych dostępnych na straganach wyrobach na własną rękę usunął radzieckie godło, przyozdabiając tarczę ukraińskim tryzubem. Nie zwiedziłem wówczas muzealnych ekspozycji wewnątrz, ale gdy wróciłem do Muzeum w marcu 2019 roku, z zarysowanym już planem badawczym, ujawniło ono kolejne nawarstwienia, często o wiele trudniejsze do rozszyfrowania.

Prowadząc referowane tu badania — o wstępnym, eksploracyjnym charakterze — na przestrzeń Muzeum patrzyłem oczami etnologa (a nie historyka czy muzeologa) i dostrzegłem w nim „instrument instytucjonalizacji pamięci społecznej” (Żychlińska 2009, s. 90)². Interesowała mnie szeroko pojęta narracja muzeum, ale przede wszystkim ciekaw byłem, czy można zwiedzić Muzeum poświęcone drugiej wojnie światowej, skupiając się na „starożytnościach” i nie zauważając, że Ukraina także dziś toczy wojnę? Jeśli nie, to jak w strategiach wystawienniczych prowadzona jest narracja o drugiej wojnie światowej i o obecnej wojnie w Donbasie? Czy sytuacja trwającego konfliktu zbrojnego wpływa na zadania, które stawia przed sobą placówka? W jaki sposób modeluje jej działalność? Wreszcie — jakie jest przesłanie Muzeum?³, przy czym nie mniej niż samo przesłanie interesuje mnie kontekst (polityczny, symboliczny, topograficzny, historyczny), w którym jest ono artykułowane. Dodatkowo, już na miejscu, zwróciłem uwagę na kategorie swojskości i obcości jako interesujący trop interpretacyjny.

² Zaznaczę tu, że koncepcje muzeologiczne, do których dość często się odwołuję, służą mi jedynie jako inspiracje do przyjrzenia się pewnym kwestiom (np. statusowi eksponatu, relacji kurator-widz). Nie podejmuję się jednak orzekania, w które dyskutowane na gruncie muzealnictwa koncepcje wystawiennicze wpisuje się kijowskie Muzeum, które zaś są mu obce; stąd też zasadnicza rezygnacja z posługiwania się fachową, muzeologiczną terminologią.

³ Przesłanie muzeum to przedmiot jednego z kluczowych pytań badawczych postawionych przez Monikę Żychlińską (2013, s. 41); choć rozumiane (także przeze mnie) raczej potocznie, w wyraźny sposób odsyła do zainteresowań analizą dyskursu (o czym niżej).

INSPIRACJE TEORETYCZNE I ŹRÓDŁA EMPIRYCZNE

„W ciągu kilku ostatnich lat historia wkroczyła na centralną scenę ukraińskich debat politycznych, rozlewając się także na scenę wschodnioeuropejską. W rzeczywistości, batalie o historię stały się częścią bardzo realnej, wcale nie wirtualnej, wojny” — pisze Serhii Plokhyy (2016, s. 1).

Historia nie wkracza jednak na arenę debat politycznych samodzielnie. Polityka historyczna, jako element szerszej polityki tożsamościowej (Stryjek 2014, s. 87–88)⁴ ma swoich konkretnych twórców i realizatorów, dbających o pożądany kształt pamięci zbiorowej. „Każde muzeum jest składnikiem polityki historycznej prowadzonej w celu kształtowania świadomości historycznej i pamięci zbiorowej danej społeczności” (Ziębińska-Witek 2011, s. 9). Przestrzeń, pomnik i muzeum to klasyczne nośniki pamięci (Golka 2009, s. 67–121; Kula 2002). Ustanawia się je po to, by — odwołam się tym razem do kategorii zaproponowanych przez Andrzeja Szpocińskiego (2006) — pamięć pozostająca w dyspozycji historyków (zwana antykwaryczną) stała się częścią szeroko podzielanej pamięci monumentalnej. Ta ostatnia, modelowana przez współczesność i współczesności mająca służyć, staje się w dużym stopniu wytworem polityki.

Wspomniane typy pamięci historycznej łatwo można przełożyć na topografię instytucji, jaką jest muzeum. Pamięć antykwaryczna pozostaje za drzwiami z tabliczką „tylko dla personelu”, podczas gdy dostępne dla zwiedzających są te nośniki pamięci — za Marcinem Kulą (2002) rozumiane szeroko⁵ — które pretendują do stania się elementami pamięci monumentalnej. Pretendują w tym sensie, że twórcy polityki historycznej z jakiegoś powodu uznali, iż powinny one należeć do kanonu nie tylko powszechnie znanego, ale i oddziałującego na odbiorcę, kształtującego jego wizję dziejów i dzisiejsze postawy. Odwołując się z kolei do klasycznej dla analiz muzeologicznych koncepcji Michela Foucaulta (Ziębińska-Witek 2013; Zajączkowski 2015), można powiedzieć, że za drzwiami „tylko dla personelu” koncentruje się część „wiedzy-władzy”⁶. Tam przygotowuje się i se-

⁴ Tomasz Stryjek posługuje się w tym kontekście, za Anną Wolf-Powęską, pojęciem „polityka wobec pamięci”, jednak wobec szerszego rozpowszechnienia w literaturze określeń „polityka pamięci / polityka historyczna” uznam roboczo wszystkie te terminy za oznaczające, zasadniczo, to samo: uznanie, że przeszłość, a zwłaszcza jej interpretacja, jest przedmiotem intencjonalnie podejmowanych współcześnie działań o charakterze politycznym.

⁵ W ramach owego szerokiego rozumienia nośnikami pamięci będą zarówno oryginalne eksponaty, jak i artefakty stworzone po to, by pamięć utrwalac czy aktywizowac.

⁶ Część raczej „taktyczna”, wydaje się bowiem, że „strategie” polityki historycznej kreślą politycy, a nie muzealnicy, którzy jedynie bardziej bądź mniej otwarcie przyznają się do

lekcionuje materiał, z którym zmierzyć się będzie musiał widz: „Muzea są instytucjami pamięci kulturowej, selekcyjnymi, uprawomocniającymi i interpretującymi przeszłość dla swojej publiczności. Transformacje, które w nich zachodzą, są odzwierciedleniem szerszych zmian w sposobach postrzegania przeszłości i strategii jej przekazywania” (Ziębińska-Witek 2011, s. 16).

Takie podejście pozostaje w zgodzie także z podmiotowym ujmowaniem tradycji (Szacki 1971), pozwala zatem skupić się przede wszystkim na działaniach współczesnych aktorów społecznych, którzy zmagają się z dziedzictwem *z a d a n y m*, a nie *d a n y m*. Kreowanie narracji muzealnej nie jest bowiem niczym innym, jak tylko wyborem tradycji, a więc kwestią jak najbardziej współczesną (zob. Kula 2003).

Wskazane wśród kluczowych pytań badawczych zainteresowanie kontekstem kieruje mnie także w stronę innych inspiracji teoretycznych — wywiedzionych z analizy dyskursu (Kowalski 2010). Dla moich badań, skoncentrowanych na etnograficznym „tu i teraz”, Foucaultowska *episteme* — duch epoki, a więc kontekst najszerszy i podstawowy, w którym osadzone są treści składające się na dyskurs — to w pierwszej kolejności czas poszukiwania ukraińskiej idei narodowej, czyli „pomysłu” na państwo i naród. Czas ten gwałtownie przyspieszył w warunkach konfliktu zbrojnego z separatystycznymi republikami Doniecka i Ługańska oraz wspierającą je Federacją Rosyjską⁷. W tej perspektywie mieszczą się wskazówki Ziębińskiej-Witek (2011, s. 14), która zauważa, że muzea: „Odpowiadają [...] na różne zapotrzebowania społeczne i w zależności od wielu czynników wypracowują odmienne strategie wystawiennicze”, i dlatego postuluje „badanie konkretnych koncepcji ekspozycyjnych w muzeach poświęconych osobom, miejscom czy procesom historycznym oraz śledzenie głównych czynników, które je kreują i kształtują”⁸.

uwikłania swej pracy w politykę szczebla państwowego (zob. np. Machcewicz 2017). W odniesieniu do interesującego mnie kijowskiego muzeum Serhij Rudenko (2017, s. 268) pisze na przykład o dużej samodzielności muzeum w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy „kierownictwo polityczne wskazało tylko bardzo ogólne rekomendacje co do komunikowanych przez muzeum treści”.

⁷ Uważam, że wojna przyspieszyła i częściowo przeformułowała tezy dawnych debat tożsamościowych, ale ani ich nie wywołała, ani nie skierowała na zupełnie nowe tory. Na poziomie kultury popularnej, w filmie Achtema Seitablajewa *Kiborhy. Heroji ne wmyrajut'* (2017), starą dyskusję w nowych warunkach — ze świszczącymi nad głowami kulami — wiodą „banderowiec” i „tolerasta”, spierając się o to, czy Ukraina ma być wielokulturowo-liberalna czy narodowo-konserwatywna.

⁸ Kompleks Memorialny oraz Muzeum powstawały, rzecz jasna, w innej *episteme*, odzwierciedlając (i kreując) narrację radziecką, aktualną w latach siedemdziesiątych XX wieku.

Materiału empirycznego do tych rozważań dostarczyła wizyta w Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej — Kompleksie Memorialnym w Kijowie, którą odbyłem w marcu 2019 roku, analiza kanałów komunikacji Muzeum z odwiedzającymi i szerszą publicznością (strona internetowa, profil w serwisie Facebook), analiza wydawnictw o charakterze przewodnikowym dostępnych w muzealnej kasie. Podczas pobytu w Muzeum kilkakrotnie zwiedziłem ekspozycję główną: (1) samodzielnie, (2) z oddelegowanym do oprowadzenia mnie przez dyrekcję przewodnikiem, (3) z przewodnikiem w składzie edukacyjnej wycieczki kijowskich studentów-humanistów oraz (4) znów samodzielnie, ale z anglojęzycznym audioprzewodnikiem. Nie udało mi się, niestety, uczestniczyć w zwiedzaniu Muzeum przez standardowe ukraińskie wycieczki ani przeprowadzić dłuższych, ustrukturyzowanych wywiadów z kierownictwem placówki. Jedynymi źródłami wywołanymi są więc notatki ze zorganizowanego specjalnie dla mnie zwiedzania ekspozycji oraz z nielicznych, często krótkich i fragmentarycznych rozmów z kierownictwem. Istotne jest tu wyjaśnienie, w jaki sposób do owych źródeł podchodzę.

W trakcie indywidualnego zwiedzania z przewodnikiem prosiłem go, by przede wszystkim referował mi, co w przewodnickiej praktyce pokazuje grupom, na co zwraca uwagę i jak interpretuje poszczególne ekspozyty w ich wzajemnych relacjach, a nie próbował symulować dla mnie „wzorcowej wycieczki”, udając, że jestem standardową grupą. Sądzę, że przynajmniej w pewnym stopniu znosiło to efekt „sztuczności sytuacji”, zdecydowanie obniżający — w oczach etnologa — jakość uzyskanych informacji. To wspólne zwiedzanie było więc raczej formą wywiadu. Otrzymałem w ten sposób pewną „wersję maksimum”: nie próbkę standardowej, adresowanej do wycieczki opowieści, ale zestaw opowieści, spośród których przewodnik może wybierać, oprowadzając konkretną grupę (zwykle wycieczki ze swymi przewodnikami wielokrotnie nas wówczas wyprzedzały, przemierzając ekspozycję o wiele szybciej). Istotne jest też to, iż mój przewodnik jest jednocześnie pracownikiem naukowym Muzeum, a nie osobą zajmującą się jedynie obsługą grup turystycznych. Należy także zaznaczyć, że placówka nie opracowuje wystandaryzowanych materiałów szkoleniowych dla przewodników i każdy oprowadzający układa własną, niepowtarzalną narrację⁹. Mój przewodnik również zwracał na to uwagę, podkreślając wielokrotnie: „ja pokazuję to i to, ale wiem, że moi koledzy się tu nie zatrzymują”. Wobec takiej „demokratyczności” narracji prze-

⁹ Niegdyś takie instrukcje metodyczne istniały (podaję za bibliografią w: Rudenko 2017, s. 270).

wodnickich za cenne źródło zastane, niezapośredniczone przez badacza, uznałem audioprzewodnik. Płynąca z głośnika narracja jest zobiektywizowana w tym rozumieniu, że jest ustalona i niezmienna; każdy, kto wypożycza aparat, otrzymuje tę samą opowieść¹⁰, co więcej, opowieść dogłębnie przemyślaną i zaakceptowaną zapewne na odpowiednim szczeblu muzealnej hierarchii (tu nie da się puścić oka do wycieczki i powiedzieć czegoś, co poza ustaloną interpretacją wykracza). Inne źródła powstałe w sposób niezapośredniczony przez badacza to oczywiście same ekspozycje, dostępne w kasie informatory-przewodniki, strona internetowa Muzeum oraz karty informacyjne umieszczone w każdej z czternastu sal stałej ekspozycji, pokrótce opisujące poszczególne jej części (opracowane w językach niemieckim i angielskim¹¹).

