
Z WARSZTATU PRACY HISTORYKA

ANNA ZIĘBIŃSKA-WITEK

Lublin

REPREZENTACJE „WIEDZY TRUDNEJ”. *ELEMENTARZ* TOMASZA PIETRASIEWICZA

Abstract

Anna Ziębińska-Witek: *Representations of “Difficult Knowledge” Tomasz Pietrasiewicz’s “The Primer”*, “Historyka” XL, 2010: 59–71.

The article is a critical analysis of an exhibition entitled *The Primer* that was opened at the State Museum at Majdanek in 2003. Tomasz Pietrasiewicz’s project is not a classic historical exhibition and the aim of the article is to prove its innovative character.

Key words: Holocaust, representation, museum exhibitions, “difficult knowledge”

Słowa kluczowe: Holocaust, reprezentacja, wystawy muzealne, „trudna wiedza”

19 maja 2003 roku w Państwowym Muzeum na Majdanku otwarto wystawę-instalację „Elementarz” poświęconą dzieciom przebywającym w tym obozie (zgodnie ze słowami ówczesnego dyrektora placówki Edwarda Balawejdera stanowiły 6% spośród 200 tysięcy wszystkich więźniów Majdanka)¹. Twórca ekspozycji Tomasz Pietrasiewicz² opowiada swoim projektem o losach czwórki dzieci: polskiego, Janiny Buczek-Różańskiej, białoruskiego, Piotra Kiriszczenki oraz dwójki żydowskich, Henia Żytomirskiego i Haliny Birenbaum. Wszyscy oprócz Henia Żytomirskiego przeżyli zagładę. Wybór dzieci i ich losy są symbolicznym odzwierciedleniem liczebności i sytuacji dzieci różnych narodowości w obozie koncentracyjnym na Majdanku.

Barak nr 53, w którym umieszczona jest wystawa, został podzielony na dwie części reprezentujące dwa światy: normalne dzieciństwo i uniwersum obozów koncentracyjnych. Elementem łączącym (i jednocześnie ujawniającym drastyczne różnice między tymi dwoma rzeczywistościami) stał się tytułowy elementarz.

¹ G. Józefczuk, *Głosy ze studni*, „Gazeta Wyborcza”, Lublin, 20.05.2003, s. 4.

² Dyrektor Ośrodka Teatr NN w Lublinie, autor licznych projektów upamiętniających obecność Żydów w Polsce i Lublinie, laureat wielu nagród, w tym Krzyża Kawalerskiego Orderu Odrodzenia Polski (2008).



Fot. 1.

To jest oczywiście wielki skrót – mówi Pietrasiewicz – bo czteroletnie dziecko niewiele ma wspólnego z elementarzem, ale dla mnie stał się on ogólną metaforą dzieciństwa. Szczególnie dotyczy to tamtych czasów [...] nie było przecież tysiąca kolorowych książeczek, tylko ta jedna, tak charakterystyczna książka. Poprzez elementarz dzieci uczyły się rozpoznawać i nazywać świat. Tutaj obowiązywały kategorie zupełnie podstawowe, najważniejsze dla każdego człowieka [...]³

Elementem pochodzącym z „normalnego” świata jest również szkolna tablica.

W obozie dzieci musiały nauczyć się nowego elementarza, w którym pojawiły się nieznane im wcześniej pojęcia: transport, głód, komora gazowa, śmierć. W tej części baraku Pietrasiewicz umieścił szkielet wagonu jako symbol zagłady oraz wmurowane w ziemię betonowe studnie.

Zagłądając do środka, możemy zobaczyć jedynie ciemność. Studnie są puste, słyszymy tylko głosy dzieci, które wybrałem. Z głębi, z trzewi ziemi, z tego piekła opowiadają o sobie, o swoim dzieciństwie. Mówią ci, którzy z piekła ocaleli, jedna studnia milczy. Henio milczy.

Dodatkowa historia (i studnia) to historia Elżuni związana z karteczką papieru odnalezioną po wojnie w dziecięcym buciku i zapisanym na niej wierszykiem: „Była sobie raz Elżunia/Umierała sama/Bo jej tatuś na Majdanku/W Oświęcimiu mama/Nazywam się Elżunia, mam 9 lat i śpiewam tę piosenkę na melodię *Z popielnika na Wojtusia iskiereczka*

³ Wszystkie wypowiedzi Tomasza Pietrasiewicza pochodzą z wywiadu, który z nim przeprowadziłam w kwietniu 2005 roku. Fotografie autorstwa Piotra Witka za zgodą Muzeum na Majdanku.



Fot. 2.



Fot. 3.



Fot. 4.

mruga”. Wchodząc na wystawę widz słyszy znaną sobie melodię (wydobywającą się ze skrzynki-pozytywki), jednak z innymi słowami.

