

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 11 (2015)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Żydowska Biblia pauperum

Jewish Biblia Pauperum

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

nawojka.lobkowicz@t-online.de

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.509
Strony/Pages: 743-752

CC BY

OPEN ACCESS

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

Żydowska Biblia pauperum

„Ogromna, powalająca, zrobiona z wielkim rozmachem" – pisano zgodnie w kraju i za granicą po otwarciu w październiku 2014 r. wystawy stałej Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, zwanym krótko Polin. Dalej jej oceny już nie były tak jednomyślne. Niemniej wszyscy piszący chylili głowy przed monumentalną panoramą ponadsiedemsetletniej obecności Żydów na polskich ziemiach. Także większość pierwszych zwiedzających była pod jej wrażeniem. Muzeum zaś uczciło ją autotematyczną wystawą czasową.

Podzielam szacunek dla imponującej historycznej bazy materiałowej, na której oparto osiem następujących w porządku chronologicznym galerii, składających się na liczącą ponad 4500 m kw. prezentowaną całość. Uwagi te nie dotyczą jednak zawartości treściowej i interpretacji zaproponowanych przez autorów poszczególnych galerii. Ich przedmiotem jest przyjęta przez organizatorów programowa formuła wystawiennicza i sposób, w jaki ją zrealizowano. Budzą one moje zasadnicze wątpliwości, które być może wydadzą się czytelnikom w świetle powszechnego podziwu towarzyszącego otwarciu wystawy przesadne. Pocieszam się, że bynajmniej nie trzeba się z nimi zgadzać; nadto najważniejszym celem tych uwag jest zaproszenie do wnikliwego zapoznania się z nią na miejscu.

Niemal od początku, gdy znana była jedynie lokalizacja przyszłego muzeum na Muranowie, naprzeciw pomnika Bohaterów Getta, zdecydowano, że planowana ekspozycja ma być duża, mieć charakter multimedialnej narracji historycznej i nie kończyć się Zagładą. Wkrótce ukuto programowe hasło: „Muzeum życia".

Jerzy Halbersztadt, jeden z głównych rzeczników tej koncepcji i dyrektor muzeum w trakcie jego tworzenia, podkreślał w 2001 r. – po otwarciu berlińskiego muzeum żydowskiego w spektakularnej architekturze Daniela Libeskinda – że w Warszawie inaczej niż w stolicy Niemiec budynek zaprojektuje się do gotowej koncepcyjnie wystawy, u której podstaw legło wyobrażenie „muzeum narracyjnego". Narzucił je twórca muzeum diaspory w Tel Awiwie i założeń ekspozycji United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie Jeshajahu Weinberg (1918–2000), który na zaproszenie Stowarzyszenia Żydowski Instytut Historyczny zainicjował prace nad wizją warszawskiej placówki. Na tej podstawie Stowarzyszenie ŻIH zleciło sporządzenie projektu wystawy brytyjskiej firmie Event Communications. Przygotowany w ścisłej współpracy z zespołem cenionych polskich, izraelskich i amerykańskich badaczy, był on w zasadniczym

kształcie koncepcyjnym gotowy już w 2003 r.[1] Ogłoszony wówczas konkurs architektoniczny wygrał w 2005 r. Rainer Mahlamäki z Finlandii.

Powstał wielofunkcyjny, artystycznie znakomity gmach muzeum, oparty na kontraście modernistycznego, minimalistycznego zewnętrza ze szklanych paneli i rozrzeźbionego w jasnym kamieniu, monumentalnego, a przy tym prześwietlonego światłem wnętrza. Piękny, ale pusty, udostępniony został publiczności w 70. rocznicę wybuchu powstania w getcie 19 kwietnia 2013 r.

Wystawę stałą zdecydowano się usytuować w podziemiu budynku. Tym samym choć programowo najważniejsza w działalności muzeum, w jego otwartej, szeroko dostępnej przestrzeni jest nieobecna. Nie wiem, czy ta podziemna lokalizacja wystawy była programowym założeniem zamawiającego, czy też koncesją na rzecz fińskiego projektu. W praktyce wychodzi wszakże na to samo – że wystawa stała to rodzaj serwitutu, a nie integralny element tej przyjaznej architektury.