SLALOM PAMIĘCI

Lokalizacja Muzeum¹² nie ma związku z żadnym „oryginalnym” miejscem pamięci o szczególnej wadze¹³, ma jednak charakter prestiżowy, a monumentalna alegoria Matki-Ojczyzny, górująca nad kompleksem, stała w miejscu zapewniającym najlepszą ekspozycję dla wjeżdżających do Kijowa moskiewską trasą. Figura rzuciła też wyzwanie Wielkiej Dzwonnicy Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, konkurując o dominację w krajobrazie.

Wzgórza na prawym brzegu Dniepru to miejsce szczególne, reprezentacyjne i niezwykle urokliwe. Prezydent Petro Poroszenko, kluczowy wówczas aktor ukraińskiej polityki historycznej, odnosząc się do budowy w obrębie Muzeum przyszłego memoriału bohaterów walk na wschodzie Ukrainy, tak mówił o nim w roku 2017, na muzealnym dziedzińcu: „Lepszej lokalizacji memoriału ukraińskich bohaterów niż te wysokie wzgórza

¹⁰ Audioprzewodniki dostępne są w języku angielskim i chińskim; anglojęzyczne nie cieszą się dużą popularnością, gdyż wypożyczenie jednego aparatu z dwoma wejściami słuchawkowymi kosztuje tyle samo, ile wynajęcie anglojęzycznego przewodnika (w marcu 2019 roku było to ok. 7 euro).

¹¹ Dalej odnoszę się do kart opracowanych w języku angielskim.

¹² Odtąd posługiwać się już będę skrótowo pojęciami Muzeum, Memoriał i Kompleksu na oznaczenie Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej — Kompleksu Memorialnego. W dalszej części tekstu będę się wielokrotnie odwoływał do topografii Kompleksu oraz do strony internetowej Muzeum i aplikacji mobilnej (opracowanej w językach ukraińskim, rosyjskim i angielskim) będącej przewodnikiem po jego terenie (*izi.travel* 2019). W bibliografii podaję ścieżkę dostępu. Czytelników zachęcam do odbycia owego wirtualnego spaceru, w artykule rezygnuję bowiem ze szczegółowego opisu Memoriału.

¹³ O specyfice lokalizacji muzeum w „oryginalnym” miejscu pamięci zob. np. Zajączkowski 2015.

prawego brzegu Dniepru nie warto nawet szukać. W ten sposób obszar Narodowego Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej i przyszłego kompleksu memorialnego uczestników operacji antyterrorystycznej powinny stać się wspólnym memoriałem ukraińskich bohaterów” (cyt. za: Trehubow 2017).

Ten odcinek wzgórz nad Dnieprem, stanowiący swoistą aleję pamięci (w liczbie mnogiej) i sąsiadujących ze sobą domen symbolicznych (Nijakowski 2006), należałoby rozpatrywać co najmniej poczynsz od Placu Chwały (*Płoczcza Sławy*). Pierwszym przystankiem — w Parku Wiecznej Chwały — będzie Memoriał Wiecznej Chwały z roku 1957: strzelista kolumna Grobu Nieznanego Żołnierza z wiecznym ogniem¹⁴ i Aleją Poległych Bohaterów. Swoistym aneksem, niezaburzającym narracji późniejszym implantem (Golka 2009) w przestrzeni memoriału, są popiersia związanych z Ukrainą radzieckich dowódców, z dominującym pomnikiem marszałka lotnictwa Iwana Kożeduba, składające się na Aleję Żołnierskiej Chwały. Popiersia, ulokowane tu w 2010 roku, są wplecione między ozdobne srebrne świerki sadzone w 35. i 40. rocznicę Zwycięstwa, a poświęcone miastom-bohaterom ZSRR¹⁵. Upamiętnieni oficerowie to postaci nagrodzone Gwiazdą Bohatera Związku Radzieckiego. Nadawca¹⁶ nie jest tu ani domyślny, ani nie jest nim naród, ale komitet organizacyjny pod przewodnictwem prezydenta Wiktora Janukowycza; pamięć budowniczego pomnika, jako strażnika pamięci o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, jest skutecznie wyeksponowana poprzez odpowiednie inskrypcje.

Tworząc Aleję zastosowano schemat wyabstrahowywania ukraińskości z rosyjskości i radzieckości, podobny do zaproponowanego w odniesieniu do ludzi nauki i kultury przez Leonida Kucznię w ważnej, choć nie do końca poważnie traktowanej książce *Ukraina to nie Rosja* (2003, s. 259–267). Podkreślane jest ukraińskie pochodzenie bądź związki z ukraińskim terytorium postaci, które wchłonęła i uznała za własne imperialna narracja. Na cokołach znajdziemy więc informację o dacie i miejscu urodzenia, fakcie uczestnictwa w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, datach uhonorowania kolejnymi tytułami Bohatera Związku Radzieckiego, nie znajdziemy tu jednak

¹⁴ Inaczej niż w wielu miastach na Ukrainie tu gazowy płomień rzeczywiście płonie stale.

¹⁵ Również w interesującym mnie Kompleksie Memorialnym Muzeum Drugiej Wojny Światowej znajdziemy upamiętnienia miast-bohaterów od Leningradu po Sewastopol, podkreślające wspólnotę pamięci całego ZSRR.

¹⁶ O symbolicznie upamiętnień w kategoriach nadawcy i odbiorcy pisze socjolog sztuki Anna Matuchniak-Krasuska (2015).

nawet wzmianki o roku śmierci¹⁷. Taka konstrukcja przekazu w jasny sposób wpisuje się w dawne, heroiczne schematy narracyjne, jednak bohater zostaje mocniej przypisany do ukraińskiego uniwersum. W starej części Parku Chwały stwierdzenie związków upamiętnionych dowódców z Ukrainą czy ukraińskością nie jest dla widza oczywiste, choć większość z nich właśnie tu, na ukraińskiej ziemi walczyła i poległa. Implant Janukowycza może nie jest więc nawet typowym implantem, ale raczej, by tak rzec, zmodyfikowanym autoprzeszczepem: narracja pozostaje radziecka i wielko-wojenno-ojczyźniana, jednak akcent położony zostaje na ukraińskość (terytorialną, a nie etniczną) upamiętnionych bohaterów, wśród nich Tatarskiego — Sułtana Amet-Chana¹⁸.

Wędrując dalej Parkiem Chwały dostrzegamy strzelistą kolumnę Memoriału Ofiar Hołodomoru¹⁹. Pomieszczona w podziemiu monumentu interaktywna wystawa i aranżacja przestrzeni przypomina muzeum narracyjne, jednak nad warstwą informacyjną dominuje religijne skupienie i swoista intymność obcowania z tragedią, gdy przegląda się księgi ofiar opracowane dla poszczególnych obwodów. Akcent pada na cierpienie chłopów i zbrodniczość kremlowskiego planu. To wyraźny implant narodowej narracji nie tylko w tkance wyznaczonej przez radzieckie monumenty, ale i poprzez sąsiedztwo następnego istotnego na proponowanej trasie obiektu, a więc Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, głównej świątyni Ukraińskiej Cerkwi Prawosławnej (Patriarchatu Moskiewskiego), oskarżanej wprost o powielanie rosyjskich imperialnych schematów interpretacji historii także na poziomie narracji muzealnych w jej zabytkowym kompleksie (Kostenko, Ostapenko 2019). Nieco dalej, prawie u wrót Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej, trafiamy na niewielki kompleks upamiętniający poległych w Afganistanie, z centralnie usytuowanym pomnikiem, odsłoniętym tu w 1994 roku; w jego formie nie ma nic z radzieckiej heroiczno-romantycznej poetyki; inskrypcja mówi o wojnie, która żołnierzowi zabrała życie, nawet jeśli fizycznie nie zabiła. Do kompleksu należy też, w sensie symbolicznym, „afgańska” cerkiew (*Woskresieńska*).

¹⁷ Pominięcie daty śmierci chyba nie ma większego znaczenia: nikt z upamiętnionych w Alei nie zmarł w okolicznościach, które jakkolwiek siłą polityczna miałby powód maskować.

¹⁸ O polityce historycznej realizowanej przez Janukowycza zob. Stryjek 2014; Kułyk 2014.

¹⁹ Jedną ze strategii ukraińskiej polityki wobec pamięci jest wprowadzenie do międzynarodowego dyskursu pamięci właśnie pojęcia „Hołodomor”, na wzór Holokaustu. Choć memoriał wspomina też o falach głodu 1924–1925 i 1946–1947, pojęcie to odnosi się wyłącznie do sztucznie wywołanego głodu lat trzydziestych — Wielkiego Głodu 1933–1934.

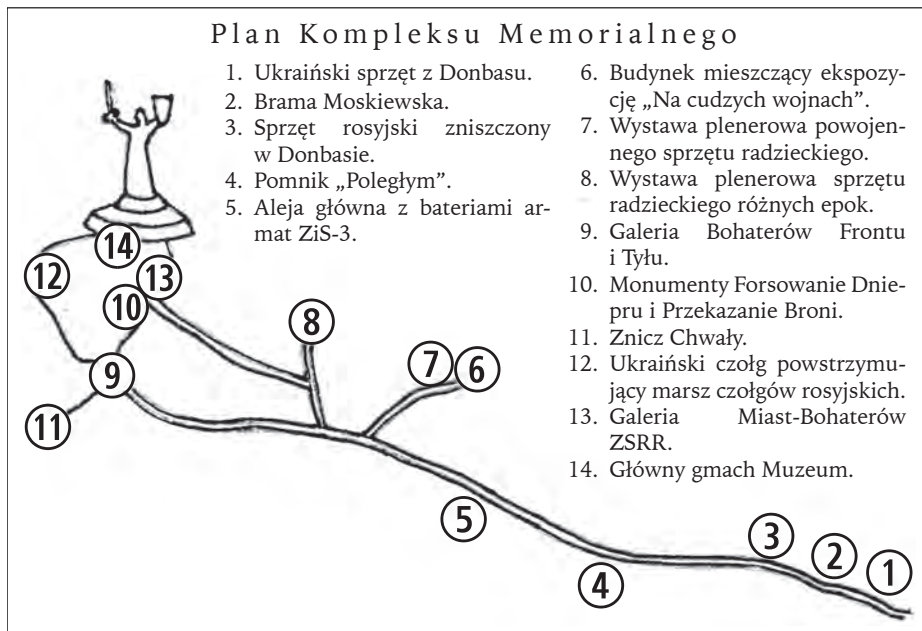
Park WiczoŃi Sławy — Cerkwa Spasa na Berestowi, Memoriał Źertw Hołodomoru — Peczerska Ławra — Nacjonalnyj Muzej Istoriji Ukrajiny u Druhij Switowij Wijnj — odczytywane w autobusach i trolejbusach nazwy przystanków zaznaczają większą część „miejsz pamięci” na tym szlaku. W ten sposób, zobiektywizowany i wręcz przypadkowy, przestrzeń publiczna nasycza się przekazami pamięci, trafiają więc one do pamięci monumentalnej nie tylko poprzez świadome odwiedzanie tych miejsc, ale też poprzez zwykłą jazdę komunikacją miejską. Warto spojrzeć na takie komunikaty jako na codzienną dawkę przekazu właściwej narracji, typową dla niemrawego „nacjonalizmu zwisającej flagi” Michaela Billiga (2008).

MEMORIAŁ

Kontynuując rozpoczętą na Placu Chwały wyprawę, tuż za budynkiem administracyjnym Muzeum trafiamy na cztery pojazdy opancerzone, jeden z nich, wyglądający jak prosto z fabryki i zwieńczony ukraińską flagą, to w rzeczywistości, jak informuje tabliczka, makieta: przygotowany dla Muzeum model transportera BTR-3 produkowanego przez kijowskie zakłady na potrzeby ukraińskiej armii. Pozostałe trzy pojazdy (BWP-1, BWP-2, BRDM-2) noszą ślady bojowych uszkodzeń. Choć pozbawione są tabliczek informacyjnych, widać po znakach rozpoznawczych sił ATO²⁰, że to sprzęt ukraiński. Wokół kręcą się dzieci, pozują do zdjęć, znajdują sposób, by dostać się do środka i manipulować wieżą. Z informacji uzyskanych od pracowników Muzeum wynika, że tylko w jednym z tych wozów ktoś na froncie zginął. Opinie o sprzęcie walczącym w trwającej wojnie jako przestrzeni dziecięcych zabaw wśród pracowników Muzeum są podzielone: od niesmaku po akceptację transportera z ukraińską flagą jako odpowiedniego, patriotycznego tła do rodzinnych zdjęć i radosnych selfie.

