

NOWE FORMY INSTYTUCJONALIZACJI PAMIĘCI NA BAŁKANACH I W POLSCE (KOMPARATYSTYCZNE STUDIUM TRZECH PRZYPADKÓW)

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA

ABSTRACT. *New forms of memory institutionalisation in Balkans and Poland (comparative study of three cases).*

The subject of the article is the characteristics of modern forms of memory institutionalization – the kind of commemorative practices and the related production and dissemination of knowledge in the public space. This topic seems especially important but also controversial in post-socialist countries, in which a major process of revision of the past is continues. This process becomes a part of the political pluralization of the public sphere and the expression of the emancipation of various previously marginalized groups. Using the example of the three museum: Museum of the Macedonian Struggle for Sovereignty and Independence, War Childhood Museum in Srajevo and „Polin” Museum of the History of Polish Jews, the author discusses:

- the articulation and affirmation of subjectivity by means of museum as an institution
- the mechanism for shaping the authority of institutions so as to legitimize the interpretation of the past
- the relationship between the particular, often fragmented registers of the memory and the dominant power discourses.

STRESZCZENIE. Artykuł dotyczy nowoczesnych form instytucjonalizacji pamięci – komemoratywnych praktyk oraz związanego z nimi wytwarzania i upowszechniania wiedzy w przestrzeni publicznej. Temat ten wydaje szczególnie ważny, ale też kontrowersyjny w krajach postsocjalistycznych, w których zachodzi gruntowny proces rewizji przeszłości. Proces instytucjonalizacji staje się elementem politycznej pluralizacji sfery publicznej oraz wyrazem emancypacji różnych, dotychczas marginalizowanych grup. Na przykładzie trzech muzeów: Muzeum VMRO i Muzeum Ofiar Reżimu Komunistycznego, Muzeum Wojennego Dzieciństwa w Sarajewie oraz Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin” autorka omawia:

- sposoby artykulacji i afirmacji podmiotowości za pomocą instytucji muzeum;
- mechanizmy kształtowania autorytetu instytucji tak, by legitymizowała daną interpretację przeszłości;
- relacje między partykularnymi, często fragmentarycznymi rejestrami pamięci a dominującymi dyskursami władzy.

Autor: Magdalena Bogusławska, Uniwersytet Warszawski, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, Warszawa, Polska, m.boguslawska@uw.edu.pl

Keywords: institutionalisation, museum, exposition, memory, historical culture, social/political subjectivity, identity, public space, Macedonia, Bosnia, Poland

Słowa kluczowe: instytucjonalizacja, muzeum, ekspozycja, pamięć, kultura historyczna, podmiotowość społeczna/polityczna, tożsamość, przestrzeń publiczna, Macedonia, Bośnia, Polska

Balcanica Posnaniensia. Acta et studia, XXIV, Poznań 2017, Wydawnictwo Instytutu Historii UAM, pp. 155–170, ISBN 978-83-65663-50-4, ISSN 0239-4278. Polish text with summaries in English and Polish.

doi.org/10.14746/bp.2017.24.10

UMUZEALNIENIE

W klasycznej pracy *Jak myślą instytucje* Mary Douglas zauważa, że społeczeństwo opiera się na różnych, zmiennych historycznie, „zasadach stabilizacyjnych”, takich jak sacrum, ewolucja, postęp czy inne, mające wartość więziotwórczą i zapewniające uniwersum danej kultury spójność i sensowność¹. Idąc w ślad za rozważaniami brytyjskiej autorki, do fundamentalnych zasad współczesności możemy zaliczyć pamięć, która przenika wszystkie sfery rzeczywistości kulturowej, staje się osią wielu praktyk i pożywką wyobrażeń społecznych, a nierzadko katalizatorem zmiany. O kluczowym znaczeniu fenomenu pamięci i rosnącej świadomości miejsca oraz wagi pamięci w porządku społecznym dowodzi wyraźnie zwiększająca się w ostatnich dekadach liczba i popularność muzeów, a więc instytucji *a natura rei* powołanych do kultywacji pamięci, które coraz częściej nie tylko pełnią funkcje archiwizacyjno-ekspozycyjne, lecz także spajają różne formy aktywności w obszar metapamięci, czyli wytwarzają i organizują dyskurs pamięciologiczny oraz towarzyszącą mu sferę *praxis*. Obierając za punkt wyjścia tak zarysowaną koncepcję muzeum, która zgodnie z założeniami nowej muzeologii kładzie nacisk na doświadczenie, działanie i proces, przedmiotem niniejszych rozważań czynię zjawisko *umuzealnienia*. Można je uznać za jedną z modalności *muzealizacji*, którą Herman Lübbe opisuje jako zjawisko przekraczające granice przestrzeni galerii i muzeów oraz widzi w nim taki sposób percepcji i modelowania krajobrazu kulturowego, który oznacza zwrócenie się ku przeszłości (badacz nazywa je uhistorycznieniem) i jej eksploatację także dla celów komercyjnych w obszarze kultury masowej, szczególnie zaś w ramach przemysłu turystycznego. Muzealizacja stanowi zatem kluczowy segment ponowoczesnej świadomości historycznej, przejaw „samouhistoryczniania” się kultury, oznacza produkcję historyczności z jednej strony w odpowiedzi na imperatyw innowacyjności i ciągłego progresu, z drugiej zaś na będące ich produktem ubocznym nostalgie².

Dla potrzeb niniejszych rozważań wyróżnię *umuzealnienie* – czyli formę organizacji, unaocznienia oraz instrumentalizacji dyskursów i praktyk pamięci w odpowiedzi na społeczną potrzebę konstruowania i artykulacji określonej wizji przeszłości – spośród kontinuum zjawisk sygnowanych mianem *muzealizacji* czy też *heritalizacji*, które oznaczają uhistorycznienie oparte na coraz bardziej profesjonalizującej się percepcji otoczenia życia człowieka³. Zawężając w ten sposób obszar badań, chcę rozważyć zasadność twierdzenia, że konceptualizacja oraz porządkowanie pamięci za pomocą środków i metod o muzealnej proveniencji, włączanie jej w zakres działań określonych palcówkami powołanych do realizacji tego zadania, nie musi być celem samym w sobie, jak też nie musi oznaczać petryfikacji obrazu przeszłości, zwłaszcza jeśli dokonuje się w kontekście głębokiej zmiany systemowej państwa. Przebieg trans-

¹ M. Douglas, *Jak myślą instytucje*, przeł. O. Siara, Warszawa 2012.

² H. Lübbe, *Muzealizacja, o powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. 3, Kraków 1994, s. 9, 11.