Gotową ekspozycję udostępniono publiczności półtora roku po otwarciu muzeum. W 2011 r. jej wykonanie przekazano polskiej firmie Nizio Design International, ale czuwała nad nim dyrektorka programowa, koordynatorka merytoryczna całości i szefowa zespołu kuratorskiego prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett z nowojorskich Performance and Jewish Studies, związana z projektem niemal od jego zarania.

Trudno o bardziej przeciwstawne estetyki niż budynku Mahlamäkiego i ekspozycji, dla której został zaprojektowany. Klarowność, elegancja i wieloznaczna metaforyka tej architektury pozostaje w sprzeczności z gęstwą wizualnych efektów, multimedialnym synkretyzmem i ciężkim, nierzadko kiczowatym wzornictwem, wypełniającymi podziemie muzeum.

Jego wystawę stałą można w moim przekonaniu najkrócej scharakteryzować jako gigantyczne *simulacrum*: barwne, wabiące różnorodnością, epatujące skalą. I przejmująco sztuczne. Albo jako współczesny odpowiednik modnych i popularnych na przełomie XIX i XX w. olbrzymich malarskich panoram.

Nawet nieliczne oryginalne przedmioty – zestawiane z kopiami, reprodukcjami, replikami, atrapami i makietami – tracą na wystawie walor autentyzmu. Przykładów aż nadto, ekstremalne w salach rozbiorów i dziewiętnastowiecz-

[1] Był to tzw. Masterplan, przygotowany przez kierownictwo Muzeum, Event Communications i Stowarzyszenie ŻIH, wytyczający kierunek badań i pracy dotyczących poszczególnych galerii. Skądinąd warto by skonfrontować ówczesne założenia z tym, co zrealizowano w 2014 r. Podkreślenia wymaga wszakże fakt, że koncepcja wystawiennicza wystawy głównej na żadnym etapie realizacji nie została poddana otwartej dyskusji w fachowym międzynarodowym gronie specjalistów – wystawienników i muzealników. Autorzy merytoryczni poszczególnych galerii – historycy i akademiccy badacze różnych dziedzin – nie dysponowali doświadczeniem w tym zakresie. Nie były taką dyskusją prezentacje służące popularyzacji idei muzeum i fundraising, ani końcowe dyskusje w różnych gremiach dotyczące zawartości tej czy innej galerii, mające niekiedy charakter cenzury. O końcowych dyskusjach programowych skutkujących ingerencjami cenzuralnymi zob. *Jankiel, chasydzi i Tuwim. O Muzeum Historii Żydów Polskich z Heleną Datner rozmawia Piotr Paziński*, „Midrasz", styczeń–luty 2015, nr 1, s. 4–10.

nych; skandaliczny w kąciku dzieł sztuki przy schodach w Drugiej Rzeczypospolitej. Ten ostatni dowodzi już nie tylko lekceważenia podstawowych standardów muzealnych, lecz pogardy dla oryginalnych dzieł i tym samym deprecjonowania ich twórców, takich jak Jankel Adler, Mojżesz Kisling, Marek Włodarski, Natan Szpigel i inni.

Tłumaczenie organizatorów, że w kraju nie ma oryginałów lub są niedostępne, brzmi nieprzekonująco dla każdego, komu nieobca jest zawartość krajowych magazynów muzealnych, bibliotek i archiwów. Zresztą praca nad wystawą zaczęła się przed laty od kwerendy judaików i przekazów ikonograficznych o tematyce żydowskiej w zbiorach publicznych – już wówczas z intencją wykorzystania ich wizerunków, a nie autentycznych przedmiotów[2].

Ta przyjęta równoprawność oryginalnych eksponatów z ich ersatzami podważa jednak nie tylko muzealne pryncypia, ale uprzytamnia, że wykorzystane obiekty – w przytłaczającej mierze dwuwymiarowe – zredukowane zostały do funkcji ilustracji lub dekoracji.