Do właściwego Memoriału, posadowionego częściowo na obszarze dawnej Twierdzy Kijowskiej, wiedzie Brama Moskiewska. Latem trwa tu multimedialny (światło, obraz i dźwięk) projekt pod nazwą „Martyrologia”, na stronie internetowej tak przedstawiany: „Na symbolicznym ołtarzu [wyświetlają się — G.D.] portrety poległych. Uważnie patrz na nas, żywych — czy nie zdradzimy interesów kraju, czy nie zblądzimy na szlaku do jego wolności i niepodległości...”. Strona internetowa Muzeum wyja-

²⁰ Oficjalnie wojnę na wschodzie Ukrainy określano jako Operację Antyterrorystyczną (ukr. skr. ATO), a od 30 kwietnia 2018 r. jako Operację Połączonych Sił (ukr. skr. OOS); pojęcie „wojna ukraińsko-rosyjska” wciąż funkcjonuje półoficjalnie, jest jednak obecne w muzealnej narracji.



śnia też symbolikę miejsca: z Moskwy właśnie w XXI wieku przyszła na Ukrainę wojna. Po przekroczeniu bramy trafiamy na kolejne egzemplarze zniszczonego sprzętu (BM-21 „Grad”, BMD-2, BTR-80) symbolicznie otoczone żelaznymi przeciwczołgowymi kozłami (które stanowią zresztą samodzielne eksponaty nawiązujące do prób powstrzymania Blitzkriegu w 1941 roku). To rosyjskie wozy bojowe zniszczone przez siły ukraińskie w Donbasie. Tabliczki informacyjne, którymi są opatrzone, są nowe; jeszcze latem ubiegłego roku opisy były inne — szczegółowo, jak w charakterystyce sądowych dowodów, informowały, na jakiej podstawie można twierdzić, że to właśnie sprzęt armii rosyjskiej: przemalowane znaki rozpoznawcze jednostek, daty produkcji i numery seryjne podzespołów wykluczające wcześniejsze użytkowanie pojazdu przez armię ukraińską, znalezione na pokładzie dokumenty itp. Pierwotne tabliczki nie zostały przygotowane w Muzeum, pochodziły jeszcze z czasów, gdy na Placu Sofijskim w centrum Kijowa wystawiano publicznie zdobyczny sprzęt w charakterze dowodów na militarne zaangażowanie Rosji w Donbasie. Obecnie nastąpiła swoista redukcja każdego z owych dowodów rosyjskiej agresji do roli zwykłego eksponatu — tabliczka, identyczna jak na wszystkich innych eksponatach, zawiera dane taktyczno-techniczne: uzbrojenie, parametry jezdne, właściwości silnika, opancerzenie itp., jednym tylko

zdaniem wspominając o historii konkretnego egzemplarza (na marginesie — takie same wozy bojowe były w ekspozycji od lat, ilustrując uzbrojenie ZSRR i Ukrainy z drugiej połowy XX wieku). Wspomniana już aplikacja *izi.travel*, opisując sprzęt i informując o jego pochodzeniu, dodaje, że jego zdobycie „świadczy o gotowości i zdolności ukraińskiego wojska do obrony swego państwa”. Co ciekawe, ten propagandowy komentarz pojawia się tylko w ukraińskiej wersji językowej aplikacji.

Szeroka aleja prowadzi dalej w głąb Memoriału, nad którym góruje niemal stumetrowy stalowy monument Matki-Ojczyzny. Charakterystycznym implantem w przestrzeni Memoriału jest pomnik żołnierzy poległych w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej odsłonięty na początku XXI wieku. Upadający, ranny żołnierz nie jest już radzieckim herosem, lecz śmiertelnikiem — ofiarą wojny. Nie ma tu znaczenia, czy poległ w ataku, czy obronie. Warstwa informacyjna²¹ pomnika ograniczona jest do absolutnego minimum: na tablicy stylizowanej na rozerwaną wybuchem płytę pancerną dostrzegamy tylko napis „Poległym”. Usytuowany na samym początku Memoriału stanowi (oczywiście pod warunkiem, że zostanie zauważony i tak właśnie odczytany) swoistą przeciwwagę dla heroiczno-romantycznej narracji radzieckiego kompleksu. Zapowiada więc napięcie pomiędzy obecnymi w Muzeum różnymi narracjami (a raczej metanarracjami) o wojnie. Takie odczytanie roli tego pomnika — marginalnego, wydawałoby się na tle całego Memoriału — naprowadza na, zauważaną także przez historyków, zmianę jakościową w opowiadaniu o drugiej wojnie światowej. Polega ona nie tylko na włączeniu nowych tematów (wypełnianiu „białych plam”) czy proponowaniu nowych interpretacji znanych lub odkrywanych faktów, ale przede wszystkim na zerwaniu z radziecką tradycją heroiczno-romantyczną i na humanizacji opowieści, oznaczającej „[...] przeniesienie uwagi na historię osobistą, zwycięstwo i cierpienia zwyczajnych ludzi przy jednoczesnym akcentowaniu błędów i okrucieństwa sowieckiego kierownictwa i dowódców wojskowych” (zob. Portnov 2014, s. 183, por. Kravchenko 2016). Taka zmiana w wyrazisty sposób odróżniała odnowioną w latach 1991–1994 ekspozycję muzealną od radzieckiego pierwowzoru z lat osiemdziesiątych (Rudenko 2017, s. 268). Dziś skrótowa informacja o Muzeum umieszczona w aplikacji *izi.travel* lapidarnie informuje, że jest ono „największym muzeum na Ukrainie, które ukazuje tragiczne wydarzenia drugiej wojny światowej”. Właśnie ów tragizm nie był w radzieckiej narracji eksponowany.

²¹ Socjologiczną analizę funkcji estetycznej i informacyjnej pomników wojennych przeprowadza na przykładzie upamiętnień oflagów Anna Matuchniak-Krasuska (2015).

Kolejne, mijane po drodze, egzemplarze sprzętu z lat drugiej wojny światowej funkcjonują „[...] jako pomniki, lub jako eksponaty muzealne, pełniąc odpowiednio funkcje upamiętniania lub informowania” (Matuchniak-Krasuska 2015, s. 69, 74). Sposób ich ulokowania w przestrzeni oraz opatrzenie, lub nie, tabliczkami informacyjnymi, wyraźnie każą rozróżnić te funkcje. Do władz Muzeum wielokrotnie zwracano się o zgodę na ulokowanie kolejnych pomników w przestrzeni Memoriału, te jednak konsekwentnie odmawiają, uważając go za zamknięte, spójne pod względem symbolicznym i architektonicznym uniwersum. Na marginesie warto zauważyć, że dykcja Muzeum jest równie konsekwentna wobec propozycji zasiedlenia przestrzeni przez obiekty małej gastronomii czy stragany pamiątkarskie, dla których rzeczywiście byłaby to bardzo atrakcyjna lokalizacja.



Dziedziniec główny: monument Forsowanie Dniepru, „tunel” Galerii Bohaterów Frontu i Tyłów, znicza Ognia i Chwały, kamienne bloki Galerii Miast-Bohaterów ZSRR



Zwiedzający i spacerowicze na głównej alei Memoriału

W skład kompleksu, prócz monumentu Matki-Ojczyzny, budynków mieszczących sale wystawowe i plenerowych ekspozycji sprzętu wojskowego, wchodzi: monumentalna Galeria Bohaterów Frontu i Tyłów zaprojektowana jako wypełniony reliefowymi brązowymi rzeźbami tunel prowadzący na główny dziedziniec Memoriału, pomniki Przekazanie Broni (z tyłów na front) i Forsowanie Dniepru, 16-metrowej średnicy czasza gazowego znicza Ognia Chwały, Galeria Miast-Bohaterów ZSRR. Ważne jest w tym momencie spojrzenie na wojnę z radzieckiej perspektywy: perspektywa polska nie zna bowiem pojęcia wysiłku na tyłach, który w narracji radzieckiej, a później także ukraińskiej, był eksploatowany i doceniany: „Tyły to także front” (Kowal 1999, s. 273–320²²). Tyłom poświęcona jest odrębna sa-

²² Jest to klasyczna synteza dziejów Ukrainy w latach 1939–1945 wydana w 12-tomowej serii *Ukraina na Przestrzeni Wieków*, przez polskich historyków uznawanej za odzwierciedlającą faktyczne stanowisko Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Motyka 2016, s. 217).

la głównej ekspozycji. Warto też zauważyć, że komemoracja nie tylko bohaterów frontu, ale także robotników i kołchoźników wzmacnia narrację o bezprzykładnym wysiłku całego narodu radzieckiego.

Potężny postument, na którym posadowiono statuę Matki-Ojczyzny, mieści sale wystawiennicze Muzeum i sporych rozmiarów salę konferencyjno-kinową. Sama budowa Memoriału, a zwłaszcza wzniesienie monumentu Matki-Ojczyzny, do dziś stanowi ważny element tradycji Muzeum. Muzealne informatory i strona internetowa poświęcają wiele uwagi historii budowy pomnika, a sposób jej prezentacji — jako sumy nowoczesnej myśli technicznej oraz wysiłku inżynierów i robotników z zakładów rozsiąanych po całym ZSRR — przywodzi na myśl „miejsca znaczące”, które mają być dowodem postępu i nowoczesności narodu (Edensor 2004, s. 65).

Toczone dziś w Kijowie dyskusje na temat Matki-Ojczyzny przypominają gorący niegdyś spór Polaków o przyszłość Pałacu Kultury. Kluczową kwestią okazuje się jednak nie sama kobieca postać (alegorię dałoby się interpretować jako Matkę-ukraińską-Ojczyznę), ale tarcza w jej ręku, z wciąż widniejącym tam radzieckim godłem. Najszybciej poradził sobie z tym problemem przemysł pamiątkarski, bezcerebralnie umieszczając w tym miejscu tryzub (może to być jednak raczej reakcja na ustawę dekomunizacyjną z roku 2015, penalizującą propagowanie symboliki radzieckiej, niż decyzja tożsamościowa). W sposób bardziej wyważony postępują muzealnicy: pamiątkowe magnesy na lodówkę, oficjalnie sprzedawane w kasie biletowej, albo przedstawiają tarczę z wyświetlonym na niej tryzubem (barwna iluminacja zakrywa radzieckie godło), albo też tarcza jest po prostu pusta, a godło zwyczajnie (i dość nieudolnie) wymazane przy życiu prostego programu graficznego. Podobnie na stronie internetowej Muzeum, w zakładce poświęconej monumentowi, dzięki odpowiedniemu ujęciu fotografa, tarczę zasłaniają flagi Ukrainy i Unii Europejskiej. Zestaw zakupionych przeze mnie w różnych miejscach magnesów i miniaturki tworzy kolekcję ukazującą proces wyboru tradycji (por. Kula 2003), ale odbywający się na zasadach narzuconych przez radziecki



Matka-Ojczyzna

oryginał: czy to fałszując obraz (i wymowę) statui poprzez wyposażenie jej miniatury w ukraińskie godło państwowe, czy też „fałszując cokolwiek delikatniej” poprzez pozostawienie pustej tarczy, aktorzy dzisiejszej gry z tradycją zmuszeni są odnieść się do realnie istniejącej, starej symboliki. Wśród branych pod uwagę realnych scenariuszy (wspominanych przez moich rozmówców muzealników lub omawianych w ukraińskich mediach) jest usunięcie radzieckiego godła, zastąpienie go ukraińskim tryzubem lub montaż na tarczy ekranu-wyświetlacza, który przesłoniłby niewygodną treść.

Wspominany wcześniej Park Wiecznej Chwały i Kompleks Memorialny Narodowego Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej kiedyś stanowiły jedną przestrzeń symboliczną u stóp Matki-Ojczyzny. Od kilku lat środowiska obchodzące Dzień Zwycięstwa 9 maja i wierne tradycji radzieckiej świętują w Parku Chwały (często posługując się symboliką zakazanej „wstążki gieorgijewskiej”²³), podczas gdy Kompleks Memorialny jest domeną administracyjnie i symbolicznie opanowaną przez obchody państwowe (Dzień Pamięci 8 maja i Dzień Zwycięstwa nad Faszyzmem w Drugiej Wojnie Światowej 9 maja). Tu niepodzielnie panuje symbolika narodowa i międzynarodowy symbol upamiętnienia ofiar wojny — czerwony mak, odczytywany jako krwawiący otwór rany po kuli. Przestrzeń Kompleksu stała się także stałym miejscem innych wojskowych uroczystości i tłem dla kierowanych do żołnierzy wystąpień prezydenta Poroszenki oraz symbolicznych upamiętnień poległych w Donbasie. Została więc w ten sposób wpisana, jako domena symboliczna (Nijakowski 2006), do zestawu miejsc pamięci, a nawet szerzej pojmowanych miejsc znaczących (Edensor 2004) funkcjonujących w ramach dyskursu państwowego i narodowego. Wydaje się, że w ten sposób miejsce zostało „egzorcyzmowane” (por. Kula 2002, s. 219) i przypisane do nowej, państwowotwórczej tradycji. Innymi egzorcyzmami, o charakterze artystycznego performansu, dokonywanymi już bezpośrednio na figurze Matki-Ojczyzny są laserowe iluminacje: „przebieranie” pomnika w ludowe stroje albo podświetlanie w narodowe barwy, wyświetlanie na tarczy ukraińskiego godła. Co do skuteczności owych egzorcyzmów można mieć jednak wątpliwości, skoro po wspomnianej już deklaracji prezydenta Poroszenki podniosły się głosy kry-

²³ Pomarańczowo-czarna wstążka carskiego Orderu Świętego Jerzego od 1943 roku była wstążką radzieckiego Orderu Chwały, następnie także medalu Za Zwycięstwo nad Niemcami. W ostatnich kilkunastu latach, głównie w Rosji, nabrała popularności jako symbol Dnia Zwycięstwa, a później — „rosyjskiej wiosny” i, w praktyce, donieckiego i ługańskiego separatyzmu.

tyczne wobec planów upamiętnienia bohaterów walki z Rosją w Donbasie właśnie tu, w cieniu „metalowej baby” jako — w domyśle — symbolu rosyjskiego/radzieckiego panowania (Trehubow 2017).