³ Tamże, s. 11.

formacji, podobnie jak i społeczna interioryzacja zjawisk przez nią wygenerowanych, zależy nie tylko od założonej wizji przyszłości, ale także od takiej conceptualizacji przeszłości, która w nowych warunkach będzie miała wartość adaptacyjną. Uzasadnia konieczność i kierunek przekształceń, wspomaga ich naturalizację, redukuje niedogodności kryzysowej sytuacji. W związku z tym widziane w szerszym kadrze umuzealnienie uznałabym za taki rodzaj instytucjonalizacji, czyli intencjonalnego działania spełniającego określone funkcje, które w istocie swej stanowi instrument czy też pewien tryb pracy z pamięcią, którego celem jest przeprowadzenie realnych przeobrażeń w wymiarze rzeczywistości społecznej. Z kolei w aspekcie praktycznym *umuzealnić* znaczyłoby tyle, co nadać strukturę muzealnej ekspozycji zjawiskom, a nawet całym segmentom kultury, których domenę stanowi sfera symboliczna, i poddać je pracy muzeum będącego machiną instytucjonalnego pamiętania i zapominania. Jest ono formą zorganizowanego unaocznienia (prezentacji, eksponowania) zarówno pamiętanych treści, jak i ich nośników, a także strategii utrzymywania kontroli nad pamięcią w przestrzeni publicznej nie tyle poprzez regulacje prawne czy działania rytualne, ile poprzez poddanie jej reżimom wiedzy i refleksji naukowej. Nadzór nad pamięcią oznacza tu również uzgodnienie systematyzacji i interpretacji materiału pamięciowego z zasadami (retorycznymi i estetycznymi) muzealnego wystawiennictwa, które mają stanowić gwarancję komunikacyjnej efektywności przekazu. Należy także mieć na względzie fakt, że proces umuzealnienia – jako szczególny typ kome-moracji – dokonuje się w przestrzeni publicznej, w dynamicznej relacji z nią, a dziś nierzadko dąży do jej przekształcania.

Wychodząc od przedstawionych powyżej teoretycznych założeń chcę omówić na wybranych przykładach – macedońskim, bośniackim i polskim – taki typ umuzealnienia, który odbywa się w ramach złożonego procesu przemian politycznych, ekonomicznych, społecznych oraz kulturowych, określanego mianem postsocjalistycznej transformacji ustrojowej⁴. W tych warunkach bowiem muzea, dokonując redefinicji zasad i celów swojego funkcjonowania, stają się coraz częściej ważnym aktorem rzeczywistości społecznej, jak również motorem jej przekształceń.

POLITYCZNE KONSTRUKCJE HISTORYCZNOŚCI

Po rozpadzie socjalistycznej Jugosławii opowieść o macedońskim ruchu narodowo-wyzwoleńczym, którego korzenie sięgają XIX wieku, stała się mitem fundacyjnym nowego państwa. Owa narracja, zgodna z wewnętrzną percepcją procesu historycz-

⁴ Z działalnością omawianych muzeów zapoznałam się w latach 2016–2017 podczas badań terenowych na Bałkanach, realizowanych w ramach tematu *Instytucje kultury po 1989 roku* opracowywanego przez Zakład Literatur i Kultur Słowiańskich Instytutu Slawistyki Zachodniej i Południowej UW. Badania były poświęcone instytucjonalizacji treści kulturowych uprzednio marginalizowanych, oznaczającej ich integrację z dyskursem oficjalnym lub po prostu zorganizowane włączenie w obszar publiczny i obieg społecznej widzialności.

nego oraz logiką narodowej samoświadomości Macedończyków, wchodzi w kolizję z optyką zewnętrzną, a dokładniej rzecz ujmując, ze zredukowaną genealogią wpisaną w oficjalną nazwę Former Yugoslav Republic of Macedonia (Była Jugosłowiańska Republika Macedonii), narzuconą przez międzynarodowe siły. Jej znaczenie bowiem redukuje dzieje państwowości macedońskiej do czasów współczesnych i utożsamia jej początki z administracyjnym podmiotem, jakim była Macedońska Republika Socjalistyczna, a także z demontażem jugosłowiańskiej federacji. Takie ujęcie, w którym przesądzającą rolę w procesie ustanawiania niepodległości przyznaje się czynnikom zewnętrznym, a ponadto sugeruje tymczasowość politycznych rozwiązań (definiując państwo przez to, czym już nie jest) osłabia poczucie politycznej sprawczości i podmiotowości Macedończyków jako twórców i gospodarzy państwa, a także umożliwia poddawanie w wątpliwość ich prawa do samostanowienia. W tych warunkach młoda macedońska państwowość tym bardziej domaga się zinstytucjonalizowanych, czyli zorganizowanych i umiejscowionych w sferze publicznej, form legitymizacji, opartych na trwałych strukturach ideologicznych i wyobrażeniowo-symbolicznych, mających odleglejszy rodowód niż w większości nowopowstałe instytucje polityczne.

Przekonanie, że rezerwuarem porządku społecznego i czynnikiem jego stabilności jest pamięć zbiorowa, uzasadnia retroaktywną orientację polityki tożsamościowej władz macedońskich. Zakłada ona afirmację określonej, zideologizowanej, macedońskocentrycznej wizji przeszłości. Jest to wykładnia zakorzeniona w odrodzeniowym, heroicznym modelu patriotyzmu, którego nosicielem ma być wspólnota definiowana w myśl kryteriów etnicznych i narodowych, dowartościowanych przez nacjonalistyczny dyskurs. A zatem instytucjonalizacja w tym wypadku obejmuje społecznie akceptowane procedury ustanowienia i modelowania tej podmiotowości, a także sankcjonowania jej parametrów. Oznacza ona również ugruntowanie normatywnego charakteru tworzącej jej fundament narracji tożsamościowej.

To właśnie zbudowana na zasadzie kulturowej retrospektywy narracja tożsamościowa i będąca jej treścią wizja przeszłości macedońskiego państwa stała się racją istnienia otwartego w Skopju w 2011 roku (a więc w 20 rocznicę ogłoszenia przez Macedonię niepodległości) Muzeum VMRO i Muzeum Ofiar Reżimu Komunistycznego (Muzej na VMRO i Muzej na žrtvite na komunističkiot režim). Placówka ta została powołana do życia z inicjatywy ówczesnego premiera, Nikoli Gruevskiego, by pełnić funkcję centrum pamięci o heroicznym początku niezawisłej Macedonii i jako taka stała się częścią programu transformacji politycznej i kulturowej wdrażanego przez władze państwowe i stanowiącej ich zaplecze partię VMRO DPMNE (Vnatrešna makedonska revolucionerna organizacija – Demokratska partija za makedonskoto nacionalno edinstvo). Skopijskie muzeum uczestniczy tym samym w instytucjonalizacji zmiany politycznego statusu kraju, jego ustrojowych podstaw oraz aksjologiczno-symbolicznego uniwersum. W postkomunistycznych krajach Europy to właśnie muzea, obok programów edukacji i podręczników, stały się jednym z najczęściej wykorzystywanych narzędzi wytwarzania dziedzictwa oraz formowania nowego kanonu kultury, a także kontroli nad nimi. Z jednej więc strony instytucjonaliza-

cja oznacza formalizację zachodzących przeobrażeń społecznych, wynika z potrzeby stabilizacji i konserwacji wprowadzanego ładu, z drugiej zaś jest procesem ciągłym i otwartym, który – zgodnie z ustaleniami Habermasa – stanowi podstawowy mechanizm tak samo demokracji liberalnej, jak i postkomunistycznej demokratyzacji, dlatego też staje się przebieżem nowoczesności państw⁵.