Wzdłuż ścian baraku leżą gliniane tabliczki, na których wypalono fragmenty wspomnień obozowych. Teksty na tabliczkach ułożone są tak, by odzwierciedlały każdy z etapów doświadczenia obozowego.

Wystawa ma również wydzieloną część informacyjną (zaraz przy wejściu do baraku), gdzie odwiedzający – zaglądając do katalogów – może odnaleźć fakty historyczne dotyczące, między innymi, życia jej bohaterów.

Dodatkowe elementy części informacyjnej to skrzyneczki ze slajdami twarzy dzieci z Majdanka. Zaglądając przez otwór, widz może zobaczyć jednocześnie tylko jedną twarz. Takie same skrzyneczki umieszczone przy ostatniej ścianie baraku nie zawierają już fotografii – zaglądając przez otwór, widzimy przestrzeń poza pomieszczeniem.

Twarzy już nie ma, bo to, co pozostało po tych dzieciach, jest w powietrzu, w tym krajobrazie, w którym się rozplynęły. W popiele, w ziemi, w pyle.

W baraku panuje półmrok, z głośnika dobiega gwar dziecięcych głosów (nagranych na korytarzu jednej z lubelskich szkół).

Od pierwszego momentu, kiedy przekraczamy próg baraku, zdajemy sobie sprawę, że wystawa Pietrasiewicza nie jest klasyczną ekspozycją historyczną. Teza ta wymaga jednak głębszej analizy. W najprostszy sposób ekspozycję muzealną można określić jako



Fot. 5.

kompozycję trójwymiarowych obrazów, obiektów i elementów architektonicznych⁴. Jerzy Świecimski – w podobnym stylu – mówi o szczególnym rodzaju utworu kulturowego, łączącego w swej strukturze elementy architektury, plastyki i języka, utwór podporządkowany określonej funkcji i adresowany do określonych rodzajów odbiorców⁵.

Najogólniej rzecz ujmując, możemy wyróżnić dwa rodzaje ekspozycji historycznych. Pierwsza, najpopularniejsza – przynajmniej na naszym gruncie – przedstawia przeszłość jako ilustrowaną narrację. Opowieść rozwija się poprzez podpisy pod obiektami, grafiki, ilustracje i oryginalne zdjęcia, które jesteśmy przyzwyczajeni interpretować, posługując się zmysłem wzroku i które są zorganizowane zgodnie z napisaną już akademicką narracją. Następnie – ażeby rozwinąć materiał – następują rekonstrukcje (dioramy, modele), które mają dodać nieco „akcji” (ruchu/życia) wystawie. W końcu następują obiekty mniejsze (talerze, noże itp.). Nie są ani interesujące ani pouczające – zamiast tego mają po prostu ilustrować opowieść. Mogą służyć za rodzaj uautentycznienia, ale ta ich funkcja

⁴ K. McLean, *Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue*, [w:] *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, ed. by G. Anderson, Altamira Press, New York 2004, s. 205.

⁵ J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. I: *Studium z estetyki wystaw*, wyd.: J. K. Młynarski, Kraków 1992, s. 55. Każdy utwór wystawowy składa się z pięciu stref: 1. Ekspozaty; 2. Przedmioty przedstawione (zobrazowane faktycznie); 3. Elementy meblarskie; 4. Elementy architektury stałej; 5. Elementy werbalne, patrz: *ibidem*, s. 58.

jest z reguły ignorowana. Pozostają zatem martwe, co wynika z niepowodzenia integracji świata materialnego ze światem myśli i działań (mimo że taka integracja to sposób naszego życia).

Drugi rodzaj wystaw to rekonstrukcja przeszłości w ramach ograniczonej przestrzeni. W tym przypadku mamy do czynienia z intencją symulacji. Obecna jest aura rzeczywistości wiązana zwykle z przeszłością, ale podobne rekonstrukcje, jako produkty kultury popularnej, wymagają od publiczności częściowej podejrzliwości, gdyż przeszłość opowiadana jest bardziej dla rozrywki, linia między faktem a fikcją zostaje więc zatarta. Publiczność przebywa w stanie tak zwanej „zawieszony niewiary” (*suspended disbelief*)⁶. Takie muzea, zarówno w budynkach, jak i na wolnym powietrzu zawdzięczają wiele skandynawskiemu *folk life movement* i dzielą z nim pewne trudności, między innymi nieuniknioną atmosferę sztuczności. Rozkład (układ graficzny) jest zaplanowany i dużo bardziej „typowy” niż realne życie. Ekspozycja jest zarazem za bardzo i za mało uporządkowana na wszystkie współczesne sposoby, wszędzie widać aranżację. Obiekty pochodzące z różnych miejsc i czasów, nie mające ze sobą integralnego związku poza nieokreślonym bliżej pochodzeniem z jakiegoś „okresu” i regionu”, są zgromadzone razem. Ostatecznie ekspozycja – bez względu na szlachetne idee – oferuje jedynie poczucie nostalgii i widoczny spektakl, innymi słowy, stanowi produkt do konsumpcji nie różniący się od innych⁷.