U stóp monumentu, na przestronnym dziedzińcu, przez lata stały naprzeciw siebie dwa współczesne czołgi ze skrzyżowanymi lufami. Liczne dostępne w internecie zdjęcia i muzealne albumy-przewodniki ukazują czołgi pomalowane podczas dziecięcych i młodzieżowych performansów w żywe, wesole barwy. Te pacyfistyczne obrazki zniknęły wraz z wojną ukraińsko-rosyjską. Jeden



Główny dziedziniec Memoriału: ukraiński czołg powstrzymuje marsz czołgów rosyjskich

z czołgów, pomalowany na żółto-niebiesko, powstrzymuje dziś marsz dwóch innych, w oryginalnych, zielonych barwach. Do wcześniejszej aranżacji dostawiono zdobyczny egzemplarz rosyjskiego T-64. Znow, podobnie jak sprzęt zgromadzony przy Bramie Moskiewskiej, czołg ten staje się częścią symbolicznej aranżacji, dowodem rosyjskiej agresji, choć taką wymowę osłabia typowa tabliczka, z której prócz informacji o zdobycznym charakterze eksponatu, możemy dowiedzieć się, że uzbrojony jest w działło 125 mm i poznać pozostałe dane taktyczno-techniczne. Wspomинane wcześniej funkcje upamiętniania i informowania, wraz z funkcją dodatkową — „dowodu w sprawie”, zostają w ten sposób zaburzone, a siła oskarżenia, w moim odczuciu, zmniejszona. Właśnie o tej aranżacji — jako o dzieciach walczących u stóp wspólnej, radzieckiej matki — pisałem na wstępie.

EKSPOZYCJE

Wcześniejsze uwagi na temat rezygnacji przez Muzeum z romantyczno-heroicznej radzieckiej narracji na rzecz indywidualizacji ofiar i wiktymizacji narodu odnoszą się przede wszystkim do ekspozycji głównej, którą zajmę się teraz. To ona została przebudowana w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych i uroczyste otwarta w 50. rocznicę wyzwolenia Ukrainy — 7 października 1994 r. Serhij Rudenko (2017, s. 267) zauważa, że wybrano datę silniej konotującą ukraiński wymiar i charakter rocznicy niż bardziej tradycyjną dla podobnych uroczystości datę Dnia Zwycię-

stwa 9 maja, a udział najwyższych władz państwowych (z prezydentem Leonidem Kuczumą) świadczył o powrocie Muzeum do roli ważnego, państwowego „ośrodka praktyk komemoratywnych”. Analizując wygłoszone wówczas u stóp Matki-Ojczyzny przemówienie prezydenta Kuczmy (i dostrzegając jego zbieżność z narracją i interpretacją udostępnianej zwiedzającym ekspozycji), Rudenko (2017, s. 268) zauważa: „Podobnie jak w czasach radzieckich, aktualna sytuacja polityczna warunkowała reprezentacje i interpretacje przeszłości w muzeum. W tym przypadku historia wojny lat 1941–1945 traktowana była jako narzędzie konsolidacji społeczeństwa ukraińskiego. W pojęciu «Ojczyzna» każdy mógł dostrzec to, co chciał — albo współczesną Ukrainę, albo ZSRR”.

Analizując napięcie między warstwą estetyczną (forma) i merytoryczną (treść) wystawy muzealnej, Katarzyna Barańska (2013, s. 18) konstatuje: „Przekaz wystawowy powinien powstawać w wyniku dialogu, swobodnych negocjacji pomiędzy nauką i sztuką, tak by wystawa stawała się istotną przestrzenią spotkania widza ze światem minionym i przez to edukacji historycznej”. Ekspozycję stałą w Muzeum organizuje chronologicznie „Droga wojenna”, biegnąca, zgodnie z kierunkiem zwiedzania, przez wszystkie czternaście sal wystawowych na dwóch kondygnacjach: od atmosfery zagrożenia wojną w Europie lat trzydziestych po radziecką flagę nad Reichstagiem. Prezentowane eksponaty układają się tu w czytelny, symboliczny przekaz. Od kolejnych odcinków „drogi”, wyznaczanych przez tematykę poszczególnych działów, zaczynają się opowieść przewodnicy i audioprzewodnik. Szczególną rolę pełni ona w sali poświęconej ruchowi oporu na Ukrainie, stając się tu drogą niejako „dwupasmową”, choć wyraźnie nie „dwukierunkową”, i dzieląc salę na dwie części, wyodrębnione, jednak nie przeciwstawione sobie. Po jednej stronie znajdujemy więc opowieść o radzieckim ruchu oporu na Ukrainie, a symbolika drogi podkreśla jego odgórnie sterowany charakter (umieszczony w aranżacji spadochron), co odróżnia ją od drogi podziemia nacjonalistycznego, powstającego oddolnie, a tu symbolizowanego przez chłopski wóz z ukrytą w sianie zdobyczą bronią. Wspólna dla obu ruchów partyzanckich jest walka z niemieckim faszyzmem, droga podziemia nacjonalistycznego oznaczała jednak coś więcej — walkę o niepodległość Ukrainy; taką konsekwentną interpretację celów OUN-UPA znajdziemy zarówno na kartach informacyjnych, w opowieści przewodników, jak i narracji audioprzewodnika²⁴.

²⁴ Na temat narracji eksponującej walkę OUN-UPA z Niemcami w polityce historycznej Ukrainy zob. np. Portnov 2014, s. 183–184.

Kluczowy w analizie narracji Muzeum wydaje się status eksponatu i podporządkowana mu konstrukcja ekspozycji (por. Majewski 2013; Ziębińska-Witek 2011). Wbrew — jak sędę — wierze i założeniom twórców ekspozycji większość eksponatów nie przemawia tu sama za siebie (Ziębińska-Witek 2013, s. 83) lub — jeśli przemawia — może opowiadać zupełnie inną historię, niż opowie przewodnik czy audioprzewodnik. Odniosłem wrażenie, że jest to problem podobny do opisywanego przez Ziębińską-Witek. Autorka zwraca mianowicie uwagę na groźbę przyjęcia przez twórców ekspozycji takiego podejścia, które „[...] zaowocuje w najlepszym wypadku ekspozycją, którą zrozumieją osoby o podobnej, co kuratorzy, wizji świata, a w najgorszym — wystawą kompletnie niezrozumiałą przez publiczność o innym światopoglądzie lub też stosującą inne strategie interpretacyjne” (Ziębińska-Witek 2013, s. 34). Mnie, po doświadczeniach kijowskiego Muzeum, kluczowy wydaje się jednak czynnik, którego znaczenia badaczka szerzej nie rozpatruje (zob. Ziębińska-Witek 2011 s. 209): inną narrację może zaproponować ekspozycja, gdy widz pozostawiony jest z nią sam na sam, inną, gdy strategie interpretacyjne są mu podpowiadane. Do bardziej „klasycznych” przyczyn możliwych odmienności interpretacji dokonywanych przez zwiedzających należy też (obok kompetencji kulturowej) kwestia językowa. W każdej z sal obcojęzyczny zwiedzający ma do dyspozycji związane, kilkuakapitowe informacje na kartonikach, które na czas zwiedzania można wziąć do ręki. Są one dostępne w języku angielskim i niemieckim; widz ukraińskojęzyczny²⁵, choć jest w stanie czytać podpisy pod eksponatami (te są wyłącznie po ukraińsku²⁶), nie otrzymuje takiej „ściągł” pokrótce zarysowującej tematykę danej sali, chronologię wydarzeń i, wreszcie, podpowiadającej sposób odczytania symbolicznego przekazu wystawy. Zwiedzający, którzy posługują się wyłącznie językiem rosyjskim, lub ten właśnie język preferują, mogą korzystać z usług przewodników (w realiach Kijowa nie jest to „usługa przewodnicka w języku obcym”).

Już w pierwszej sali podpowieź interpretacyjna audioprzewodnika jest bardzo jasna: „nastrój sali wprowadza w atmosferę napiętej sytuacji politycznej w Europie lat trzydziestych”, w kolejnych salach również pomaga on czytać symbole, zwłaszcza te, których zrozumienie wymaga okre-

²⁵ Dotyczy to generalnie także rosyjskojęzycznych mieszkańców Ukrainy, wychodzę bowiem z założenia, że nawet jeśli czynnie nie posługują się oni językiem ukraińskim, znają go na tyle, by odebrać ukraińskojęzyczną informację.

²⁶ Tylko plastyczne mapy ze szkła, metalu i glazury (zob. niżej), pochodzące jeszcze z pierwotnej ekspozycji, opatrzone są podpisami i legendami jedynie w języku rosyjskim.

ślonej kompetencji kulturowej (odlatujący klucz żurawi — żołnierskich dusz; motyw stypy w Sali Pamięci ostatniej na „Wojennej drodze”). Audioprzewodnik nie tylko wskazuje eksponaty, ale snuje pełnowartościową, spójną narrację; jest przy tym niezwykle sugestywny, operuje stosunkowo prostym językiem, zrozumiałym już — jak sądzę — dla osoby znającej język angielski na poziomie średnio zaawansowanym. W tej narracji, podobnie jak w opowieściach przewodników, akcent pada na tragedię „skrzwawionych ziem”²⁷, zbrodniczy charakter obu totalitaryzmów, los jeńców, robotników przymusowych, cywilów, matek i wdów. Problematyzowane jest pojęcie „wyzwolenia Ukrainy” przez Armię Czerwoną, eksponowany ukraiński wymiar wojny. Sztandarowe operacje frontu wschodniego (Moskwa, Stalingrad, Kursk), choć nie są pomijane, ustępują miejsca wydarzeniom na ukraińskim teatrze działań, z forsowaniem Dniepru w 1943 roku na czele. Ludzki wymiar kataklizmu jest wielokrotnie podkreślany, a w finałnej Sali Pamięci, nad symbolicznym stołem przygotowanym na stypę, wśród siedmiu tysięcy zdjęć tych, którzy polegli i tych, którzy przeżyli, słyszymy w słuchawkach zachętę, by wyciągnąć wnioski z tragicznej przeszłości.

Na muzealną ekspozycję (w tym „Wojenną drogę”) składają się eksponaty różnego typu: broń, odznaczenia, dokumenty, listy, zdjęcia, rzeczy osobiste itp. Wszystkie te artefakty są oryginałami, z wyjątkiem replik broni strzeleckiej (a i to wyłącznie, jeśli w muzealnych magazynach znajduje się oryginał). W tym kontekście wyróżnia się, moim zdaniem, sala poświęcona hitlerowskim obozom zagłady. Otóż wydaje się, iż funkcja upamiętniania pełniona przez zgromadzone tam eksponaty przeważa nad funkcją informowania (zob. Matuchniak-Krasuska 2015); dość przypadkowa wydaje się na przykład obecność więźniarskich kajdan czy gilotyny z wrocławskiego więzienia, a zwłaszcza, stanowiących tło kilku gablot, jutowych worków z nadrukiem niemieckiej gapy podpisanych po prostu „niemiecki worek”²⁸.

Autentyczność eksponatów, traktowana przez kadrę Muzeum wręcz dogmatycznie²⁹, jest chlubą placówki, a brak oryginałów w muzealnych zbiorach służy wyjaśnianiu przemilczeń w narracji. Przywiązanie kadr mu-

²⁷ Zarówno przewodnicy, jak i audioprzewodnik chętnie posługują się tym określeniem ukutym przez Timothy’ego Snydera (2018).

²⁸ Mój przewodnik nie potrafił wyjaśnić symbolicznego znaczenia owych worków ani osnuć wokół nich specyficznej narracji; moje osobiste odczytanie ich obecności na wystawie szło w stronę eksploatacji Reichskommissariatu Ukraine jako spichlerza III Rzeszy.