Ukonstytuowana wokół pryncypiów narodowych misja sprawia, że macedońska placówka odgrywa kluczową rolę w kreacji dominującego przekazu ideologicznego, którego wyrazicielem jest, stojąca u sterów państwa partia VMRO DPMNE. Uznaje ona siebie za reprezentanta narodowej (ale już niekoniecznie państwowej, wielonarodowej) wspólnoty, do czego ma ją upoważniać historyczna legitymacja, oparta na ideologiczno-politycznej sukcesji dokonań kontrowersyjnej Wewnętrznej Macedońskiej Organizacji Rewolucyjnej. Ta okoliczność sprawia, że skopijskie muzeum już w momencie powstania zyskało wszelkie cechy instytucji władzy – stało się narzędziem uprawomocnienia polityki rządzących elit, jej agendą, znakiem ideowej ciągłości.

Zrealizowana z ogromnym rozmachem dzięki imponującemu nakładowi środków finansowych i sił skopijska ekspozycja stała jest wizualizacją mitu założycielskiego nowej Macedonii. Unaocznia i kanonizuje rewolucyjną metrykę narodu, której przypisuje państwowotwórcze znaczenie. Stawiając historię w centrum refleksji tożsamościowej, kreując jej idealny, uwznioślony obraz, nadaje przeszłości wartość *sacrum*, czyni ją przedmiotem kultu. Zgodnie z tą logiką budynek – wzniesiony w centrum miasta specjalnie dla potrzeb muzeum, utrzymany w pseudohistorycznym, klasycyzującym stylu (mającym stanowić przeciwagę dla starej, orientalnej zabudowy czarsziji) – urasta do rangi sanktuarium macedońskiej idei narodowej.

Tradycjonalistyczna, oparta na Hegłowskiej filozofii dziejów, muzealna wizja przeszłości zyskuje oparcie nie tylko w prezentacji materiałów archiwalnych i zabytkowych (fotografii, dokumentów, broni), ale przede wszystkim w realistycznej, skrajnie mimetycznej konstrukcji wizualnej. Efekt realistycznego podobieństwa został osiągnięty dzięki wykorzystaniu technik dioramicznych, a zwłaszcza woskowych figur ludzkich naturalnej wielkości, odpowiednio upozowanych i ulokowanych w różnych sceneriach i sytuacjach, a także za sprawą realistycznego malarstwa o tematyce historycznej. Mimetyzm stanowiący podstawową zasadę organizacyjną wystawy ma charakter iluzyjny, symulakryczny, hiperrealistyczny. Jej rdzeń został wyznaczony przez cykl swego rodzaju kadrów – zainscenizowanych w skali 1:1 zdarzeń i sytuacji historycznych, skomponowanych metodycznie, z filmową dbałością o detale. Ambicją autorów jest precyzja plastycznych przedstawień rysów twarzy i fizjonomii poszczególnych postaci, kostiumów, rekwizytów, otoczenia (obok woskowych podobizn aktorów rewolucji uwagę zwracają spreparowane kruki zgromadzone wokół wisielca – Aleksandra Turundževa – na szubienicy czy wypchane myszy w więziennej celi), w aranżacjach dramatycznych epizodów przechodząca w naturalistyczną ekspresję (np. werystyczna imitacja odciętej głowy). Dla wielu tych scen prototypem

⁵ Zob. B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2012, s. 53.

były dokumentalne zdjęcia lub ryciny, ale znacznie częściej obrazy medialne, takie jak choćby fabularny film Ljubišy Gjeorgijevskiego *Republikata vo plamen* z 1969 roku. W tej metodzie muzealnej kreacji kryje się zresztą głębszy zamysł ekspozycji – ma ona odpowiadać wrażliwości współczesnego odbiorcy ukształtowanej przez masmedia, a zwłaszcza przez telewizyjny ekran.

W efekcie wskazanych wyżej zabiegów otrzymujemy rozbudowany spektakl oparty na zasadach rekonstrukcji przede wszystkim domniemanych czy też pożądanых wyglądnw osób i zdarzeń historycznych, rekonstrukcji, która odwołuje się do wyobraźni oraz praktyk archiwalistyczno-dokumentacyjnych. Procedura wytwarzania muzealnych obiektów dla potrzeb wystawy została w pełni podporządkowana zasadzie wiernego odwzorowania. Dotyczy ona także kolekcji malarskiej stworzonej na potrzeby muzeum przez artystów macedońskich, a także zagranicznych – przede wszystkim rosyjskich, ukraińskich, a także serbskich. Jest ona realizacją programu ikonograficznej kodyfikacji dziejów narodowych, wzorowanego na podobnych przedsięwzięciach charakterystycznych dla XIX wieku, których celem było poruszenie wyobraźni zbiorowej poprzez wizualną kodyfikację określonych toposów. Obrazy naśladowują poetykę akademickiego malarstwa narracyjnego, opartego na technice realizmu i prawdzie ekspresji psychologicznej. Vladimir Veličkovski w katalogu wystawy notuje, że w opracowaniu przedstawień: portretów indywidualnych i zbiorowych, scen batalistycznych i rodzajowych, wykorzystano zarówno archiwalia: fotografie i ryciny, jak i reprezentatywne dzieła sztuki światowej oraz kadry filmów wojennych⁶.

Ten typ wizualnej retoryki w niezamierzony sposób balansujący na cienkiej granicy między wzniosłością a groteską bądź też ocierającej się po prostu kiczu, często jest dziś oceniany przez krytyków muzealnych jako symptom disneylandyzacji (tu polegającej na ograniczeniu krytycznej refleksyjności na rzecz jakości widowiskowych) albo też, w kontrze do praktyki ekspozycyjnej dążącej do dyskursywizacji przekazu, operującej metaforą oraz stawiającej na interaktywność, może być uznany za anachroniczny. Naiwna figuratywność, podręcznikowa realistyczna ilustracyjność, dosłowność kompozycji przestrzennych oraz przedstawień malarskich w przekonaniu twórców wystawy mają zaświadczać o prawdziwości wizualizowanych treści, uwierzytelniać przesłanie i wzmacniać dydaktyzm muzealnego przekazu. Zasadza się on na ściśle określonej tezie, wyłożonej – dodajmy – w jednoznaczny, monologiczny, jednokierunkowy sposób, w ramach zamkniętej struktury znaczeniowej. Prowadzi to do petryfikacji sensów przypisywanych minionym zdarzeniom i czynom ich aktorów, które stają się w ten sposób poręcznym narzędziem etykietowania aktualnej rzeczywistości według sprawdzonych szablonów.