Według Piotra Ungera podstawowe zasady budowy ekspozycji historycznej – bez względu na jej rodzaj – pozostają wspólne dla wszystkich muzeów: przede wszystkim wystawa musi być zgodna z najnowszymi ustaleniami historii jako nauki (odzwojenia konkretnych faktów i zjawisk historycznych oraz podstawowe założenia metodologiczne historii). Wymóg naukowości ekspozycji pociąga za sobą dalsze konsekwencje, między innymi konieczność takiego ukazywania zbiorów, żeby służyły one przekazywaniu widzowi wiedzy o logicznym układzie i służącej systematyzowaniu oraz porządkowaniu wiadomości, a także by dostarczały wrażeń odbieranych w czasie zwiedzania muzeum. Konsekwencją realizacji tego założenia jest taka konstrukcja scenariusza oraz takie pogrupowanie i rozmieszczenie eksponatów, żeby tworzyły zwartą i przejrzystą całość, w której poszczególne prezentowane zjawiska pozostają w związkach przyczynowo-skutkowych i czasowo-przestrzennych, oraz w której tematy drugoplanowe, podrzędne wypływają z zasadniczego problemu ekspozycji⁸. Oznacza to, że bez względu na rodzaj ekspozycji, chętnie uznajemy ją za formę narracji historycznej⁹.

⁶ Mechanizm podobny jak w przypadku oglądania filmu. Według Dana Klugherza, podczas oglądania pełnometrażowego filmu fabularnego, bez względu na to, jak bardzo dokumentalny jest jego styl, publiczność odbiera historię w stanie tak zwanej „zawieszony niewiary” (*suspended of disbelief*), patrz: D. K l u g h e r z, *Schindler's List and Schindler: The Movie and the Documentary*, „Television Quarterly”, Fall 1999, vol. 30, issue 2, s. 74–75.

⁷ Podział ekspozycji historycznych za: S. M. P e a r c e, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C. 1992, s. 203–208.

⁸ P. U n g e r, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988, s. 18. Regułę tę Unger nazwał zasadą systematyczności, patrz też P. U n g e r, *Jak budować ekspozycję muzealną, żeby odpowiadała ona potrzebom szkoły i wy-mogom dydaktyki*, [w:] *Muzea w procesie wychowywania młodzieży*, red. K. Nowiński, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B – Tom XLVI, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1977.

⁹ P. Unger pisze o tym *explicito*: „Zasadniczym środkiem przekazu stosowanym przez wszelkie muzea jest eksponat – zabytek lub dokument związany z konkretną działalnością człowieka w przeszłości. Rolę informacyjną odgrywają jednak nie pojedyncze przedmioty znajdujące się w salach muzealnych, lecz odpowiednie ich

Istotną kwestią w konstruowaniu wystaw historycznych jest użycie autentycznych obiektów. Wyrażają one najczęściej jakąś koncepcję/wizję historii, ale traktowane są z czcią, mimo że zwykle nie posiadają wielkiej wartości artystycznej. Według niektórych badaczy obiekt muzealny wręcz musi być autentykem, gdyż to autentyczność jest podłożem jego wartości jako dokumentu materialnego do badań naukowych¹⁰. Autentyczne obiekty legitymizują towarzyszące im teksty-opisy, co wytwarza aurę obiektywności, naukowości i prawdziwości całej opowieści.

Wystawa Pietrasiewicza nie przestrzega właściwie żadnej z powyższych zasad, gdyż autor od samego początku świadomie odrzucił wszystkie, jak to określił, „sztafpowe” rozwiązania charakterystyczne dla ekspozycji historycznych. Przede wszystkim, nie użył żadnego oryginalnego przedmiotu pochodzącego z zasobów muzeum, obawiając się wywołania łatwych emocji:

Kiedy widz na wystawie zobaczy oryginalne rzeczy z Majdanka, jak bucik czy ubranko, to widzi już tylko to. Zaczynają się pytania: „o?! oryginalne?” prawdziwe buty? prawdziwe to, prawdziwe tamto? Oczywiście, o wiele łatwiej pewne emocje wywołać przez zetknięcie z taką sytuacją realności, prawdziwości, ale ja tego nie chciałem, było to dla mnie zbyt proste. Budowałem swoją koncepcję w sferze pewnej symboliki, więc potrzebne mi było coś innego.