²⁹ Nie dotyczy więc omawianego Muzeum uwagi Katarzyny Ziębińskiej-Witek (2011, s. 103): „Muzea coraz częściej starają się poszerzać swoje narzędzia interpretacji i uwol-

zealnych do autentycznego eksponatu, którego posiadanie staje się warunkiem *sine qua non* obecności określonej tematyki w ekspozycji, prowadzi do sytuacji takich jak w sali poświęconej ruchowi partyzanckiemu, gdzie prawie nieobecna jest postać Stepana Bandery. Podobnie — niedostępnością oryginalnych eksponatów — wyjaśnia się brak choćby wzmianki o interwencjach na Węgrzech i w Czechosłowacji na wystawie „Na cudzych wojnach” (omawiam ją niżej), eksponującej przecież wiele nawet drobniejszych epizodów udziału radzieckich doradców wojskowych w lokalnych konfliktach zbrojnych. Oczywiście w każdym przypadku jest to tylko jeden z deklarowanych powodów przemilczenia; pozostałymi są, odpowiednio: koncentracja na zbrojnych działaniach partyzantki, a nie na działaniach politycznych (dlatego silniejszy akcent kładzie się na postać Romana Szuchewycza niż Stepana Bandery) i ogólna — jak podkreślają muzealnicy — „przestarzałość” wystawy o „cudzych wojnach”, która mimo iż powstała już w niepodległej Ukrainie (1992), powieliła — jak wprost przyznają — siatkę radzieckich przemilczeń.

Szlak bojowy Armii Czerwonej na terytoriach na zachód od nowej zachodniej granicy radzieckiej jest ukazywany wyłącznie w kontekście militarnym, brak tu choćby wzmianki o zbrodniach i maruderstwie, których włączenie w narrację o finale wojny było chyba jednym z istotniejszych elementów zmiany narracji w byłych krajach satelickich ZSRR. Tematykę tę, niemającą reprezentacji w oryginalnym eksponacie (a zatem nieobecną na ekspozycji), może, choć nie musi, poruszyć przewodnik. Nie usłyszymy o niej natomiast w audioprzewodniku, nie wspominają o niej również dostępne zwiedzającemu karty informacyjne. Jeszcze w tym roku planuje się jednak przebudowę ekspozycji i włączenie tej tematyki. „Eksponatocentryzm” muzealników ujawnia się i tutaj; mój przewodnik tłumaczy: „będziemy to pokazywać, mamy bowiem odpowiedni eksponat — pamiątnik żołnierza Armii Czerwonej opisujący gwałty, których dopuszczano się na terenie Węgier”. Po planowanej na ten rok ekspedycji badawczej na Wołynź zebrane zostaną materiały, pozwalające szerzej opowiedzieć historię nacjonalistycznego podziemia, w tym także — według słów przewodnika — zbrodnie dokonywane przez UPA na ludności polskiej.

Szczególne wyzwanie, zwłaszcza dla widza zwiedzającego samodzielnie, stanowią zachowane elementy pierwotnej, radzieckiej jeszcze ekspozycji, jak monumentalne płaskorzeźby przedstawiające sceny batalistyczne czy trójwymiarowe mapy ze szkła i glazury. Płaskorzeźba z nieustępliwą

nić się od uzależnienia od «autentycznych» obiektów, dlatego zwracają się ku rekonstrukcji opartej na historii mówionej i wspomnieniach”.

obroną Sewastopola w 1941 roku stanowi dla przewodników pretekst do zdekonstruowania schematów heroizacji wydarzenia i hiperbolizacji bohaterstwa. Zwracają oni uwagę na muskularny tors radzieckiego herosa zagradzającego drogę niemieckim czołgom, przy czym — kierując uwagę na mechanizmy tworzenia mitu — podkreślają, że Niemcy nie użyli w walkach o Sewastopol broni pancerniej³⁰. W ten sposób przeprowadzana jest dekonstrukcja nośnika pamięci, który staje się już nie tyle nośnikiem pamięci o obronie Sewastopola, ile odrębnym eksponatem — nośnikiem pamięci o obowiązującej w ZSRR w latach siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku narracji o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej (zob. Kula 2002, s. 260–271).

Przy mapie plastycznej podpisanej „Heroiczna obrona Kijowa” działania te pokazywane są dziś jako jedna z największych klęsk Armii Czerwonej. Nastąpiło swoiste rozdzielenie pamięci niesionej przez ów artefakt. O ile treść mapy nadal informuje o przebiegu walk, pozycjach stron, a także topografii ówczesnego Kijowa, o tyle jej podpis zautonomizował się (zob. Kula 2002, s. 155–159) i stał się pretekstem do opowieści na zupełnie inny temat niż bezprzykładowy heroizm żołnierzy. Reinterpretacje mogą zajść bardzo daleko: przewodnik inicjuje tu dyskusję wokół tego, czy okupacja niemiecka rzeczywiście była dla kijowian większym złem niż władza radziecka. Jednak płaskorzeźba czy diorama, pochodząca z pierwotnej, jeszcze radzieckiej ekspozycji, bez komentarza (lub badawczej wnikliwości samego widza) raczej nie stanie się pretekstem do zastanowienia się nad obowiązującą niegdyś poetyką opowieści o wojnie, eksponującą nadludzki heroizm, milczącą jednak o realnej cenie zwycięstwa. Dawna narracja, jeśli nie jest skomentowana, staje się źródłem niespójności: w muzeum poświęconym drugiej wojnie światowej stare mapy wciąż opowiadają o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, a punktem wyjścia jest ukazany na nich przebieg granic z 21 czerwca 1941 r.

Odrębna ekspozycja, pomieszczona w osobnym budynku i przygotowana już w niepodległej Ukrainie nosi wymowną nazwę „Na cudzych wojnach”³¹; otwarto ją w 1992 roku, dzisiejszy kształt uzyskała siedem

³⁰ Nasuwa się tu skojarzenie z szarżą polskiej kawalerii na niemieckie czołgi we wrześniu 1939 roku w filmie *Lotna* Andrzeja Wajdy.

³¹ W odróżnieniu od omówienia ekspozycji głównej opis wystawy „Na cudzych wojnach” w o wiele mniejszym stopniu opiera się na rozmowach i dyskusjach z przedstawicielami Muzeum, jest więc mniej zagęszczony (w rozumieniu opisu gęstego Geertza; 2002), nie może więc też pretendować do rangi wyjaśniania, pozostaje raczej opisem wrażeń. Wiele przemyśleń i spostrzeżeń pojawiło się, co w pracy badacza terenowego typowe, dopiero po powrocie. O pewne rzeczy dopytywałem jeszcze później przez Skype tych pracowników Muzeum, z któ-

lat później. Zlokalizowana w centralnej przestrzeni budynku wystawa „Czarny tulipan”³² to przejmująca przestrzeń zindywidualizowanej pamięci o ukraińskich żołnierzach Armii Radzieckiej poległych w Afganistanie: na oryginalnych oraz stylizowanych łopatach wirnika śmigłowca umieszczono tysiące podpisanych zdjęć. Ulokowana na piętrze ekspozycja „Tragedia i męstwo Afgan” łączy — w moim odbiorze — wciąż żywe motywy



„Tragedia i męstwo Afgan” — fragment wystawy

„internacjonalistycznego obowiązku” z zapisem traumy, bardzo charakterystycznym nie tylko dla ukraińskiej narracji o Afganistanie (zob. Aleksiejewicz 2015; film Fiodora Bondarczuka *9 kompania*, 2005). Mechanizmy demokratyzacji i indywidualizacji pamięci (Szacka 2006) przypominają te zastosowane na ekspozycji poświęconej drugiej wojnie światowej: krótkie notki i kolekcje rzeczy osobistych (może to być czyjaś broń albo notes, długopis) opowiadają konflikt poprzez indywidualne historie. Z kolei ekspozycja na parterze, poświęcona konfliktom od Hiszpanii i Kuby, po Wietnam i Egipt, w istocie robi wrażenie zatrzymanej w czasie: zwiedzając ją trafiamy na opowieść o żołnierzach, którzy wypełniali „internacjonalistyczny obowiązek”, rzucają się w oczy order, odznaczenia i dyplomy od wdzięcznych narodów za radzieckie zaangażowanie zbrojne na ich ziemi; „tubylcy” uwiecznieni na fotografiach z epoki wyraźnie cieszą się z obecności radzieckich żołnierzy. Implantem w przestrzeni tej wystawy wydaje się potężny stół z prostym, szkolnym globusem, jakby wskazującym globalny wymiar problemu wojny. Nad nim umieszczono dwa hełmy: radziecki i amerykański, ten drugi w „wietnamskiej” wersji: z namalowaną flamastrem na maskującym pokrowcu pacyfką — wspólny żołnierski los łączy tu chyba „internacjonalistów” i „imperialistów”.

rzymi udało mi się nawiązać bliższy kontakt, uznałem jednak, że takie dopytywanie może dotyczyć jedynie kwestii szczegółowych, a nie prowadzić do zadawania prowokacyjnych niekiedy pytań dotyczących strategii wystawienniczych i linii ideologicznej Muzeum; poziom zaufania i zażyłości, jaki udało się zbudować pomiędzy mną — badaczem — a przedstawicielami i kierownictwem badanej instytucji nie był tak duży, bym mógł sobie na to pozwolić.

³² Podczas wojny w Afganistanie czarnymi tulipanami nazywano samoloty transportowe wracające do ZSRR z „ładunkiem 200”, czyli poległymi.

Kierownictwo Muzeum zdaje sobie sprawę z nieprzystawalności figury „internacjonalistycznego obowiązku” do obecnie propagowanej narracji, rozważana jest więc rekonstrukcja wystawy, a na razie — co najmniej zamknięcie budynku na czas remontu (będącego oczywiście pretekstem). Delikatność materii, jak przyznają przedstawiciele Muzeum, wynika z dzisiejszej aktywności weteranów Afganistanu: ich rola w wojnie w Donbasie obrosła legendą (zob. Pieniążek 2017), ale po stronie separatystów również walczą weterani tej wojny, także ci pochodzący z Ukrainy. Temat uchodzi więc za wymagający szczególnej wrażliwości.

Poruszony przeze mnie wcześniej, podczas omawiania ekspozycji głównej, problem odczytywania ekspozycji — samodzielnego i ukierunkowanego przez przewodnika, ujawnia się tu w sposób szczególny. Moje odczytanie wystawy, osobiste i niezapośredniczone przez jakąkolwiek zewnętrzzną interpretację, przedstawiłem wyżej, natomiast aplikacja *izi.travel* (podobnie jak strona internetowa Muzeum) naprowadza na diametralnie inny sposób jej odczytania:

„W XX wieku po drugiej wojnie światowej miało miejsce jeszcze ponad 400 konfliktów zbrojnych. W znacznej części z nich, na różnych kontynentach kuli ziemskiej brało udział potężne totalitarne imperium — Związek Radziecki³³. Ponieważ w tym czasie w jego składzie znajdowała się Ukraina, jej synowie służyli w Radzieckiej Armii, składali przysięgę, wykonywali rozkazy, wypełniali zwłaszcza tzw. *internacjonalistyczny obowiązek*. Kierownictwo imperium, w imię własnych ideologicznych, hegemonistycznych dążeń i pragnienia eksportu socjalizmu, pchało żołnierzy w «maszynkę do mięsa» wojen w Hiszpanii, Mongolii, Korei, na Kubie, w Wietnamie, Egipcie, Etiopii, Afganistanie i in. Ekspozycja «Na cudzych wojnach» wzywa do zaprzestania rozwiązywania spornych kwestii politycznych środkami wojskowymi, pomaga zachować pamięć o naszych rodakach, którzy zginęli podczas lokalnych konfliktów, demonstruje najlepsze cechy żołnierzy: wierność przysiędze, braterstwo, prawdziwą męską przyjaźń”.

Wydaje się, że ta interpretacja jest swoistą próbą manipulowania wystawą, wręcz „zaspachlowania” jej oryginalnej wymowy. Gdyby rzeczywiście ekspozycja własnym głosem mówiła to, co zapowiada aplikacja, nie byłoby — jak sądzę — potrzeby jej przebudowy, a na potrzeby bieżącej polityki wystarczyłoby na przykład dodać, że Kreml do dziś praktykuje wysyłanie żołnierzy za granicę, niezależnie od tego, czy ktoś ich zaprasza, czy nie.

³³ W wersji rosyjskojęzycznej pominięto określenie ZSSR jako totalitarnego imperium.

MIĘDZY DWIEMA WOJNAMI

W narracji Kompleksu Memorialnego trudno zauważyć bezpośrednią ciągłość między główną i tytułową ekspozycją poświęconą drugiej wojnie światowej a ekspozycją dotyczącą wojny w Donbasie. Takim chronologicznym łącznikiem jest niemal wyłącznie plenerowa wystawa sprzętu wojskowego oraz wystawa „Na cudzych wojnach” — jako swoiste namiastki ekspozycji poświęconej Ukraińcom w Armii Radzieckiej po roku 1945 i siłom zbrojnym Ukrainy po roku 1991 (głównie dzięki ciągłości użytkowania radzieckiego sprzętu). Takiej ciągłości widz poszukuje na własną rękę lub z pomocą przewodnika, który wskazuje analogie między drugą wojną światową a wojną w Donbasie.