Muzeum VMRO, kreując spójny stylistycznie wizualny przekaz, precyzyjnie budując jego poetykę i specyficzny język ekspozycji historycznej, uczestniczy w procesie, który Deyan Sudjic – *nota bene* w odniesieniu do działań podejmowanych przez państwa powstałe po rozpadzie Jugosławii – określił jako dążenie do uformo-

⁶ В. Величковски, *Слики со историската тематика во Музејот на македонската борба*, Скопје 2014.

wania własnej, idiomatycznej „estetyki stwarzania narodu”⁷. W omawianym przypadku mamy do czynienia z typową (czy nawet stereotypową) estetyką narodowej insurekcji, dla której bezpośrednim układem odniesienia jest m.in. konwencja dziewiętnastowiecznego malarstwa historyczno-patriotycznego i historyczny film kostiumowy. Jest to estetyka, która w centrum lokuje kategorie etyczne heroizmu i ofiary i która służyć ma w pierwszym rzędzie aktualnej politycznej propagandzie oraz patriotycznej mobilizacji. Swą monumentalnością i totalnością ma karmić kolektywne ego Macedończyków, ale także uwodzić i hipnotyzować zagranicznych turystów. Skopijska ekspozycja nie dopuszcza w związku z tym umowności, metafory czy symbolicznego skrótu, ponieważ te mogłyby generować niedomówienia i wieloznaczności, mogłyby ujawniać niebezpieczne szczeliny w interpretacji, inicjować alternatywne odczytania oraz potrzebę dekonstrukcji bądź też rewizji. Natomiast precyzyjnie zaaranżowane sceny tworzące muzealną opowieść dzięki unaocznieniu i ukanonicznieniu, a także za sprawą sakralizującego wizję patosu zyskują status *gesta deorum*. Etos heroicznych czynów przodków inkarnuje się w kolejnych odsłonach dziejów – począwszy od XIX wieku po czasy komunizmu. Poszczególne kadry składają się w wewnętrznie koherentną, ale równocześnie dość tautologiczną narrację. Ekspozycja powieliła dziewiętnastowieczną optykę w bliskim tradycjonalistycznym, osadzonemu w micie światopoglądowi układzie cyklicznym, który trudno przezwyciężyć. Sama idea modernizacji jest tu interpretowana w duchu odrodzeniowym – zakłada emancypację narodu, budowanie jego ideologicznej samoświadomości ufundowanej na walce i ofierze. Na to nakłada się, widziana sposób symetryczny, postzależnościowa kondycja współczesnej Macedonii, dla której pożywką staje się insurekcyjny sentyment, a rękojmnią postawa zachowawczo-obronna. Utrwalenie tego modelu ma dawać gwarancję zdolności jego reprodukowania, tym bardziej że aktualna problematyczna sytuacja kraju na międzynarodowej scenie politycznej wydaje się zrozumiałym argumentem na rzecz zastosowania takiej właśnie strategii. A zatem umuzealnienie rewolucyjnej kosmogonii państwa macedońskiego oznacza kanonizację pożądaną wykładni. Nie może być mowy o zmianie paradygmatu myślenia historycznego, gdyż – zgodnie z jego wewnętrzną logiką – mogłaby ona naruszyć integralność fundamentu macedońskiej wspólnoty jako kolektywnego ciała politycznego. Na straży owej ortodoksji muzealnego przekazu stoi przewodnik, bez którego zwiedzanie wystawy nie jest możliwe (podobnie jak niedozwolone jest robienie zdjęć). Wizyta w skopijskim muzeum staje się zatem lekcją realizowaną według ściśle określonego scenariusza, którego egzegetą jest muzealny edukator. Opresyjność tego rodzaju praktyki ujawnia mechanizmy politycznej kontroli oraz instrumentalizacji wiedzy historycznej.

Omawiając działalność Muzeum VMRO, należy mieć na względzie fakt, iż jego powstanie jest częścią większego projektu urbanistycznego, znanego pod nazwą *Skopje 2014*, którego inicjatorami i głównymi animatorami były partia VMRO DPMNE i stojący na jej czele Nikola Gruevski. Celem tego projektu jest demiurgicz-

⁷ D. Sudjic, *Kompleks gmachu*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Warszawa 2015, s. 169.

na w swej skali i znaczeniu przebudowa centrum macedońskiej stolicy, która ma na nowo wyartykułować i wzmocnić stołeczną municypalność, a co za tym idzie stać się wizytówką młodego państwa i aspiracji rządzących. Stąd też wystawę winiśmy rozważać w kontekście pseudohistorycznego (neoklasycznego, antykizującego) pejzażu architektonicznego centrum Skopja, stanowi ono bowiem dla niej interpretacyjną ramę i jeszcze dobitniej uzmysławia odbiorcy strategię działań, jakim poddawana jest materia przeszłości i pamięć o niej. Obie konstrukcje historyczności muzealną i architektoniczną łączy symulakryczny charakter wizualnych rozwiązań i przerysowana teatralność osiągniętego efektu. Przebudowa centrum jest konceptualizowana przez pomysłodawców jako rekonstrukcja, której celem jest odtworzenie czy też stworzenie nowego *genius loci*.

Architektoniczna stylizacja, podobnie jak i aranżacja muzealnej ekspozycji odzwierciedla ambicje oraz służy samoprezentacji władzy. Inspirowana estetyką i retoryką pocztówkowych widoków ma również spełniać funkcje idealnej turystycznej scenarii, budować malownicze tło dla *selphie*. Z jednej strony więc twórcy projektu oczekują, że będzie aktywizować pamięć przeszłości, z drugiej zaś że stanie się znakiem nowoczesnego państwa, które swą pozycję chce budować na fundamentach świetnej przeszłości. Jej reprezentacją posiadającą największy mitotwórczy potencjał zdaje się starożytność czasów Aleksandra Wielkiego. Pozostaje pytaniem otwartym, na ile eklektyczny, fasadowy historyzm w wersji turbo⁸ może stanowić wiarygodny symbol długiego trwania macedońskości? W istocie przecież zainscenizowany, pozbawiony aury dawności, a wręcz rażący sztucznością miejski pejzaż jest zaledwie atrapą żywego kontinuum przeszłości, projekcją jej pożądanego, zideologizowanego i wyestetyzowanego obrazu. Przytłacza swą monumentalnością i przestrzennym rozmachem tradycyjne historyczne centrum, w tym przede wszystkim oswojoną w percepcji mieszkańców orientalną czarszuję, dziś zagospodarowywaną głównie przez Albańczyków i Turków. W tym kontekście architektura staje się estetycznym medium przekształcania pamięci i zapominania, a właściwie instrumentem wymazywania z niej elementów, które mogłyby naruszać spójność dominującej narracji, co z kolei prowadzi do ignorowania czy też unieważnienia innych tradycji etnicznych, religijnych, kulturowych.