Dziecięce buciki, ubranka czy zabawki należą do standardowego „repertuaru” obiektów tradycyjnie wykorzystywanych w reprezentacjach Zagłady upamiętniających dzieci. Na wystawie brakuje również innych charakterystycznych elementów, których moglibyśmy oczekiwać, przyzwyczajeni do określonych form narracji muzealnych: fotografii, map, wykresów, makiet czy danych statystycznych. Autentyczne są relacje świadków, które Pietrasiewicz przyrównuje do „świętych tekstów”.

Zrozumiałem, że w części obozowej w ogóle nie chcę mieć żadnych zdjęć i podpisów, jedynymi komentarzami mogą być święte słowa z Ewangelii, czyli relacje świadków, wiedziałem, że żadnym innym tekstem się nie posłużę. To, że nie chciałem tu fotografii, związane jest z faktem, iż drastyczne zdjęcia Majdanka, na których widać sterty trupów, przekraczają pewną granicę intymności i prywatności ofiar. Jako widzowie nie powinniśmy jej przekraczać, a nawet być stawiani w sytuacji, w której przekraczamy ją nieświadomie.

Rozkład nielicznych obiektów jest dalszym zaprzeczeniem wyżej wymienionych reguł kompozycji wystawy. Tabliczki są rozmieszczone na podłodze, teksty trudno przeczytać, półmrok panujący w pomieszczeniu również nie ułatwia zadania (fot. 3).

Świadomie stworzyłem sytuację mało komfortową dla widza, nawet wcale tego dobrze nie oświetliłem, bo pomyślałem: jeśli tam przychodzisz, to musisz się skupić i skoncentrować – to coś więcej niż tylko sterylna, dobrze oświetlona wystawa – oczywiście wiemy, jak zrobić, żeby wszystko było czytelne – ale ja, wręcz przeciwnie, chciałem anti-wystawy. Będziesz miał problemy z przeczytaniem, musisz się pochylić, możesz za to wszystkiego dotknąć, pomyślałem, że zmuszę cię, żebyś przyklęknął, bo nie jesteś w stanie nic przeczytać stojąc.

zespoły utworzone według określonej zasady i zgodnie z założoną z góry myślą przewodnią, czyli ekspozycja muzealna. Na tę ekspozycję składają się nie tylko same eksponaty usystematyzowane w zespoły, ale również wystrój architektoniczno-plastyczny oraz wiele materiałów pomocniczych, takich jak mapy, plany, wykresy, teksty objaśniające itp. Dzięki tym wszystkim elementom ekspozycja staje się pewną formą narracji historycznej [...]”, patrz: P. U n g e r, *Muzea w nauczaniu historii*, s. 17.

¹⁰ J. Ś w i e c i m s k i, *Wystawy muzealne...*, s. 66–67.

Zatem widz – jeżeli chce w pełni zrozumieć wystawę – zmuszony zostaje do zachowań pozostających w sprzeczności z jego wyobrażeniem tradycyjnej ekspozycji muzealnej. Stanowi to dla niego pewną trudność i wymaga konfrontacji z własnymi oczekiwaniami, gdyż sposoby opowiadania traumatycznych historii zdążyły się już rozpowszechnić i zbanalizować, zamieniając się w ogólnie obowiązującą konwencję. Symbolika niektórych elementów wystawy (betonowych studni, tabliczek, skrzyneczek z otworami) nie jest wcale oczywista i wymaga głębszej refleksji, zasady przejrzystości czy przystępności są niewątpliwie dla Pietrasiewicza mniej istotne niż poszukiwanie nowych sposobów realizacji tematu.

Czy taki sposób organizacji wystawy stanowi o jej słabości? Ekspozycja przez niektórych została uznana za „kontrowersyjną”, a nawet „brutalną” – ze względu na „grę na emocjach dzieci”¹¹, ale jako całość nie doczekała się głębszych analiz. Rozpocznę zatem od kwestii fundamentalnej: **żadna** ekspozycja – choćby była wypełniona po brzegi autentycznymi obiektami i niezwykle przejrzysta – nie jest statyczną całością reprezentującą inną całość (rzeczywistość), ale przestrzenią, w której operują przynajmniej trzy odrębne czynniki: twórcy obiektów, kuratorzy, którzy je wystawiają i oglądająca publiczność. Dwie rzeczy są tutaj kluczowe: po pierwsze, wszystkie trzy czynniki są aktywne, po drugie, każdy z nich kieruje się innymi regułami, co znaczy, że nie są one kompatybilne w swoich strukturach. Twórca rozumie obiekt (i swoją kulturę) w sposób spontaniczny i bezpośredni, często bez racjonalnej samoświadomości. Jest klasycznym uczestnikiem danej kultury. Cele działalności kuratora są złożone. Należy do nich zorganizowanie dobrej wystawy i edukowanie publiczności, ale również przedstawienie pewnej koncepcji (kultury czy historii). Nie ma w tym nic złego, ale pamiętać należy, że są to cele i uwarunkowania zupełnie inne niż twórcy danego obiektu. Trzecim aktywnym czynnikiem jest widz, czyli osoba, która chce zrozumieć obiekt w kategoriach funkcjonalnych czy/i teleologicznych. W sensie kulturowym ma wiele wspólnego z kuratorem (w różnym stopniu), ale nie może być tu mowy o identyczności założeń. Te trzy czynniki wchodzą ze sobą w interakcję w przestrzeni intelektualnej, w której oglądający ustala pewien kontakt tak z kuratorem, jak i twórcą obiektu¹².