Zastępniki są w tej roli rzecz jasna wdzięczniejsze niż oryginały, bo można z nimi zrobić praktycznie wszystko: pomniejszyć i nalepić na ścianę jak Drzwi Gnieźnieńskie, powiększyć i uschematycznić jak średniowieczne miniatury lub historyzujące wizerunki władców. Da się nimi zapełnić kawałek ściany jak przeskalowane do wymiarów architektury karty tytułowe hebrajskich starodruków czy udające księgozbiór fałszywe grzbiety nieobecnych woluminów. Wycięte zamieniają się w wychodzącą poza ścianę sylwetkę, jak całopostaciowa i powiększona do wielkości naturalnej fotografia Maurycego Gottlieba, a nawet występują dwustronnie, jak przydarzyło się to wizerunkowi Brunona Schulza, albo jako klejone z pleksiglasu fotopopiersia w galerii dziewiętnastowiecznej.

Nie wiem też, co smutniejsze: czy bezduszne atrapy książek, gazet i innych druków wydawanych przez żydowskich autorów, redakcje, wydawnictwa i drukarnie, których oryginalne egzemplarze znajdują się mimo kataklizmu Zagłady w wielu bibliotekach, a nawet bywają ciągle jeszcze do nabycia w antykwariatach. Czy spreparowane ruiny getta, wyglądające jak z papier mâché w miejscu, skąd przed kilku laty, zanim zaczęto kłaść fundamenty, wywieziono jeszcze sporo prawdziwego gettowego gruzu odkrytego podczas zleconych przez muzeum badań archeologicznych.

Wiem natomiast, że wielkie panoramy średniowiecznego Płocka, Poznania i Warszawy, nieoparte na historycznych czy choćby archeologiczno-topograficznych źródłach, podważają niestety zaufanie do rzetelności ekspozycji[3].

[2] Nie mówiąc o – znów pytanie, czy zamierzonych, czy wynikających z braku profesjonalizmu zamawiających – niektórych parametrach technicznych sal wystawowych, które nie stosują się do obowiązujących w muzealnictwie standardów bezpieczeństwa obiektów, czyli wykluczają eksponowanie oryginalnych dzieł sztuki. W przypadku budynku wzniesionego specjalnie do celów muzealnych nie ma dla tej decyzji usprawiedliwienia.

[3] Milena Orłowska, *Płock w muzeum Polin. Fajnie, ale jakiś niepodobny*, „Gazeta Wyborcza. Płock", 1 II 2015.

A gigantyczna „interaktywna" makieta Krakowa z żydowskim Kazimierzem jest nie tylko problematyczna, skoro Kraków i Kazimierz – jak rzadko w Polsce – w swej historycznej tkance przetrwały i ściągają tłumy zwiedzających z kraju i zagranicy, lecz stanowi koronny przykład, jak kociokwik efektów wizualnych i technologicznych skutecznie niweczy poznawczy aspekt ekspozycji.

Na małą architekturę wystawy, zrealizowaną przeważnie w quasi-naśladowczej manierze Disneylandu, zwracał już uwagę niejeden recenzent w kraju i za granicą[4]. Wraz z multimedialnymi makietami w różnej skali i masywnie stylizowanym etalażem naszpikowanym ekranami dotykowymi zapewniać ma ona wystawie tak pożądaną trójwymiarowość.

Ofiarą rywalizacji z tak przetworzonym materiałem ikonograficznym i jego przestrzenną oprawą pada tekst. W popkulturze spektaklu, której prezentacja Polin niewątpliwie hołduje, nie byłoby w tym nic zaskakującego. Jednak w założeniach wystawy to tekst, ściślej: hierarchicznie pod względem funkcjonalnym uporządkowane grupy tekstów, miał odgrywać rolę najważniejszą. Cytaty z epoki podzielono na główne i komplementarne. Pierwszym wyznaczono funkcję porte-parole każdej z galerii, pozostałe miały prezentować polifoniczność postaw w prezentowanych okresach i nakłaniać zwiedzających do pogłębionej percepcji. Inną kategorię tekstów tworzy oparty na aktualnym stanie badań współczesny komentarz dostępny na różnych poziomach ogólności: od syntetycznego wyjaśnienia do relacjonowania kwestii szczegółowych. A trzeba dodać jeszcze podpisy pod materiałem ilustracyjnym, legendy do map, wykresów i makiet oraz uwzględnić dwie wersje językowe – polską i angielską, tudzież podwójne tłumaczenia z cytatów hebrajskich, jidysz i łacińskich.