NARRATORIUM

Muzeum Wojennego Dzieciństwa (Muzej ratnog djetinjstva) to nowy punkt w symbolicznej topografii wojennej Sarajewa, której funkcją jest komemoracja dramatycznego okresu w dziejach miasta i jego mieszkańców, naznaczonego traumą urbicydu. Doświadczenie to domaga się instytucjonalnych ram (w postaci usankcjonowanych oficjalnie miejsc i ośrodków pamięci) także dlatego, że coraz częściej staje się wąt-

⁸ T. Pękala, *Turbo-budowanie przeszłości w Skopje*, w: tejsze, *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości*, Lublin 2013, s. 235–251.

kiem wykorzystywanym w lokalnej ofercie turystycznej, która współcześnie odgrywa znaczącą rolę w procesie kształtowania autowizerunku stolicy Bośni i Hercegowiny, ukierunkowuje politykę kulturalną miasta, wpływa również na jego kulturową ekonomię. Nic więc dziwnego, że kształtowany na tym gruncie obraz miasta wydaje się zdominowany przez tematy wojny z początku lat 90. i motyw oblężenia bośniackiej stolicy. Dzieje się tak dlatego, że rozpad jugosłowiańskiej federacji, w i dla której Sarajewo pełniło funkcję lustra, dotkliwie naruszył ciągłość ideowo-duchowej konstrukcji miasta, rozsadził jego symboliczną tkankę, a podważając i deprecjonując dotychczasowe fundamenty identyfikacji, wytworzył dotkliwą lukę w historyczno-kulturowym krajobrazie zarówno samego miasta, jak i całego regionu.

W sytuacji, gdy oryginalne fizyczne ślady okaleczeń powoli znikają z przestrzeni miasta (np. ruiny budynków, sarajewskie „róże”⁹, ślady pozostawione przez pociski w murach domów), ich miejsce zajmują ikoniczno-symboliczne reprezentacje. O oblężeniu i wojnie przypominają tablice pamiątkowe poległych, pomniki (np. Pomnik Ojca ze Srebrenicy „Nemirne dođi“ i pomnik zabitych dzieci w Wielkim Parku), groby, muzea (muzeum-pomnik Tunel, Muzeum Ludobójstwa /*Muzej Genocidal*/, dom pamięci Aliji Izetbegovića /*Muzej Alije Izetbegovića*/, odrestaurowany gmach biblioteki *Vjećnica*), a ponadto liczne wystawy czasowe i projekty artystyczne (jak choćby pokaz prac Amera Mržljaka pt. *Raspakivanje historije* zorganizowany w 2017 roku w Muzeum Historycznym). Te wysiłki konceptualizacji oraz instytucjonalnej organizacji przekazu o przeszłości są przejawem poszukiwania języka, jakim można by współcześnie wyrazić doświadczenie wojny. Najwartościowsze inicjatywy to te, które są próbą przewartościowania percepcyjnych schematów strukturujących dyskurs o wojnie, które angażują krytyczny namysł, a co za tym idzie, oddziałują na poziomie psychospołecznym. W takim ujęciu zamysł komemoracyjny zyskuje dodatkowe aspekty – nie tylko pragmatyczne, jak wymiar edukacyjny czy wizerunkowo-promocyjny, ale także terapeutyczny. Próby włączenia doświadczenia wojny la 90. w kontekst lokalnej kultury historycznej oraz dyskursywne pole praktyk tożsamościowych Sarajewa i Bośni poprzez zabiegi oparte na zinstytucjonalizowanej mediatyzacji wojennego doświadczenia i uprzestrzennieniu pamięci, mogą wspomagać rozumienie, tego co się wydarzyło, i nadać znaczenie cierpieniu.

Taką formułę działania w przestrzeni społecznej realizuje Muzeum Wojennego Dzieciństwa i taką też konotację niesie ze sobą hasło umuzealnienia – *Umuzejni svoje uspomene!* (*Umuzejni svoje wspomnienia!*) – które twórcy placówki uczynili mottem swego przedsięwzięcia. Otwarte w styczniu 2017 roku, ulokowane w centrum miasta, podobnie jak i inne muzea historyczne stanowi nie tylko przestrzeń ekspozycyjną, pełni również funkcje archiwum, w którym podstawową metodą dokumentowania przeszłości jest narratywizacja oparta na nagraniach typu *oral history*.

⁹ Sarajewskie róże to pomalowane na czerwono wgłębienia i wyrwy w asfalcie powstałe wskutek uderzeń granatów podczas ostrzału miasta. Stały się symbolem cywilnych ofiar oblężenia, a także za sprawą twórczej interwencji (wypełnienie czerwona farbą) szczególnym przykładem artystycznego *objet trouvé*.

Będąc przedsięwzięciem oddolnym i całkowicie autorskim, Muzeum Wojennego Dzieciństwa pod wieloma względami wydaje się na tle innych muzeów poświęconych wojnie – nie tylko w Bośni i Hercegowinie, ale także na świecie – projektem osobnym. Organizatorzy placówki zbudowali ekspozycję, wykorzystując nagrania prywatnych, osobistych, często intymnych wspomnień osób cywilnych – dziecięcych świadków oblężenia, a dziś dojrzałych, zwykłych, anonimowych ludzi, których poznajemy wyłącznie z imienia. Emisje wspomnień kreują język oraz fabularny trzon wystawy, określają perspektywę oglądu przeszłości – jest ona ujmowana z perspektywy określonej generacji, co z kolei jest odpowiedzią na konkretne zapotrzebowanie społeczne. Pokolenie, którego dzieciństwo przypadło na czas wojny, które już u progu życia doświadczyło straty i bólu domaga się prawa do werbalizacji swoich przeżyć, swojej prawdy i wejścia z tą opowieścią w przestrzeń publiczną, by w ten sposób zainicjować przepływ między jednostką a społeczeństwem. Tylko wówczas, jak konstataje polski twórca Krzysztof Wodiczko, realizujący projekty artystyczne z weteranami, *uderzamy w symboliczną maszynę wojenną*¹⁰, w jej mitotwórczy nerw. Koncepcja ekspozycji zasadza się na odheroizowanej i odpolitycznionej wizji wojny oraz na konfrontacji typowych wyobrażeń o dzieciństwie jako okresie radości i niewinności, a z perspektywy upływu czasu jako domenie sentymentu i nostalgii, z doświadczeniem straty domagającym się artykulacji, a jednocześnie niemożliwym w pełni do komunikowania.