Niezaprzeczalnie główna analogia między narracjami o obu wojnach polega na ich ludzkim, tragicznym wymiarze; nawet wystawa „Na linii ognia”³⁴ nie tyle heroizuje walczącą na wschodzie kraju ukraińską armię i ochotnicze bataliony, ile pokazuje ogrom strat i cierpienia, zarówno wojskowych, jak i cywilów. Elementy heroiczne bardziej wyraziste są w filmie uruchamiającym się automatycznie po wejściu na stronę internetową Muzeum [15.04.2019] niż na samej wystawie. Podobieństwem formalnym jest wyraźna koncentracja na indywidualnych losach żołnierzy i dowódców. Indywidualizacja i swoista prywatyzacja pamięci (szerzej wyjaśniam te pojęcia w podsumowaniu) została osiągnięta przez umieszczenie na eksponowanych tu kurtkach mundurowych, a nawet cywilnych ubraniach, naszywek z nazwiskiem o niemal identycznym wzorze jak obowiązujący w regularnych ukraińskich siłach zbrojnych.

W anglojęzycznej narracji audioprzewodnika prowadzącego przez ekspozycję główną pomost między obiema wojnami stanowi stwierdzenie, że Krym dziś znów (jak wcześniej przez hitlerowców) jest okupowany. Głos w słuchawkach przypomina deportację Tatarów Krymskich w 1944 roku i przekonuje, że teraz także są oni prześladowani, nie akceptują bowiem



Sprzęt ukraiński walczący w Donbasie

³⁴ Prezentowana w marcu 2019 roku (gdy prowadziłem badania) wystawa przygotowana w ramach projektu „Ukraiński Wschód” (por. niżej).

aneksji Półwyspu przez Rosję. Wyeksponowana w tej samej sali, poświęconej obronie Krymu i Sewastopola, czarno-pomarańczowa georgijewska wstążka w narracji audio została wyjaśniona i skomentowana stwierdzeniem, że dziś jest symbolem o wymowie imperialnej, „a nawet antyukraińskiej”. Zwróceniu uwagi zwiedzającego na ekspozycję listów pisanych przez dzieci na front towarzyszy przypomnienie, że i dziś ukraińskie dzieci piszą listy do żołnierzy walczących na wschodzie. W sali poświęconej partyzantce symbolem łączności „między starymi a nowymi laty” staje się Nil Hasewycz — plastyk, popularyzator pozdrowienia *Sława Ukrajini* — *Herojam sława*, które jest obecnie, o czym informuje audioprzewodnik, regulaminowym powitaniem w Siłach Zbrojnych Ukrainy.

Narracja przewodników wprowadza dodatkowe pomosty między przeszłością a terażniejszością. Już pierwsza sala, poświęcona totalitaryzmem lat trzydziestych XX wieku, jest okazją do przypomnienia, że tak jak kiedyś Europa nie powstrzymała Hitlera, tak samo dziś nie kwapi się do powstrzymania Putina³⁵. Ekspozycja radioodbiorników-kolchoźników, mająca w zamierzeniu służyć opowieści o chaosie informacyjnym pierwszych godzin niemieckiej agresji i dwunastodniowym milczeniu Stalina, może być wykorzystana jako pretekst do zastanowienia się nad wojną w przestrzeni informacyjnej. Bardzo daleko posuniętą analogią — w moim odbiorze — jest wskazywanie przez oprowadzającego mnie przewodnika na genezę polskiej komunistycznej partyzantki jako efekt działań przysłanych z Moskwy „zielonych ludzików”, co też miałyby służyć wskazaniu ciągłości kremlowskich metod prowadzenia wojny i budowy strefy wpływów³⁶. Miejsca, w których ekspozycja mówi o losie radzieckich jeńców (jako ofiar zbrodni niemieckich, ale w nie mniejszym stopniu ofiar rozkazu Stalina uznającego poddających się czerwonooarmistów za zdrajców), pozwalają przewodnikowi sformułować pytanie, czy dla Kremla pozostawali oni „swoimi”, czy stawali się „obcymi”. Opozycja swojskości i obcości wiąże się z głównym zamysłem projektu wystawienniczego „Ukraiński wschód”.

NIE-OBCY

Ekspozycja poświęcona konfliktowi w Donbasie, formalnie czasowa, jest w przestrzeni Muzeum typowym implantem w rozumieniu Gol-

³⁵ Usłyszałem to stwierdzenie przypadkiem, skierowane było przez przewodnika do grupy, z którą mijalem się w sali.

³⁶ To wyrazisty przykład „efektu badacza”, sądzę, że ta „polska analogia” pojawiła się właśnie ze względu na mnie.

ki (2009). Precyzyjniej rzecz ujmując, w ramach projektu „Ukraiński wschód” od 2014 roku w głównym hallu Muzeum prezentowane są różne, zmieniające się, wystawy czasowe (obecnie zatytułowana „Na linii ognia”), oparte jednak na wspólnej koncepcji trzech sektorów tematycznych: *swoi, obcy i nie-obcy*, oraz wykorzystujące w dużej mierze te same eksponaty. Wystawy nie sposób ominąć zmierzając na ekspozycję główną i wychodząc z niej. Od przewodnika i zwiedzającej grupy zależy, czy zatrzymają się tu na początku, czy też na końcu zwiedzania.

Zanim spojrzę na Muzeum jako realizatora bieżących zadań polityki tożsamościowej, nadmienię, iż reprezentacje konfliktu (ukazywanego jako ciągłość wydarzeń: Majdan — Krym — Donbas) budują już dziś pamięć o bieżących wydarzeniach. Zresztą nie tylko w Kijowie i innych miastach, nawet prowincjonalnych, powstają miejsca pamięci ATO, ale także w strefie działań bojowych ukraińscy żołnierze również upamiętniają walki i swych poległych kolegów. Nośniki pamięci zmieniają tam znaczenie: monumentalny obelisk na wzgórzu Sawur-Mohyla w obwodzie donieckim, poświęcony poległym w toczonych tam walkach Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, stał się miejscem pamięci ciężkich starć obecnej wojny. Rozważana w ramach dekomunizacji i desowietyzacji tradycji i ceremoniału wojskowego zmiana numeracji jednostek wojskowych zapewne nie zostanie już przeprowadzona, gdyż jednostki, rozpoznawane i nazywane właśnie numerami (choćby 79. Brygada Aeromobilna wślawiona obroną donieckiego lotniska), zbudowały już swą nową legendę³⁷.

Wydaje się iż kluczową z punktu widzenia władz ukraińskich kwestią, której założenia realizuje Muzeum, jest zbudowanie inkluzywnej narracji — takiego projektu tożsamościowego, w którym znajdzie się miejsce dla mieszkańców Donbasu³⁸. Stąd w narracji wystaw składających się na projekt „Ukraiński Wschód” pojawia się kategoria „nie-obcy” (ukr. *не чужі*), niezwykle ciekawa, a raczej nieobecna w socjologicznej refleksji wokół swojskości i obcości (zob. Nowicka 1990). Nie-obcy wcale nie zajmują miejsca, które socjologowie zwykli przydzielać i n nym czy też In nym, przełamując w ten sposób dychotomię swojskości–obcości; łatwiej wpisywaliby się może w schemat „inny — obcy — wróg” — z założenia mniej dychotomiczny (zob. Nowicka, Nawrocki 1996), choć wciąż nie byłoby to to, o co muzealnym twórcom kategorii „nie-obcość” chodziło. W tak

³⁷ Informacja uzyskana w Muzeum Sił Zbrojnych Ukrainy w Kijowie, które odwiedziłem niejako na marginesie zasadniczych badań.

³⁸ O miejscu pamięci podzielanej przez mieszkańców tego regionu w strategiach tożsamościowych Ukrainy przed Rewolucją Godności zob. Studenna-Skrucka 2014.

zarysowanej jak w Muzeum nie-obcości mieszczą się zarówno wrogowie, jak i swoi, nie-obcość bowiem wyrasta na gruncie swojskości, która została zanegowana bądź to przez okoliczności niezależne od jednostki (wojna), bądź przez samą jednostkę (określenie się po stronie separatystów). Zabieg ten, w moim odczuciu, jeszcze mocniej czyni obcego „obcym”, a wobec nie-obcych znosi konieczność pełnego, zero-jedynkowego przeciwstawienia. Koncepcja nie-obcości, wbrew pozorom, zbudowana jest na obiektywistycznej kategorii, wręcz zdeterminowana przez nową geografie polityczną: nie-obcy to mieszkańcy Donieckiej Republiki Ludowej i Ługańskiej Republiki Ludowej, czyli obszarów zajętych przez separatystów:

„Dział «(Nie)obcy» — ukazuje trudny los mieszkańców Donbasu, którzy znaleźli się w strefie działań wojennych. Językiem muzeum opowiadamy tu o kontrowersyjnych wyborach niektórych spośród nich, tych, którzy weszli na szlak separatyzmu i zdrady, a także o tragedii tych, którzy nie przeszli na stronę wroga, ale zmuszeni byli pozostać na okupowanych terytoriach. Osobna opowieść dotyczy tych, którzy pozostali ukraińskimi patriotami, nie utracili świadomości i tożsamości narodowej, pozostali wierni państwu, stawili opór rosyjskim okupantom” (*Nacjonalnyj Muzej...* 2019).

Wśród nie-obcych znajdzie się zarówno Tetiana Dowhań, jak i znęcająca się nad nią kobieta³⁹, obie bowiem, mimo odmienności własnych wyborów życiowych, znalazły się w strefie geograficznej wyłączonej z obrębu niezaprzeczalnej swojskości⁴⁰.

Obcymi są tu Rosjanie — nie etniczni Rosjanie mieszkający na Ukrainie, ale Rosjanie z Rosji: rosyjscy żołnierze, komandosi, okupanci. Do ich obecności na Ukrainie należy przekonać nie tylko zwiedzającego, ale i międzynarodową opinię publiczną i międzynarodowe sądy — zarówno eksponaty w części wystawy poświęconej „obcym”, jak i wozy bojowe na wystawie plenerowej są w sensie dosłownym dowodami, które wykorzystywano w walce o dostrzeżenie rosyjskiej agresji przez opinię światową.

Narracja oparta na kategorii nie-obcości wydaje się konsekwentną realizacją wobec mieszkańców okupowanych terenów pewnej strategii, którą wyraźnie dostrzegamy w popkulturze: w serialu *Gwardia* (2015–2017),

³⁹ Na wystawie „Na linii ognia” eksponowana jest postać Tetiany Dowhań, która wspomagała środkami medycznymi ukraińską armię; separatyści znęcali się nad nią, świat obiegło zdjęcie kobiety przywiązanej do latarni z tabliczką „pomagała zabijać nasze dzieci”; ocalała ją ekipa zachodniej telewizji. Podobną scenę znajdujemy w filmie *Donbas* Siergieja Łoźnicy (2017), dystrybuowanym także w Polsce.

⁴⁰ Piszę o mechanizmie, gdyż konstruowanie granic swojskości–obcości uważam za dynamiczny, kulturowo warunkowany proces (Obrębski 2005; Barth 2004).

filmach *Kiborhy. Heroji ne wmyrajut'* (2017) i *Pozywynyj Banderas* (2018) separatyści, rekrutujący się z miejscowych mieszkańców, nawet jeśli popełniają zbrodnie, czynią to na rozkaz rosyjskich oficerów, którzy są rzeczywistymi i jedynymi jednoznacznie negatywnymi bohaterami. Taka narracja — jak się wydaje — buduje płaszczyznę przyszłego porozumienia po rewindykacji przez Ukrainę terenów samozwańczych republik. Kolejną warstwą tego samego mechanizmu jest podkreślenie, że Rosjanie to obcy, a więc zanegowanie centralnego mitu, na którym budowana jest koncepcja „ruskiego miru”. Szczegółowo analizująca tę koncepcję Olga Nadskakuła (2013, s. 353), traktując dążenie do ekspansjonistycznego (mesjanistycznego) poszerzania obszaru swojskości jako jednego z rosyjskich wzorów kulturowych i składników tożsamości, konstatuje: „Rosji zależy na poczuciu socjokulturowej tożsamości obszaru postsowieckiego, na pogłębieniu procesu identyfikacji społeczeństw postsowieckich ze wspólnym dziedzictwem kulturowo-historycznym tego regionu”.