Założenia te groziły wystawie zalewem tekstów. Nie zapobiegło mu różnicowanie wielkości, kroju i koloru czcionki, wyprowadzanie cytatów na przestrzenne wypustki, a nawet umieszczanie ich na podłodze, o dziesiątkach nośników elektronicznych nie wspominając. Fiaskiem zakończyła się postulowana nowatorska polifonia głosów z wnętrza dziejów i przejrzysta dystrybucja komunikatów werbalnych. Profuzja tylu tekstów wywołuje wśród zwiedzających, co nieuniknione, dezorientację, znużenie i obojętność.

Nie zmienia to faktu, że podejście tekstowe pozostaje w wystawie decydujące. Robi ona nieodparcie wrażenie bogato ilustrowanego perypatetycznego podręcznika, żydowskiej *Biblii pauperum*. Podejście tego rodzaju, postrzegane dziś jako anachroniczne, „samo z siebie nie tworzy narracji", jak trafnie zauważyła Iwona Kurz we wnikliwej recenzji z wystawy[5].

[4] Nawet plafon siedemnastowiecznej synagogi w Gwoździcu, stanowiący sztandarowy obiekt ekspozycji, nie jest wierną rekonstrukcją, lecz został zmniejszony o 20 procent w stosunku do oryginału, czego nie uczyniono w odniesieniu do stojącej pod nim bimy.

[5] Iwona Kurz, *„Tu spoczniecie", Muzeum Polin*, dwutygodnik .com, październik 2014, wydanie 145.

Tym bardziej więc martwi, że programowo wykluczono z ekspozycji dwa elementy, których potencjał symboliczny i afektywny jest niezastąpiony: kontekst miejsca i oryginalny przedmiot.

Muzeum Polin stoi na terenie getta. Fakt ten nie wpłynął w żaden sposób na teoretyczne założenia wystawy stałej, stanowiącej przecież ideowy rdzeń muzeum. Jakby nie dotyczyła jej prowadzona od dziesięcioleci dyskusja o reprezentacji i języku, zrodzona z cywilizacyjnej i kulturowej cezury wytyczonej przez Szoa.

Nie mam na myśli tematu – galeria Zagłady jest w podziemiu Polin większa od pozostałych. I bynajmniej nie chodzi mi o utożsamianie warszawskiego muzeum z muzeum Holokaustu.

Ale „niewinne oko" jest dziś złudzeniem. Tymczasem to ono panuje na wystawie, ignorując niejako materialną i symboliczną prawdę tego wyjątkowego miejsca pamięci (*lieu de memoire*), którym zawładnęła. Jakby chciano – choć na pewno nie chciano – tę wyjątkowość osłabić, wyprzeć, zastąpić ersatzem.

Pierwsze konsekwencje tej lekkomyślnej decyzji nie dały na siebie długo czekać. Ławeczka Karskiego, alejka Sendlerowej, zamiar wzniesienia przy muzeum pomnika Sprawiedliwych, niezależnie od intencji czy priorytetów politycznych są tej decyzji pochodną.

Podobnie zignorowano na wystawie oryginalne przedmioty sprzed Zagłady, a wraz z nimi ich intymne historie, zbyt często sygnalizujące pustkę po ludziach, do których należały. Jakby „Muzeum życia" mogło (miało?) tę pustkę zapełnić.

Trudno się z tymi programowymi wyborami pogodzić.

Niemniej nawet w ich obrębie sporo założeń wystawy pozostaje niejasnych. Dlaczego zlekceważono zakorzenioną w tradycji żydowskiej wstrzemięźliwość w tworzeniu wizerunków, utrzymującą się co najmniej do początków XIX w.? W zamian skorzystano obficie z chrześcijańskiej tradycji pikturalnej wraz z towarzyszącym jej w polskiej ikonosferze, trwającym po dzień dzisiejszy upodobaniem do „barokowego", bombastycznego efektu.