Formuła narratorium zaproponowana przez twórców jako podstawa organizacyjna ekspozycji nawiązuje do takiego trybu konstruowania pamięci, które Paul Ricoeur nazywa narracyjnym sposobem ujmowania doświadczenia, rozumienia rzeczywistości i tworzenia sensu¹¹. Równocześnie sproblematyzowana w muzealnym komentarzu refleksja na temat mechanizmów działania pamięci, trybów utrwalania wspomnień oraz form ich artykułowania nadaje sarajewskiej placówce wartość metamuzeum – opowiada nie tylko o tym, co i przez kogo jest pamiętane, lecz także jak jest pamiętane.

Każda z opowieści – poświęconych wojennym epizodom, mniej lub bardziej dramatycznym wydarzeniom (takim jak śmierć bliskich osób) – jest skonfrontowana z artefaktem, najczęściej przedmiotem dającym impuls wspomnieniowej opowieści, będącym jej materialną reprezentacją. Próżno jednak szukać w muzealnych gablotach jednoznacznie wojennych rekwizytów i pamiątek. Nie ma tu militariów, podobnie jak nie ma tradycyjnej, scjentystycznie potraktowanej informacji historycznej i systematycznej chronologii wydarzeń. Są za to – obok tradycyjnych obiektów dokumentalnych, listów, fotografii – eksponaty dla prezentacji realiów wojennych nieoczywiste, takie jak rysunki i zabawki, przedmioty codziennego użytku – metonimie dzieciństwa i dorastania w warunkach wojny. Ich znaczeniowy potencjał ujawnia się w relacji do poszczególnych narracji – artefakt jest katalizatorem pracy pamięci, modeluje obraz przeszłości.

¹⁰ K. Wodiczko, *Socjoestetyka*, rozmowa z A. Ostolskim, Warszawa 2015, s. 199.

¹¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 318–331.

Umieszczone w przestrzeni galeryjnej, w sytuacji ekspozycyjnej, ulokowane w gablotach, wyodrębnione z materialnego kontinuum powszedniości eksponaty współtworzą estetyczną przestrzeń uobecniania i przeżywania wspomnień, są próbą wypracowania osobnego, niezależnego od oficjalnej dykcji, stylu odzyskiwania pamięci, dokumentowania i konceptualizacji wojennego przeżycia. Ulegają one transformacji będącej istotą umuzealnienia, a mianowicie zyskują status semioforów – wydzielone ze sfery codziennego użytkowania i wyposażone w znaczenia dodane, partycypują w uniwersum sensów symbolicznych i wyobrażeń, istotnych dla danej społeczności. Zwyczajność, swojskość czy też powszedniość pamiątkowych obiektów oddziałuje na sposób odbioru, tryb dekodowania przekazu – oparty na emocjonalnym zaangażowaniu i empatycznej identyfikacji z podmiotem relacji. W ten sposób Muzeum Wojennego Dzieciństwa w kreowanym obrazie przeszłości silniej akcentuje etykę niż epistemologię.

Spersonalizowana empiryczność wspomnienia oraz sprzężone z nią materialne świadectwo pamiątkowego przedmiotu są rękojmnią autentyczności muzealnego przekazu – zarówno na poziomie poszczególnych relacji, jak i całości wystawy. Zostaje on intencjonalnie oddzielony od dyskursu o wojnie podporządkowanego ideologicznemu dyktatowi, od zinstrumentalizowanej politycznie retoryki stawiającej w centrum zbiorowość definiowaną jako naród. Tak ukierunkowana wykładnia zostaje odrzucona na rzecz uniwersalizacji przesłania, którą można uzyskać dzięki prawdzie egzystencji zbudowanej na indywidualnie przeżytym doświadczeniu straty. Gospodarze Muzeum Wojennego Dzieciństwa nie (re)konstruują statycznego obrazu wojennej rzeczywistości poprzez odniesienia do zobiektywizowanych faktów makrohistorii, jest ona wszakże – powiada Foucault – dyskursem władzy¹². Zamiast tego aranżują przestrzeń galeryjną jako miejsce spotkania – osobistego, intymnego, szczerego, czemu sprzyjać ma angażująca emocje i wyobraźnię siła opowieści/wspomnienia, a także interaktywny charakter muzeum. Zostało ono potraktowane jako kolekcja otwarta, którą sarajewianie mogą dopełniać własnymi wspomnieniami i pamiątkami, współtworząc „historię alternatywną” obłązonego Sarajewa. Zgodnie z koncepcją Ewy Domańskiej zasadza się ona na odmiennym od tradycyjno-modernistycznego podejściu do przeszłości, sarajewskie muzeum „opowiada o człowieku, który został „wrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczeniu świata i sposobach tego doświadczenia. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów”¹³. Mikrohistoryczna interpretacja minionego czasu pozwala na indywidualne ustanawianie hierarchii ważności wydarzeń i wspomnień. Takie deheroizujące, antropologiczne podejście wymaga odpowiedniej formy podawczej. Muzeum Wojennego Dzieciństwa nie rości pretensji do zbudowania wyczerpującego obrazu wydarzeń, utrwała i przedstawia cząstkowe rejestry wspomnieniowe, akcentuje to, co jednostkowe, codzienne, biograficzne, nie chcąc indywidualnych doświadczeń podporządkowywać historii politycznej czy wikłać ich w spory o oficjalną, podręcznikową wizję wojny

¹² E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005, s. 18.

¹³ Ibidem, s. 62.

w Bośni i Hercegowinie. Sarajewskie muzeum buduje przekaz oddolny, w myśl prostej prawdy, że to właśnie nadanie ważności zwykłym doświadczeniom przywraca człowiekowi utraconą sprawność i poczucie sprawczości, dodajmy też – wzmacnia podmiotowość obciążoną traumą¹⁴. Jak się zdaje, nadrzędnym przesłaniem takiego podejścia jest odwojnienie lokalnej kultury historycznej, działanie na rzecz kultury „nie-wojny”¹⁵.