Projekt „Ukraiński Wschód”, omówionymi ekspozycjami, ale i innymi działaniami, wśród których wyróżniają się spotkania w przestrzeni Muzeum z weteranami ATO, odbywające się w ramach cyklu „Słowo świadka”, realizuje konkretne zadania w zakresie wychowania patriotycznego. W krótkim, konferencyjnym wystąpieniu wyłożył je pracownik Muzeum: „Przewodnicy muzeum ze szczególną uwagą traktują zwiedzających, którzy są potencjalnymi obrońcami Ojczyzny. Podczas prowadzenia wycieczek dla nich stawiają sobie za cel zaprezentowanie przykładów godnego wypełniania obowiązków służbowych, w celu jak najefektywniejszego wpływu na świadomość przyszłego obrońcy” (Oczeretianij 2017, s. 132). Autor zwraca uwagę na możliwość i celowość wykorzystania konkretnych przykładów „wierności przysiędze wojskowej” w pracy ze słuchaczami uczelni wojskowych, uczestnikami przysposobienia wojskowego i uczniami wojskowych szkół średnich, wskazuje życiorysy bohaterów wystawy pozwalające kształtować odpowiednie postawy wśród idących w ich ślady. Proponuje, by „[...] wizyty w muzeum odbywane w ramach realizacji przedmiotu «obrona ojczyzny»⁴¹ koncentrowały się na eksponatach związanych z ciężko rannym dziewiętnastoletnim S. Hołdyszem i poległym osiemnastoletnim «cyborgiem» Bohaterem Ukrainy S. Tabałą”⁴² (Oczeretianij 2017, s. 133).

⁴¹ Przedmiot obowiązkowy w klasach 10 i 11, fakultatywny od kl. 8.

⁴² „Bohater Ukrainy”, analogicznie jak wcześniej „Bohater Związku Radzieckiego” umieszczane przed nazwiskiem wskazują na posiadanie przez daną osobę tego tytułu (i odpowiednio orderu — gwiazdy).

W cytowanym tekście wyraźnie widać określony rozkład akcentów: służba, bohaterstwo, wierność przysiędze wojskowej. Wychowanie młodych kadr odbywa się na bazie życiorysów bohaterów, kawalerów wysokich odznaczeń państwowych. Wynikałoby z tego, że elementem wychowania nie jest już ukazanie bezsensowności i okrucieństwa wojny, tragicznych losów ludzi w nią wplątanych, ale — zgodnie z wojenną potrzebą chwili — wraca się do akcentowania bohaterstwa, służby, zapewne też skuteczności w zabijaniu wroga. W ten sposób Muzeum, dokonując konsekwentnej deheroizacji i deromantyzacji drugiej wojny światowej⁴³, jednocześnie uruchamia mechanizmy mitologizacji ofiary młodych chłopców „wiernych przysiędze”, czyniąc z nich wzorce osobowe dla młodzieży. Choć osiemnastolatek to już dorosły mężczyzna, a nie warszawski Mały Powstaniec ani lwowski Antoś Petrykiewicz, wskazanie na najmłodszych bohaterów jest niezwykle wymowne.

PRAKTYKI UPAMIĘTNIANIA — PODSUMOWANIE

Artefakty zebrane w muzealnych magazynach (należące do porządku pamięci antykwarycznej) nie tworzą palimpsestu, lecz jedynie magazynowy zbiór starożytności. Dopiero intencjonalnie dobrane i udostępnione jako pożywka pamięci monumentalnej stają się taką wielowarstwową opowieścią. Sam układ warstw: od carskiej twierdzy po wojnę w Donbasie, może być odczytywany jako zapis dynamiki narzucanego czy też odczuwanego, w każdym razie konstruowanego, systemu granic swojskości-obcości. Ale odczytywanie narracji Muzeum to także poszukiwanie nawarstwień różnych strategii opowiadania o przeszłości i ich funkcji w realizacji określonej polityki historycznej.

Barbara Szacka (2006, s. 147–148) pisze o wyróżnianych przez badaczy trzech okresach w europejskich praktykach upamiętniania: przednarodowym (trwającym do schyłku XVIII wieku), narodowym (od rewolucji francuskiej po lata sześćdziesiąte XX wieku), wreszcie — ponarodowym⁴⁴.

⁴³ Przewodnik pytany, czy owa deheroizacja nie idzie w stronę propagowania postaw pacyfistycznych, co w warunkach kraju toczącego wojnę mogłoby dziwić, stwierdził, iż czymś zupełnie innym jest wojna obronna na własnej ziemi, jaką teraz toczy Ukraina. Wydaje się to konsekwentnym elementem narracji, w której konflikt lat 1939/1941–1945 stał się starciem dwóch totalitarnych potęg, będących — symetrycznie — agresorami.

⁴⁴ Typologii stosowanej przez Szacką dotyczą wszystkie ograniczenia i zastrzeżenia odnoszące się do stosowalności w Europie Wschodniej zachodnioeuropejskiego podejścia do dynamiki zjawiska narodu, w których za punkt zwrotny uznaje się rewolucję francuską (por. Walicki 2003). Pamiętać trzeba przy tym, że gdy na Zachodzie następował schyłek okresu

„W każdym z nich upamiętnianie, w tym także wojen, miało odmienne formy i niosło inne przesłania, chociaż pojawienie się nowych form nie kładło kresu wcześniejszym”. Z okresem narodowym łączą się praktyki demokratyzacji pamięci: „już nie tylko wodzowie, ale również zwykli żołnierze stawali się godni pamięci”; pojawiają się Groby Nieznanego Żołnierza mówiące, że „[...] naród jest wspólnotą naczelną i pierwszoplanową, a więź z nią ważniejsza niż więzi łączące ludzi tej samej klasy społecznej, wyznających tę samą wiarę czy pochodzących z tego samego regionu”. Chronologicznie rzecz ujmując, cały ten okres także dla Ukrainy przypadł na czas, w którym nie miała własnej państwowości. Groby Nieznanego Żołnierza, Wieczny Ogień, Pomniki Armii Czerwonej (a poza ZSRR — wdzięczności jej) demokratyzowały pamięć o wojnie już w czasach ZSRR, jednak w narracji muzealnej dla zwykłych żołnierzy („śrubek w mechanizmie”) i ich osobistych historii nie było miejsca.

Następujący później okres ponarodowy — kontynuuje Szacka (2006, s. 149) — to prywatyzacja pamięci, której ilustracją są „ściany tabliczek z nazwiskami i szarżami zamordowanych”. Taka strategia dotyczy dziś niemal każdego upamiętnienia ofiar Rewolucji Godności i wojny ukraińsko-rosyjskiej, zarówno w Muzeum, jak i poza nim. W charakterystyce Szackiej (2006, s. 151) wyjście poza narodowe ramy (które wszak nie przestają istnieć) to także postrzeganie wojny jako ponadnarodowego doświadczenia, dla wszystkich równie bolesnego, chociaż odmiennie przez różne narody postrzeganego, co z kolei współbrzmi z charakteryzowaną wyżej humanizacją narracji Muzeum.

Dziś w Muzeum prywatyzacja pamięci odbywa się w narodowych ramach: narodu niepaństwowego, gdy mowa o drugiej wojnie światowej i „lokalnych konfliktach” drugiej połowy XX wieku, państwowego zaś — gdy mowa o wojnie w Donbasie. Prywatyzacja pamięci o drugiej wojnie światowej wydaje się wręcz kluczem do nadania jej ukraińskiego charakteru narodowego: ukraińsko brzmiące nazwisko, miejsce urodzenia na ukraińskiej ziemi czy osobiste greckokatolickie dewocjonaalia nadają narodowy wymiar żołnierzom poległym w jednakowych dla wszystkich „narodów radzieckich” mundurach.

Z jednej strony odejście od heroiczno-romantycznej narracji o drugiej wojnie światowej w stronę takiej, która koncentruje się na tragedii i cierpieniu ofiar dwóch totalitaryzmów, może budować perspektywę wspól-

narodowego upamiętniania, Ukraina wciąż nie istniała jako niepodległe państwo narodowe, przeciwnie — wchodziła w okres forsowanej budowy „nowej historycznej wspólnoty ludzi — narodu radzieckiego”.

nego cierpienia przekraczającego granice narodowe (co właściwe jest dla ponarodowego okresu upamiętnień), z drugiej zaś — wiele wysiłku wkłada się w to, by wyabstrahować z ogólnoeuropejskiego, ogólnoludzkiego czy nawet tylko ogólnoradzieckiego cierpienia specyfikę i niepowtarzalność doświadczenia Ukraińców. Narracja ta zmierza więc w istocie w kierunku ukazania narodu ukraińskiego, a nie pojedynczych Ukraińców, jako ofiary uchwyconej w kleszcze dwóch totalitaryzmów. W tym sensie narracja ta jest narodowa, co więcej — wydaje się w pełni funkcjonalna dla budowy państwa narodowego.

Zastanawiając się nad przyszłą, z gruntu nową ekspozycją muzealną, mój przewodnik snuje wizję skoncentrowania się na losie Ukraińców — cywilów i żołnierzy, z jednoczesnym odsunięciem na drugi plan armii, w której służyli, niezależnie od tego, czy była ona polska, radziecka, niemiecka, czy też ukraińska (UPA), zwłaszcza że ten sam człowiek mógł przecież kolejno przywdziewać mundury wszystkich tych armii. Już dziś wydaje się, że narracja muzealna wyraźnie ciąży w kierunku etnicznym, co skądinąd wydaje się zrozumiałe, skoro wystawa główna prezentuje wojenne losy narodu tylko *de iure* państwowego⁴⁵.

Epatowanie zniszczeniami dokonanymi przez separatystów i Rosjan w Donbasie mogłoby wpisywać się w narrację ponadnarodową, gdyby spojrzeć na nie jako na ukazanie okrucieństwa wojny jako takiej (i możliwe, że tak właśnie mogą te elementy wystawy odbierać zagraniczni turyści), jednak przesłaniem tej wystawy jest ukazanie cierpienia jednego narodu państwowego, które zostało wywołane agresją innego narodu państwowego. W tym zero-jedynkowym układzie nie pozostaje dziś, gdy wciąż toczy się wojna, wiele miejsca na uniwersalizującą opowieść.

Z kolei gdy patrzy się na całość narracji muzealnej przez pryzmat dychotomii swój–obcy, można odnieść wrażenie, że wystawa główna, a zwłaszcza „droga wojenna”, jasno określa, kto jest „obcym” (tu: wrogiem), kto zaś pozostaje „swoim”. Triumf radzieckiego oręża i upadek Rzeszy, symbolizowany w ostatniej na szlaku zwiedzania sali pękniętą kamienną gapą z fasady hitlerowskiego urzędu, aż nader dobitnie o tym przypomina. Jednak wydaje się, że już narracje przewodników, audioprzewodnika i kart informacyjnych problematyzują, jeśli nie wprost negują, zasadność traktowania przez Ukraińców tego, co radzieckie, jako przynależnego do sfery swojskości. Z jednej strony podkreśla się i wydobywa z dawnej homogenizującej radzieckiej pamięci zbrojny wysiłek narodu

⁴⁵ W ramach czysto formalnej suwerenności Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej w składzie ZSRR.

ukraińskiego i ukraińskiego żołnierza w szeregach Armii Czerwonej, a wystawa wręcz upomina się o należne w historii wojny miejsce dla działań, które toczyły się na Ukrainie, z drugiej — problematyzowane jest pojęcie wyzwolenia, co każe wręcz postawić pytanie, dlaczego powrót „swoich” nie oznaczał końca wojennej udręki. Nazwa wystawy „Na cudzych wojnach” to z kolei raczej zanegowanie radzieckiej, a może nawet szerzej — internacjonalistycznej wspólnoty, a zatem swojskości, niż epatowanie obrazem wroga (czy to lokalnego — w każdej z wojen innego, czy też globalnego — kapitalistycznego imperializmu). Narracja o wojnie w Donbasie, mimo wprowadzenia pośredniej kategorii „nie-obcych” (a może właśnie dzięki temu), wyraziście wskazuje „obcych” — w tym przypadku jasno zdefiniowaną Federacją Rosyjską.

W perspektywie funkcjonalności narracji ekspozycji głównej dla budowy państwa narodowego istotnym problemem pozostaje taka aranżacja wystawy, która pozwala na dalece posuniętą dowolność interpretacji. Jednak wspomniany już „ekspонатocentryzm” powoduje, że są pomijane tematy, których nie można zilustrować autentycznym obiektem. Rozszyfrowanie informacji niesionej przez dany ekspонат również bywa utrudnione, co wraz z brakiem na ekspozycji jakichkolwiek tablic, pisemnych informacji, wprowadzeń kontekstowych⁴⁶, a nawet tytułów poszczególnych gablot, powoduje, że Muzeum traci mocne, jednoznaczne przesłanie, a w odbiorze mniej kompetentnego zwiedzającego stać się może po prostu kolekcją antyków. Co więcej, owa „demokratyzacja” narracji, pozwalająca na jej indywidualne odczytanie, w gruncie rzeczy jest pozorna: nawet bardzo ważne eksponaty, jeśli nie będą wskazane przez przewodnika lub głos w audioprzewodniku, mogą pozostać przez wielu zwykłych zwiedzających niezauważone w gąszczu innych, bardziej rzucających się w oczy, lepiej wyeksponowanych czy — zwyczajnie — bardziej atrakcyjnych (broń *versus* poźółtkę, wizualnie bliźniaczo do siebie podobne dokumenty). Jeśli „przegapiony” obiekt będzie jedynym ekspонатem mającym ilustrować określony temat (jak wspomniane już planowane wystawienie pamiętnika żołnierza opisującego gwałty i grabieże dokonywane przez czerwonoarmistów), to cały wątek straci reprezentację w odczytanej w ten sposób narracji.