Rezultat takiego spotkania nie jest do końca przewidywalny, w sensie takim, że twórca wystawy nie może być pewny, czy wizja przez niego wykreowana została zrozumiana tak, jak to sobie zamierzył. Nie wiadomo również, na ile wystawa realizuje cele edukacyjne i chociaż może być przestrzenią dla rozwijania wyobraźni, nie oznacza to, że przyspiesza zmiany w postawach i ludzkiej mentalności¹³.

¹¹ Patrz: M. M i z e r a c k a, *Nawet chłopcy płaczą*, „Dziennik Wschodni”, 23.09.2004. W podobnym tonie wypowiadano się na temat wystawy na antenie telewizji. Warto tu nadmienić, że ekspozycja jest dostępna dla osób powyżej 14 roku życia, ale – co podkreśla Tomasz Pietrasiewicz – powinno się ją oglądać ze specjalnie do tego wyznaczonym przewodnikiem.

¹² M. B a x a n d a l l, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, [w:] *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. by I. Karp and S. D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington and London 1991, s. 36–37.

¹³ Zdaje się, że ludzie widzą rzeczy tak, jak chcą je widzieć, niezależnie od wysiłków muzeum zmierzających w przeciwnym kierunku. Przykładowo, pewien dziennikarz pisząc artykuł o Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, przeprowadził wywiady z pewną grupą odwiedzających. Z tych rozmów wynikało, że różnorodne reakcje odwiedzających odzwierciedlały bardziej ich sądy i przekonania, które przynieśli ze sobą do muzeum,

Ilość obiektów nie jest również czynnikiem decydującym w jakiegokolwiek sprawie. Z badań przeprowadzonych przez Johna H. Falka i Lynn D. Dierking wynika, że ekspozycja może zawierać dziesiątki (nawet setki) obiektów, ale odwiedzający i tak obejrzy tylko niektóre. Zależy to od tego, co jest dla niego wizualnie i intelektualnie najbardziej pociągające lub po prostu od tego, co przyciągnie jego uwagę. Może to być kolor, kształt, wielkość czy oświetlenie obiektu lub jakiegokolwiek inne, jego własne kryteria. To samo dotyczy podpisów – w praktyce tylko niektórzy je czytają – najczęściej w sposób fragmentaryczny – a żaden odwiedzający nie czyta wszystkich tekstów¹⁴. Można założyć, że – paradoksalnie – niewielka ilość obiektów sprawi, że zostaną obejrzone wszystkie i dokładnie, niż gdyby występowały w większej liczbie.

Wystawie można zarzucić, że pozbawiona jest „aury” związanej z autentycznością przedmiotów. Jednak warto zauważyć, że w przypadku ekspozycji historycznych – a szczególnie związanych z Zagładą – to, co liczy się najbardziej, to wyjątkowość historii danego obiektu, a nie on sam. Nie ma nic szczególnego w misce znalezionej na terenie obozu, dopóki nie zdobędziemy wiedzy osadzającej obiekt w kontekście (posiadanie miski w obozie często oznaczało przetrwanie). Zatem obiekty (bez względu na swą autentyczność) tracą znaczenie, kiedy odwiedzający nie posiada odpowiednich informacji lub nie akceptuje leżących u ich podstaw wartości estetycznych czy kulturowych.