„NIENASZA” NASZA HISTORIA

W toku przemian ustrojowych, jakie nastąpiły po upadku komunizmu w krajach dawnego bloku wschodniego konieczność dokonania ideologicznych przewartościowań uruchomiła procesy rewizji społecznych przekonań i wyobrażeń na temat przeszłości. Ich funkcją jest przebudowa rodzimej kultury historycznej, w której obok przekazu oficjalnego mogą teraz wybrzmieć w przestrzeni publicznej pamięci różnych podmiotów – mniejszościowych grup społecznych, etnicznych, wyznaniowych itp., których percepcja oraz ocena dziejów uznawane bywają za optykę podrzędną bądź też konkurencyjną wobec dominującej, stanowionej i podtrzymywanej przez instytucjonalny aparat władzy. Reinterpretacja czy też przepisywanie historii objęło przede wszystkim nieodległe w czasie newralgiczne okresy i zdarzenia, takie jak druga wojna światowa. Stanowiąca próg pojałtańskiego porządku tworzyła osnowę opowieści fundacyjnej nowej władzy i główny układ odniesienia w działaniach legitymizacyjnych i podtrzymujących preferowany przez nią obraz świata. Po przełomie w 1989 roku podtrzymywana w okresie komunizmu czarno-biała oficjalna wizja (wydarzeń) czasów wojny utraciła dotychczasową jednoznaczność, stała się przedmiotem debaty, sporów, a nawet polem walki ideologicznej i politycznej. Niepodważalna wartość owego zdialogizowania wiedzy oraz pamięci historycznej polega na tym, że prowadzi ono do przekształcenia przestrzeni oficjalnej, tj. skolonizowanej przez władzę, w przestrzeń publiczną – polifoniczną i pluralistyczną, otwartą i dynamiczną, a do celowo obywatelską.

W tych okolicznościach probierzem zaawansowania procesów demokratyzacji w krajach Europy Środkowo-Wschodniej stał się stosunek lokalnych społeczeństw do zagłady Żydów oraz do związanych z nią dyskursów i praktyk pamięci. Jest to logiczne następstwo pęknięcia, które nosi w sobie Europa Środkowa, według Danila Kiša z jednej strony stwarzająca dogodne warunki dla rozkwitu kultury żydowskiej, z drugiej zaś będąca środowiskiem „naturalnym” antysemityzmu i miejscem, w którym projekt ostatecznego rozwiązania został wcielony w życie¹⁶. W Polsce pośród licznych inicjatyw służących przypomnieniu i przedstawieniu losów lokalnej społecz-

¹⁴ T. Pękala, op.cit., s. 189.

¹⁵ K. Wodiczko, op.cit., s. 168.

¹⁶ D. Kiš, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, w: idem, *Homo poeticus, mimo wszystko*, przeł. D. Cirlić-Straszńska, Izabelin 1998, s. 116–135.

ności żydowskiej na szczególną uwagę zasługuje powołane do życia w 2005 roku w Warszawie Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”¹⁷. Placówka działa jako instytucja publiczno-prywatna, którą współtworzą rząd Polski, samorząd lokalny stolicy oraz organizacja pozarządowa, czyli Żydowski Instytut Historyczny. Koncept ekspozycji muzealnej oparto na innych założeniach niż te, które legły u podstaw muzeów funkcjonujących w miejscach dawnych niemieckich obozów koncentracyjnych (muzea upamiętniania *in situ*¹⁸) i których przeznaczeniem jest zarówno utrwalanie świadectw Szoah, jak i komemoracja ofiar reprezentujących także inne niż żydowska narody i grupy etniczne. „Polinu” natomiast stawia sobie za cel ukazanie i upamiętnienie życia Żydów na terytorium Polski, przypomnienie ich losów, kultury i dokonań, a także relacji z państwem oraz sąsiedzkiego współżycia z ludnością polską na przestrzeni minionego tysiąclecia. W okresie komunizmu pamięć o żydowsko-polskiej koegzystencji stanowiła temat niewygodny, zwłaszcza jeśli naruszała wyidealizowany, monolityczny obraz Polaków jako współofiary i obrońców Żydów w czasie wojny. Obraz ten – dodajmy – zbudowany został kosztem wielu przemilczeń, przekłamań, a także licznych zaniedbań i bierności wobec symbolicznego wykluczenia Żydów ze wspólnoty politycznej i polskiego uniwersum kulturowego¹⁹. Stąd też dla kultury polskiej ten brak, ta nieobecność stanie się na nowo prawdziwym wyzwaniem w okresie przemian systemowych, warunkiem redefinicji zbiorowej podmiotowości.

Muzeum „Polin” dokonuje rekonstrukcji losów żydowskich za pomocą najnowszych technologii oraz nowoczesnych zabiegów i środków wystawienniczych – mocno teatralizujących ekspozycję. Inscenizacje scen obyczajowych i scenograficzne aranżacje przestrzenne (synagogi, szkoły, dworca, kawiarni i in.) dominują nad archiwaliami, autentycznym materiałem dokumentacyjnym. Zastosowanie tych rozwiązań sprawia, że przekaz staje się szalenie atrakcyjny, angażuje nie tylko umysł, lecz także zmysły zwiedzającego. Równocześnie jednak muzealna opowieść wydaje się często nazbyt optymistyczna i wyestetyzowana. Estetyzacja obrazu żydowskiej kultury wzmaga efekt egzotyzyacji inności, a zarazem odsuwa w cień etyczny wymiar problemu wzajemnego, symbolicznego wytwarzania różnicy i obcości między ludnością żydowską i polską. Koncentrując się na dowodzeniu cywilizacyjnej i kulturotwórczej roli Żydów, twórcy ekspozycji zdają się ponadto nie uwzględniać socjalnego zróżnicowania tej grupy, jej hierarchiczności oraz intrakulturowych podziałów. Ukazują ją natomiast – siłą rzeczy samokolonizująco – jako zmienną w czasie, ale jednak spójną i homogeniczną konfigurację kulturową.

¹⁷ Na temat „Polinu” w kontekście zagadnień tożsamościowych zob. m.in.: Z. Waślicka, *Muzeum tożsamości*, wywiad z Dariuszem Stołą, „Krytyka Polityczna” 2015, nr 40/41, s. 276–291, eadem, *Paradisus ludaeorum?: narracja w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin*, „Szum: Sztuka Polska w Rozszerzonym Polu” 2015/2016, nr 11, s. 74–81, M. Szpakowska, *O Muzeum Historii Żydów Polskich*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2015, nr 11, s.753–759.

¹⁸ T. Kranz, *Muzea w byłych obozach w Polsce jako forma instytucjonalizacji pamięci*, „Łambinowski Rocznik Muzealny” 2003, nr 26, s. 9–22.

¹⁹ Szerzej problem ten analizuje m.in. A. Leder w książce *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

Hiperramę ekspozycji stanowi „nieistniejące miasto”, jak nazwali obszar dawnego warszawskiego getta Barbara Engelking i Jacek Leociak²⁰. Nowoczesny budynek muzeum został wzniesiony na przestronnym placu przy Pomniku Bohaterów Getta, w centralnym punkcie Muranowa, gdzie na gruzach przedwojennej zabudowy w latach 50. wzniesiono nową dzielnicę mieszkaniową. Zgromadzone na tym obszarze pomniki, tablice pamiątkowe i ulice noszące imiona bojowników żydowskich tworzą symboliczną topografię powstania w warszawskim getcie i Zagłady. „Polin” jest znakiem nieobecności, który mocno wrasta w krajobraz Warszawy, wypełnia go, ale też – jako wielofunkcyjna instytucja twórczo przekształca – aktywnie uczestniczy w programowaniu kulturowej ekonomii miasta, czyli w wytwarzaniu, artykulacji, animacji oraz dystrybucji (profesjonalnej) wiedzy w przestrzeni publicznej.