Z tym wiąże się kolejny deficyt wystawy: nieobecność judaizmu, co poddał już krytyce Piotr Paziński[6]. Powie ktoś, że przecież pokazano i synagogę, i jeszywę, i ślub pod chupą, nie mówiąc o wielu rabinach i związanych z nimi różnych odmianach ortodoksji. Ktoś inny obruszy się, że Żydów nie można definiować przez religię. Ale judaizm to nie tylko wyznanie, to – podobnie jak chrześcijaństwo czy islam – cywilizacja, której podstawą są Tora i Talmud. Wierność im i ich studiowanie stanowiły o tożsamości żydowskiej diaspory i były warunkiem jej historycznego trwania i rozwoju. Wraz z nowoczesnością ich pozycja i rola uległy zmianom, w różnym stopniu zastąpione lub wzbogacone innymi treściami i czynnikami. Nie pomniejsza to jednak wagi judaizmu dla historii i tożsamości Żydów. I stanowi warunek konieczny, choć niewystarczający rozumienia tej historii przez nie-Żydów. Tym bardziej że specyfika judaizmu i jego wieloraka

[6] Piotr Paziński na Facebooku, 5 XI 2014 r.

odmienność od dogmatów, kultury i obyczajów chrześcijańskich determinowała przez wieki charakter wzajemnych relacji żydowskiej mniejszości i większościowego chrześcijańskiego, w tym polskiego i katolickiego, otoczenia.

Skądinąd wyrazista inność duchowa i kulturowa (zaczynając od języka, alfabetu i kalendarza) tych dwóch społeczności i jej dynamika w świetle relacjonowanego na wystawie procesu historycznego mogły być znakomitym nośnikiem narracji Polin. W tym celu jednak twórcy wystawy musieliby zrezygnować z sugestii obiektywizmu i politycznej poprawności, podejmując ryzyko kontrowersji i niewygodnych pytań. Nie mogliby też poprzestać na *stricte* polonocentrycznej perspektywie, jaką przyjęli[7].

W jej wyniku powstała wystawa ilustrująca dzieje mniejszości żydowskiej w kontekście historii Polski, skoncentrowana na pokazaniu związanej z nimi bogatej specyfiki tej społeczności[8]. Ten wyraźny polonocentryzm, niekiedy sprawiający wrażenie tryumfalizmu, stanowił w niemałym stopniu polemikę z tradycyjną historiografią żydowską, która koncentrowała się przede wszystkim na czynnikach wspólnotowych pozwalających przez wieki rozproszonym w diasporze Żydom zachować tożsamość i oprzeć się procesom asymilacyjnym[9].

Jednocześnie owa polska żydowskość/żydowska polskość ekspozycji jest rodzajem manifestu. Przynajmniej dla Barbary Kirshenblatt-Gimblett, której wpływ na kształt programowy i realizację wystawy nie miał sobie równych. I której rodzinne korzenie, podobnie jak bardzo wielu współczesnych Żydów w Stanach Zjednoczonych i Izraelu, znajdują się na terenach historycznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Stworzony nad Wisłą pomnik osiadłej tu od stuleci i bujnie rozwijającej się do wybuchu wojny w 1939 r. żydowskiej społeczności miał przywrócić pamięć o niej jej rozproszonym po świecie potomkom. I stać się – wedle pragnienia Kirshenblatt – czwartym, obok judaizmu, Holokaustu i Izraela, elementem budującym tożsamość dzisiejszego żydostwa[10].

Dlatego zapewne pominięto również – jako oczywiste dla żydowskich historyków – nieprzerwane i wielostronne relacje mieszkańców Polin z diasporą, głównie z aszkenazyjskimi Żydami, gdziekolwiek się osiedlili. Nie usprawiedliwia to jednak rezygnacji z tego niezwykle ważnego aspektu życia żydowskiej społeczności, który wydatnie wpłynął na charakter jej zatrudnień i pozycję socjalną i który nie ma odpowiednika wśród katolickiej większości. Nieobecność

---

[7] Na ten temat zob. Konrad Matyjaszek, *Polonizacja historii. O wystawie stałej Muzeum Historii Żydów Polskich*, „Kultura Liberalna" 2015, nr 12, online: http://kulturaliberalna.pl/2015/03/24/konrad-matyjaszek-mhzp-wystawa-stala-recenzja/ (dostęp 30 III 2015 r.).