*

⁴⁶ Z wyjątkiem wspomnianych wcześniej obcojęzycznych kart informacyjnych.

Muzeum ukierunkowuje własne działania w przyszłość nie tylko poprzez propagowanie jakiejś określonej pamięci monumentalnej, ale w sposób szczególny, namacalny i bardzo skonkretyzowany, jasno komunikując, iż bierze udział w toczonej na wschodzie Ukrainy wojnie⁴⁷. „Zadaniem bojowym” Muzeum jest prezentacja ukraińskiej narracji o tej wojnie, kolekcjonowanie dowodów agresji, a z uwagi na rolę walki informacyjnej w trwającej wojnie hybrydowej zadanie to staje się niebagatelne i wcale nie marginalne. Niezwykła aktywność Muzeum w sieci (strona internetowa, fanpage na Facebooku, bieżące informacje dostarczane serwisowi *muzeum.info*) wykracza więc, jak się wydaje, poza ramy czystego marketingu nacelowanego na zdobycie klienta — zwiedzającego.

Muzeum, które wiele lat temu zaczęło odchodzić od radzieckiego romantyczno-heroicznego schematu opowiadania o wojnie i stało się ośrodkiem „pacyfistycznego wychowania” (Rudenko 2017, s. 268), nie mogło — jak przyznają jego pracownicy — pozostać neutralne wobec rosyjskiej agresji. Aneksja Krymu, doniecki i ługański separatyzm oraz wojna z Rosją stanowią więc dla tej placówki nowe wyzwanie. Fakt, że stanęła ona na jednoznacznie propaństwowym, patriotycznym stanowisku, zupełnie nie dziwi, a rozmach realizowanych przedsięwzięć (nie tylko czysto wystawienniczych) imponuje. W proponowanej przez Muzeum narracji Ukraina, broniąc Donbasu, toczy dziś sprawiedliwą wojnę obronną, podczas gdy druga wojna światowa jest przedstawiana jako starcie dwóch totalitaryzmów. Stąd — jak się wydaje — różnica w sposobie opowiadania o obu konfliktach.

Muzeum tworzy też własny mit, propagandowo i marketingowo funkcjonalny. Z jednej strony daje do zrozumienia, że jest instytucją polityczną (a za taką należy uznać każdą instytucję realizującą „wychowanie patriotyczne”) i jednocześnie taką, która za cel nowej (funkcjonującej od połowy lat dziewięćdziesiątych) ekspozycji głównej uznaje: „wyrzeczenie się starych radzieckich mitów i uniemożliwienie powstawania nowych, oczyszczenie Pamięci⁴⁸ z jednostronnego i uproszczonego traktowania historii największego militarne go konfliktu XX wieku” (*Nacionalnyj Muzej...* 2019). W ten sposób tworzy się nowy mit — przezroczyści instytucji z natury nieprzezroczystej.

⁴⁷ Pojawia się tu kwestia usytuowania badacza wobec przedmiotu badania. Czy w takim razie jakkolwiek stosunek zaangażowania badacza stawia go już po którejś ze stron? Z punktu widzenia wytycznych antropologii refleksyjnej (Kuligowski 2001) problem wart jest rozważenia, choć *de facto* jego praktyczne implikacje wydają się zerowe.

⁴⁸ Wielka litera w oryginale.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksijewicz Swietłana, 2015, *Cynkowi chłopcy*, tłum. Jerzy Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Barańska Katarzyna, 2013, *Vita magistra historiae est. O zarządzaniu historią w muzeach*, w: *Historia w muzeum*, Michał F. Woźniak, Tomasz F. de Rosset, Wojciech Ślusarczyk (red.), Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego–Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Bydgoszcz–Warszawa.
- Barth Fredrik, 2004, *Grupy i granice etniczne: społeczna organizacja różnic kulturowych*, tłum. Małgorzata Głowacka-Grajper, w: Ewa Nowicka, Marian Kempny (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Billig Michael, 2008, *Banalny nacjonalizm*, tłum. Maciek Sekerdej, Znak, Kraków.
- Edensor Tim, 2004, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Geertz Clifford, 2003, *Opis gęsty — w stronę interpretatywnej teorii kultury*, tłum. Sławomir Sikora, w: Ewa Nowicka, Marian Kempny (red.), *Badanie kultury, elementy teorii antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Golka Marian, 2009, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Scholar, Warszawa.
- Kostenko Iryna, Ostapenko Maryna, 2019, *Kyjewo-Peczerska ławra. Komu służyć ławrski muzejnyky?*, Radio Swoboda (<https://www.radiosvoboda.org/a/28470650.html> [15.04.2019]).
- Kowal Mychajło, 1999, *Ukraina w Druhij switowij i Welykij Witsczyznianij winjach (1939–1945 rr.)*, Wydawnicyj Dim Alternatywy, Kyjiv.
- Kowalski Marek A., 2010, *Dyskurs kolonialny w Drugiej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Kravchenko Volodymyr, 2016, *Fighting Soviet Myths: The Ukrainian Experience*, w: Serhii Plokhyy (red.), *The Future of the Past: New Perspectives on Ukrainian History*, Ukrainian Research Institute Harvard University, Cambridge.
- Kuczma Leonid, 2004, *Ukraina to nie Rosja*, tłum. Jerzy Redlich, Wydawnictwo Platan, Kraków.
- Kula Marcin, 2002, *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Kula Marcin, 2003, *Wybór tradycji*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Kuligowski Waldemar, 2001, *Antropologia refleksyjna. O rzeczywistości tekstu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kulyk Wołodymyr, 2014, *Narodowościowe przeciwko radzieckiemu: pamięć historyczna na niepodległej Ukrainie*, w: Alvydas Nikžentaitis, Michał Kopczyński (red.), *Dialog kultur pamięci w regionie ULB*, Muzeum Historii Polski, Warszawa.
- Machcewicz Paweł, 2017, *Muzeum*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków.
- Majewski Piotr, 2013, *Narracja historyczna w muzeum — cenzura czy „polityka kulturalna”?*, w: Michał F. Woźniak, Tomasz F. de Rosset, Wojciech Ślusarczyk (red.), *Historia w muzeum*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego–Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Bydgoszcz–Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska Anna, 2015, *Z Dłutowa do Dobiegniewa — od kampanii wrześniowej do niewoli niemieckiej. Analiza socjologiczna pomników wojennych w środowisku lokalnym*, w: Marek Domański, Tomasz Ferenc (red.), *Pomniki wojenne. Formy, miejsca, pamięć*, Akademia Sztuk Pięknych, Łódź.
- Motyka Grzegorz, 2016, *Wołyń ’43. Ludobójcza czystka — fakty, analogie, polityka historyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Nadskakuła Olga, 2013, *Kategorie „swój” i „obcy” w rosyjskim myśleniu politycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Nijakowski Lech M., 2006, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Scholar, Warszawa.
- Nowicka Ewa, 1990, *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*, w: Ewa Nowicka (red.), *Swoi i obcy*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii, Warszawa.
- Nowicka Ewa, Nawrocki Jan (red.), 1996, *Inny — obcy — wróg. Swoi i obcy w świadomości młodzieży szkolnej i studenckiej*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Obrębski Józef, 2005, *Problem grup i zróżnicowań etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie*, w: Józef Obrębski, *Dzisiejsi ludzie Polesia i inne eseje*, Anna Engelking (red.), Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Oczeretianj O., 2017, *Wystawkowy projekt „Ukrajński Schid” jak dopomóżna składowa u wychowonemu procesi zachysnyka Ukrainy*, w: S.P. Ceheda i in. (red.), *Ukrajnińskie wójsko: suczasnist ta istoryczna retrospektywa. Zbirnyk materialiw Wseukrajnińskoji naukowoji konferenciji 1 hrudnia 2017 r.*, Nacionalnyj Uniwersytet Oborony Ukrainy, Kyjiw.
- Pieniążek Paweł, 2017, *Wojna, która nas zmieniła*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Plochy Serhii, 2016, *Quo Vadis Ukrainian History?*, w: Serhii Plochy (red.), *The Future of the Past: New Perspectives on Ukrainian History*, Ukrainian Research Institute Harvard University, Cambridge.
- Portnow Andrij, 2014, *Polityki pamięci na postsowieckiej Ukrainie (1991–2011)*, w: Alvydas Nikžentaitis, Michał Kopczyński (red.), *Dialog kultur pamięci w regionie ULB*, Muzeum Historii Polski, Warszawa.
- Rudenko Serhij, 2017, „Dekomunizacja” Muzeju Wetykoji Wiczczyznianoji winy u Kyjewi: 1994 czy 2015?, „Hileja”, nr 15.
- Snyder Timothy, 2018, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków.
- Stryjek Tomasz, 2014, *Ukraina przed końcem historii. Szkice o polityce państw wobec pamięci*, Scholar, Warszawa.
- Studenna-Skrukwa Marta, 2014, *Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań.
- Szacka Barbara, 2006, *Czas przeszły — pamięć — mit*, Scholar, Warszawa.
- Szacki Jerzy, 1971, *Tradycja, Przegląd problematyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Szpociński Andrzej, 2006, *Formy przeszłości a komunikacja społeczna*, w: Andrzej Szpociński, Piotr T. Kwiatkowski, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Scholar, Warszawa.
- Szpociński Andrzej, 2014, *Nośniki pamięci, miejsca pamięci*, „Sensus Historiae”, nr 4.
- Trehubow Jarosław, 2017, *Czomu memoriał wojiniw ATO choczut zrobyty susidom „Batkiwsczynny-materi”*, Radio Swoboda (<https://www.radiosvoboda.org/a/28477936.html> [15.04.2019]).
- Walicki Andrzej, 2003, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Zajączkowski Krzysztof, 2015, *Westerplatte jako miejsce pamięci 1945–1989*, IPN, Warszawa.
- Ziębińska-Witek Anna, 2011, *Historia w Muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.

- Ziębińska-Witek Anna, 2013, *Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, nr 2.
- Żychlińska Monika, 2013, *Herosi pośród ruin. Kod romantyczny jako fundament polskiej polityki historycznej na przykładzie Muzeum Powstania Warszawskiego*, w: Andrzej Szpociński (red.), *Przeszłość w dyskursie publicznym*, Scholar, Warszawa.
- Żychlińska Monika, 2009, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.

Źródła

- izi.travel, 2019, (*Nacionalnyj Muzej Istoriji Ukrainy u Druhij Switowij Wijnj. Memorialnyj Kompleks*, <https://izi.travel/ru/2ccb-nacionalniy-muzej-istoriyi-ukrayini-u-drugiy-svitoviy-viyni-memorialniy-kompleks/uk> [15.04.2019]).
- Nacionalnyj Muzej Istoriji Ukrainy u Druhij Switowij Wijnj — Memorialnyj Kompleks*, 2019, (www.warmuseum.kiev.ua [15.04.2019]).
- Memorialnyj Kompleks „Nacionalnyj muzej istoriji Welykoji Witsczyznianoji Wijnj 1941–1945 rokiw”*, 2004, Nacionalnyj muzej istoriji Welykoji Witsczyznianoji Wijnj, Kyjiw.
- Nacionalnyj muzej istorii Welikoj Otczestwiennoj Wojny 1941–1945 godow*, 2013, Nacionalnyj muzej istoriji Welykoji Witsczyznianoji Wijnj, Kyjiw.
- Ukraine. Kyiv. The Memorial complex “The National Museum of the History of the Great Patriotic War of 1941–1945”*, 2012, Aerostat, Kyjiw.

THE MOTHERLAND CALLS!

NARRATIVE OF WAR IN THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE IN THE SECOND WORLD WAR —THE MEMORIAL COMPLEX IN KIEV

Grzegorz Demel
(Kazimierz Pułaski Foundation)

Abstract

This article contains the findings of a study of the narrative of the National Museum of the History of Ukraine in the Second World War in Kiev as a form of contemporary realization of a historical policy. In independent Ukraine, the Museum departed from the Soviet heroic-romantic narrative and replaced it with a story of war as a universal human cataclysm. At the same time, there was a clear Ukrainization of the narrative, for the pragmatic purpose of building a nation state. Simultaneously, the Museum is engaged in commemorative and propaganda activities concerning the ongoing war with Russia. The author decodes the palimpsest of symbols and narratives. He analyzes forms of remembrance, the organization of exhibitions, and ways of managing the Soviet heritage and symbolism. He analyzes the narrative about the war in Donbass in categories of familiarity and otherness.

Key words / słowa kluczowe

National Museum of the History of Ukraine in the Second World War / Narodowe Muzeum Historii Ukrainy podczas Drugiej Wojny Światowej, Ukraine / Ukraina, historical policy / polityka historyczna, memory studies / badania nad pamięcią, museum narrative / narracja muzealna, war commemoration / praktyki komemoracyjne, war in Donbass / wojna w Donbasie, World War II / druga wojna światowa