„Polin” jako muzeum historyczne podejmuje trud odzyskiwania utraconej i zapomnianej przeszłości polskich Żydów, jednak tym, co mimo dyskusyjności pewnych decyzji merytorycznych i rozwiązań formalnych, decyduje o jego szczególnej społecznej roli jest fakt, że dokonuje znamiennego odwrócenia perspektywy: opowiada o historii państwa polskiego z pozycji innej niż monoetniczna, narodowa. Przedstawia ją przez pryzmat losów i doświadczenia znaczącego Innego – który zna (znał) ów kraj od wewnątrz, zamieszkuje (zamieszkiwał) go z pokolenia na pokolenie i współuczestniczy (współuczestniczył) w jego tworzeniu i rozwoju, dzielił z nim traumy klęsk. W tym właśnie trybie recepcji przeszłości, rozbijającym polonocentryzm i ufundowane na nim hierarchie, upatrywałabym przełomowego znaczenia „Polinu” dla refleksji tożsamościowej Polaków. Jest to zadanie niełatwe, ponieważ – jak zauważa Andrzej Szpociński – ukazanie przeszłości innych jako naszej tradycji i dziedzictwa wymaga „radikalnej zmiany zakresu „my”²¹, redefinicji kryteriów i horyzontu autoidentyfikacji. Działalność warszawskiego muzeum można uznać za zaczyn takiego procesu. Wymaga on przebudowy głębokich struktur świadomości społecznej, ponieważ zakłada włączenie w obręb całości, którą uwewnętrzniliśmy i traktujemy jako raz na zawsze zdefiniowaną, monolityczną i zamkniętą, świata odczuwanego jako odmienny, nie w pełni rozpoznany, rozumiany i akceptowany, a często wręcz negowany i odrzucany jako konkurencyjny bądź też wrogi. Co więcej owo **przemysłenie** na nowo własnej tożsamości wymaga również przyjęcia odpowiedzialności za to, jak potoczyły się losy Innych/Obcych w kraju, którego czujemy się gospodarzami.

Ekspozycja zorganizowana w „Polin” dokonuje przewartościowania dominujących dotychczas wzorców myślenia o państwie, skłania do tego, by dostrzec w nim twór dynamiczny, oparty na agregacyjnym i performatywnym modelu identyfikacji, otwartym na inność i różnorodność, zdolnym do przekształceń i adaptacji. Stąd też twórcy wystawy często akcentują rolę, jaką przedstawiciele społeczności żydowskiej odegrali w transmisji europejskich zdobyczy cywilizacyjnych, idei i wartości na grunt

²⁰ B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie – przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001.

²¹ A. Szpociński, *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Warszawa 1999, s. 57.

polski. „Polin” przypominając w ten sposób istotny fragment dziejów Polski, w symboliczny sposób staje się częścią „naszej” historii zawłaszczonej w poczuciu fałszywego patriotyzmu. Pod tym względem stała wystawa w Muzeum Żydów Polskich bardzo mocno uzmysławia, objawiające się dramatycznie w biografiach jednostek i zbiorowości, napięcie między poczuciem bycia obcym, a zarazem bycia „u siebie”. Tym samym stanowi symptom zmiany świadomościowej polskiego społeczeństwa, a w każdym razie znak naglącej potrzeby jej dokonania.

* * *

Na podstawie omówionych przykładów możemy zaobserwować, w jaki sposób muzea jako instytucje, których domeną jest działalność na pograniczu wiedzy i władzy, aktywnie uczestniczą w procesie konstruowania i reprezentacji nowych społecznych podmiotowości. Wszystkie trzy przypadki realizują trzy różne ekspozycyjne idiomy, które pozostają w ścisłym związku z określonymi sposobami uczestnictwa w lokalnej kulturze historycznej i, szerzej, kulturze wiedzy. Dynamika postsocjalistycznej transformacji systemowej, a także zastany niedowład instytucjonalnej infrastruktury stymulują procesy umuzealnienia wybranych segmentów kultury i pamięci. Opisane modalności umuzealnienia wydają się symptomatyczne dla różnych kierunków przemian w poszczególnych krajach, a tym samym podważają teleologiczną wykładnię transformacji postsocjalistycznej. Jednocześnie każde z muzeów – będąc przykładem odmiennych trybów emancypacji określonych aktorów społecznych – w sobie właściwy sposób ujawnia napięcia pomiędzy próbami monopolizacji i kolonizacji pamięci społecznej a dążeniami by jej przestrzeń zróżnicować i spluralizować.

BIBLIOGRAFIA

- Buden Boris, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. Michał Sutowski, Wydział Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Douglas Mary, *Jak myśłą instytucje*, przeł. Olga Siara, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 2012.
- Engelking Barbara, Leociak Jacek, *Getto warszawskie – przewodnik po nieistniejącym mieście*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2001.
- Kiš Danilo, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, w: tegoż, *Homo poeticus, mimo wszystko*, przeł. Danuta Cirić-Straszyńska, Świat Literacki, Izabelin 1998, 116–135.
- Kranz Tomasz, *Muzea w byłych obozach w Polsce jako forma instytucjonalizacji pamięci*, „Łambinowicki Rocznik Muzealny” 2003, nr 26, s. 9–22.
- Leder Andrzej, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
- Lübbe Hermann, *Muzealizacja, o powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. Elżbieta Paczkowska-Łągowska, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 3, red. Maria Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii, Kraków 1994, s. 7–29.
- Moroz-Grzelak Lilla, *Macedońska pamięć historyczna. Imaginarium pomnikowe*, w: *Balkany Zachodnie między przeszłością a przyszłością*, red. Paweł Chmielewski, Sławomir Lucjan Szczesio, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 381–396.

- Pękala Teresa, *Turbo-budowanie przeszłości w Skopje*, w: tejże, *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013, s. 235–251.
- Pollozhani Mixhait, *Reincarnation of Socrealism In the Project Skopje 2014*, „Interkulturalnost. Časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije” 2014, br. 07, s. 47–56.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007.
- Sudjic Deyan, *Kompleks gmachu*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 169.
- Szpociński Andrzej, *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1999.
- Величковски Владимир, *Слики со историската тематика во Музејот на македонската борба*, Музеј на македонската борба, Скопје 2014.
- Wodiczko Krzysztof, *Socjoestetyka*, rozmowa z Adamem Ostolskim, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.