Brak obiektów będzie stanowił szczególne ograniczenie dla ekspozycji, które tradycyjnie się na nich koncentrują (*object-driven exhibition*). Kiedy artefakty są w centrum zainteresowania oraz kontrolują sposób, w jaki ekspozycja się rozwija, kształtują jej temat i koncepcje przedstawienia go publiczności, to niedostępność obiektu sprawi, że dane zagadnienie nie zaistnieje w reprezentacji. W takim przypadku kuratorzy stają przed wyborem. Po pierwsze, mogą opóźnić powstanie ekspozycji, aż do momentu, kiedy wszystkie potrzebne obiekty zostaną zebrane. Chodzi o to, by każdy obiekt był autentyczny i prezentowany we właściwym otoczeniu historycznym. Po drugie, mogą stworzyć wystawę, pomijając zagadnienia, których nie mogą poprzeć autentycznymi obiektami. W tym przypadku to obiekty decydują, które zagadnienie włączyć, a które pominąć. Ostatnim wyjściem jest przełamanie koncepcji ekspozycji opartej na obiektach i stworzenie reprezentacji kontrolowanej bardziej przez historyczny problem niż dostępny obiekt¹⁵. Właśnie to zrobił Pietrasiewicz w „Elementarzu”. Obiekty nie są dla niego głównym źródłem autorytetu prezentacji. Kluczowe jest wydarzenie (i jego autentyczność) – a nie rzeczy. Oglądając ekspozycję, widzowie biorą udział w czasoprzestrzeni zdarzenia i stają się współtwórcami jego społecznego znaczenia. Nie jest tak, że bezpośrednie spotkanie z autentycznym obiektem historycznym pogłębia rozumienie danego wydarzenia, procesu czy mechanizmu historycznego. Obiekt może być oczywiście źródłem informacji, ale nigdy nie jest informacją samą.

niż to, co zobaczyli na ekspozycji. Niektórzy z odwiedzających należeli do fundamentalistycznej grupy chrześcijańskiej i z wizyty w muzeum wyciągnęli wniosek, że dostarcza ona ostatecznego dowodu na to, że Żydzi zostali ukarani za odmowę uznania Jezusa Chrystusa za Zbawiciela, patrz: G. Kavanagh, *Dream Spaces. Memory and the Museum*, Leicester University Press, London & New York 2000, s. 158.

¹⁴ J. H. Falk, L. D. Dierking, *The Museum Experience*, Whalesback Books, Washington, D.C. 1992, s. 70-71.

¹⁵ S. R. Crew, J. E. Sims, *Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue*, [w:] *Exhibiting Cultures...*, s. 165, 167.

Pozostaje kwestia – moim zdaniem – najważniejsza. Chodzi tu o próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób temat wystawy wpływa na sposób jej organizacji/konstrukcji. Wystawy dotyczące Holocaustu należą do tak zwanych „ekspozycji trudnych”. Pojęcie „trudnej” wystawy (za Jennifer Bonnell i Rogerem I. Simonem) odnosi się do takiego aspektu doświadczenia odwiedzających, który jest znaczącym wyzwaniem dla ich interpretacyjnych zdolności (przykładowo, gdy wystawa nie dostarcza prostego zakończenia historii, w zamian za to prezentuje wielość perspektyw). „Trudne” ekspozycje to również te, które wywołują w nas negatywne emocje, nieprzyjemne i kłopotliwe uczucia żalu, złości, wstydu czy grozy lub chociażby niepokoju towarzyszącego uczuciu identyfikacji z ofiarami przemocy. Szczególnym przypadkiem jest potencjalna powtórna traumatyzacja osób, które w przeszłości były ofiarami. Zdarza się, że prowadzi to do oskarżeń, iż muzeum wykorzystuje ból innych, wytwarza sensacyjne wersje przemocy i cierpienia¹⁶. Problematiczna jest nie tylko reprezentacja doświadczenia innego, ale kontakt z innością/odmiennością wiedzy (*otherness of knowledge*). Chodzi tu o te momenty, kiedy wiedza jawi się jako skrajnie dziwna, niezrozumiała, wręcz nie do pojęcia. Stajemy wtedy w obliczu granic możliwości, ale i chęci rozumienia. W momencie zetknięcia z taką wiedzą (reprezentowaną przez ekspozycję) doświadczamy częściowego rozumienia pomieszanego z zakłopotaniem i dezorientacją, strach i cierpienie innego miesza się z naszą obawą i niepokojem. Takie momenty mogą wywołać mechanizmy samoobronne, mogące polegać na zdystansowaniu się od doświadczenia innego czy deprecjonowaniu tego doświadczenia.

Ekspozycje „trudne” mają do przekazania ciężki, wręcz przygniatający, przekaz, zawierają również oczekiwanie na empatyczną reakcję ze strony publiczności. Bonnell i Simon wprowadzają koncepcję „intymnego/bliskiego kontaktu” (*intimate encounter*) jako modelu kontaktu z taką ekspozycją. Postulowana „intymność” nie oznacza poznania innego (w sensie identyfikacji), ale otworzenie się na szczególność jego doświadczenia i nieprzyjemne emocje, które mogą temu towarzyszyć. Mamy tu do czynienia z aktem akceptacji innego i próbą zapobieżenia redukcji jego doświadczenia do czegoś pojmowalnego i zrozumiałego. Intymność można też rozumieć jako świadomość możliwości wywołania niepokoju własnego „ja” (*capacity to unsettle the self*), zweryfikowania swoich relacji z przeszłością, otoczeniem. W takich kategoriach historia nie oznacza jedynie posiadania wiedzy o przeszłości i oceny jej historiograficznego znaczenia, ale poczucie „zamieszkania” w przeszłości (*dwelling with the past*)¹⁷. Nie znaczy to, że czujemy dokładnie to, co czuły ofiary. To raczej proces reagowania/uwrażliwiania się, wychodzenia w stronę innego, w procesie tym nie zacierza się nasza odmienność jako indywidualnej osoby.

Użycie autentycznych obiektów, szczególnie osobistych (jak dziecięca zabawka czy bucik) wzmogłoby jedynie ekstremalność doświadczenia. Pietrasiewicz unika takich

¹⁶ J. Bonnell, R. I. Simon, „Difficult” exhibitions and intimate encounters, „Museum and Society”, July 2007, 5 (2), s. 65–85. Koncepcję „wiedzy trudnej” autorzy opierają na badaniach Alice Pitt i Deborah Britzman opisanych w artykule: A. Pitt i D. Britzman, *Speculations on qualities of difficult knowledge in teaching and learning: an experiment in psychoanalytic research*, „International Journal of Qualitative Studies in Education”, November–December 2003, vol. 16, no 6, s. 755–776.

¹⁷ J. Bonnell, R. I. Simon, *op. cit.*, s. 69.

rozwiązań, pomniejszając zagrożenie procesu identyfikacji widza z ofiarami, co daje nadzieję na (pożądany w tym wypadku) proces empatii i solidarności. Nawet piosenka Elżuni – niewątpliwie najbardziej wstrząsający element wystawy – ma jedynie „znamiona prawdy”. Oryginalny zapis piosenki się nie zachował, stąd jej autentyczność może być podana w wątpliwość. Dla Pietrasiewicza nie ma to jednak znaczenia:

Dla mnie tam nie ma nic nieprawdopodobnego. I nie ma sensu dociekać, szukać tej kartki, ona nie jest mi w ogóle potrzebna. Myślę, że to nawet lepiej, że jej nie ma. Ta historia jest tak mocna, wyrasta z tamtych ekstremalnych sytuacji i jest symbolem wszystkiego, co się tam działo. Nie podjąłem nawet wysiłku, żeby próbować odnaleźć tę kartkę, bo ja i tak bym jej nie użył.

Krytycy ekspozycji pomylili wystawę „trudną” z wystawą „kontrowersyjną”, czyli taką, która – przykładowo – uprzywilejowuje cierpienie jednych nad cierpieniem innych. „Elementarz” nie jest brutalną grą na emocjach i nie ma na celu odtworzenia doświadczeń ofiar – sama ekspozycja, jej symbolika i szczególnie język jest tutaj przedmiotem doświadczenia.

Oskarżenia skierowane pod adresem wystawy wskazują jednak na inny problem: banalizację zła w sensie języka, jakim o nim opowiadamy. Pietrasiewicz jest świadomy tej sytuacji:

Cała ta afera była o tyle śmieszna, że zarzucono mi, iż zrobiłem coś drastycznego, a to nieprawda, proszę mi pokazać, w którym miejscu. Mówiłem, ludzie, zaraz obok są baraki, zdjęcia sterty trupów, krematorium, czy to nie jest drastyczne?

Po wielu latach od zakończenia wojny nikogo już nie dziwi (i nie rani) realistyczny (a nawet naturalistyczny) język, którym opowiada się o Zagładzie (nawiasem mówiąc, żaden stopień realizmu nie jest w stanie przybliżyć nikomu doświadczenia Holokaustu – napisano o tym tysiące stron¹⁸). Na to nakłada się fakt, że większość publicznych reprezentacji historycznych jest „produkowana” na rynek, jak towar. Klienci mają swoje przekonania i założenia oraz oczekują ich umocnienia. Twórcy, którzy chcieliby zmienić zdanie publiczności w jakiejś kwestii, muszą postawić na innowację, co może przyciągnąć uwagę, jednak najczęściej za pewnik przyjmuje się konserwatywną postawę publiczności¹⁹. Odbiorca oprócz tego, że wnosi zbiór historii czy opowieści na dany temat, ma również pewne ogólne oczekiwania co do wystawy, poczucie tego, co jest ważne, czi, z jaką pewne rzeczy powinny zostać zaprezentowane i upamiętnione. Ma to swoje korzenie w kulturze i tradycji, chociaż idee te nie są niezmiennie: ewoluują tak w stylistycznym, jak i w głębszym sensie i nie wolno postrzegać ich jako stałych. Ignorowanie publiczności może spowodować, że poczuje, iż jest traktowana protekcyjnie, z drugiej jednak strony, pełna akceptacja jej oczekiwań jako podstawy dla kreowania języka interpretacji może umocnić konwencjonalne założenia i w konsekwencji ograniczyć gotowość publiczności

¹⁸ Pisałam o tym szerzej w książce *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005. Mówi też o tym Pietrasiewicz: „Problem w tym, że w takim miejscu jak Majdanek załamuje się zdolność naszego języka do opisu świata”, patrz: G. J ó z e f c z u k, „Kiedy język milczy”. *Rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem*, „Gazeta Wyborcza”, Lublin, 07.01.2003, s. 5.

¹⁹ M. W a l l a c e, *The Politics of Public History*, [w:] *Past Meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences*, ed. J. Blatti, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1987, s. 43.

na uznanie nowych sposobów reprezentacji²⁰. Między twórcą i publicznością powstaje napięcie, które jednak nie musi być rzeczą negatywną.

Tomasz Pietrasiewicz jest twórcą poszukującym:

Kilkadziesiąt lat, jakie minęły od wojny, zmuszają nas do szukania nowych środków wyrazu, nowego języka. Ja podszedłem do tego od strony teatru (...) moje doświadczenie artystyczne kształtowało się w teatrze i zupełnie inaczej myślę o wielu rzeczach. Mówię o życiu, ale przeniesione jest to w sferę czysto symboliczną, operuję jakimś znakiem, nie lubię realizmu. Od samego początku myślałem zupełnie innymi kategoriami i interesowało mnie, jak mogę o tym opowiedzieć, używając metod teatralnych.

To, co robi, nie musi być doskonałe, ale zawiera pewną niezgodę na zastaną sytuację i ograniczenia języka wychodzące na jaw szczególnie w momencie próby wyrażenia traumatycznych doświadczeń człowieka. Można oczywiście wypchnąć „Elementarz” poza nawias historycznych reprezentacji i nazwać ją „instalacją artystyczną” (sam Pietrasiewicz skłania się ku temu określeniu), ale spowoduje to wzmocnienie przekonania o prawdziwości i obiektywności wystaw muzealnych zestawionych z subiektywnością i fikcyjnym charakterem projektów artystycznych. Pamiętać jednak należy, że jedno i drugie są kreacją kuratora (czy artysty), a sam dobór środków, którymi się posługują w reprezentacji autentycznego zdarzenia, nie wydaje się być kwestią na tyle fundamentalną, by można było mówić o różnych funkcjach kulturowych pełnionych przez owe dyskursy.

Samo muzeum nie może być uważane za miejsce przedstawiające przeszłość, jaką naprawdę była, ani rozumiane jako składnica wiedzy, gdzie postępujące i kumulatywne wysiłki pracowników sumują się dla lepszego zrozumienia świata ludzkiego i przyrodniczego. Nie jest to również instytucja uprzywilejowana, nic nie wyjaśnia, gdyż sama potrzebuje wyjaśnienia, jest konstruktem społecznym pełnym akcji i interakcji produkującym wypowiedzi kulturowe (ekspozycje, plakaty itp.). Muzeum jest aktywne w kreowaniu wiedzy i te kreacje musimy rozumieć jak produkt, nie jak odkrycie²¹. Wystawy historyczne nieustannie się zmieniają – właściwie to jest ich programowe założenie, gdyż zmienia się nasze postrzeganie historii. Najważniejszą misją muzeów historycznych jest zaangażowanie ludzi w myślenie o historii. Pamiętać należy, że muzea – nawet te w miejscach autentycznych – rzadko dostarczają wyraźnych odpowiedzi, może oprócz najbardziej podstawowych pytań. Bardziej mają za zadanie „tłumaczyć” złożoną rzeczywistość, zmieniać ją na bardziej zrozumiałą²². Oczywiście, dla historyka „objaśnić” znaczy „opisać bardziej szczegółowo”, ale wiemy już, że nagromadzenie faktów nie zbliża nas do rozumienia wydarzeń tak skrajnych jak Zagłada. Możemy oczywiście odrzucić wszelkie reprezentacje wybiegające poza standardowy zestaw środków przedstawiania, ale – jeśli się na to decydujemy – to w imię jakich alternatyw?

²⁰ M. H. Frisch, D. Pitcaithley, *Audience Expectations as Resource and Challenge: Ellis Island as Case Study*, [w:] *ibidem*, s. 155.

²¹ S. M. Pearce, *Museums, Objects and Collections...*, s. 258.

²² T. L. Craig, *Reinterpreting the Past*, “Museum News”, January/February 1989, s. 61–63.

Summary

On the 19th of May, 2003 *The Primer* exhibition was opened at the State Museum at Majdanek. Its author Tomasz Pietrasiewicz, devoted his project to children who during World War II were imprisoned at the former Nazi concentration camp at Majdanek. Instead of conventional aids he used a non-realistic symbolic language much more characteristic for artistic enterprises than for historical representations. By analyzing the exhibition the author of the article argues for the need to reach out beyond well-known (and often ineffective) conventional means of representing trauma.