[8] Moshe Rosman, *Categorically Jewish Distinctly Polish: The Museum of the History of Polish Jews and the New Polish-Jewish Metahistory*, „Judicial Studies Institute Journal" 2012, s. 361–387, online: www.biu.ac.il/JS/JSIJ/10-2012/Rosman.pdf (dostęp 1 II 2015 r.).

[9] Moshe Rosman, *Jak pisać historię żydowską?*, tłum. i red. Agnieszka Jagodzińska, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.

[10] Paweł Smoleński, *Opowiadamy o życiu. Wywiad z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett*, „Gazeta Wyborcza", 25–26 I 2014.

związków z diasporą, tak jak brak judaizmu, sprawia, że obraz życia żydowskiego w Polsce, który wystawa prezentuje jako całościowy, jest oświetlony tylko z jednej perspektywy i tym samym ułomny, żeby nie powiedzieć tendencyjny.

Na zakończenie kilka uwag o dwóch galeriach, które w moim odczuciu wyszły względnie pomyślnie z powierzonego im zadania, a z których drugiej, dotyczącej Zagłady jako najbardziej interesującej czytelników rocznika, poświęcę nieco więcej miejsca.

Pierwszą z tych galerii jest wprowadzający, skądinąd merytorycznie problematyczny i infantylny „Las legend". Na szczęście Rainer Mahlamäki nie zgodził się, aby ta galeria – jedyna widoczna z innych kondygnacji budynku – została zrealizowana w proponowanej quasi-realistycznej manierze, zgodnie z którą miał to być „prawdziwy" las. Obecne rozwiązanie, zaprojektowane przez Jung v. Matt Bad Design, jest lekkie, umowne, bezpretensjonalne. Nie wiadomo przy tym, czy dyskretnie pośredniczy, czy jednak oddziela obce sobie estetycznie dwie przestrzenie muzeum: przestrzeń architektury i przestrzeń wystawy. Nawiasem mówiąc, różnica między wyjściowym a zrealizowanym projektem uprzytamnia, jak bardzo ostateczny efekt zależy od stylu i kultury myślenia projektantów.

Uznanie dla galerii Zagłady może wydać się zaskakujące w świetle niektórych moich wcześniejszych zarzutów. Stosuje się ona przecież do generalnego założenia wystawy ignorującego realny związek z miejscem, po którym stąpamy. I to mimo że getto warszawskie stanowi centrum holokaustowej przestrzeni ekspozycyjnej.

Istotnie, nigdzie rozziew między prawdą miejsca a zastępującym ją *simulacrum* nie jest bardziej dojmujący niż wówczas, gdy w podłodze tej galerii natrafia się na niewielkie przeszklenie z kopią szachownicy, na której grali ukrywający się po stronie aryjskiej uciekinierzy z getta. A przecież w zbiorach muzeum znajdują się osierocone przedmioty wykopane na tym miejscu. Nieobecne w galerii Zagłady, użyte zostały za to na autotematycznej wystawie czasowej jako dowód (*sic*!) pieczołowitości towarzyszącej pracom antycypującym budowę gmachu Polin.

Niemniej tym, co wyraźnie odróżnia galerię przygotowaną merytorycznie przez profesorów Barbarę Engelking i Jacka Leociaka od pozostałych, jest świadomość języka przedstawienia, którym się posłużyli, budując jej narrację, i w znacznym stopniu podporządkowana temu dyscyplina wizualna. Czytelnik może posądzić mnie o stronniczość, skoro tylko w odniesieniu do tej galerii wymieniam jej autorów, tym bardziej że są oni redaktorami „Zagłady Żydów". Przyczyna jest jednak inna: w pozostałych galeriach wystawy muzeum Polin jej forma tak dalece i niestety tak niedobrze zdominowała treść, że moje zarzuty dotyczące – co podkreślam – sposobu i stylu ekspozycji obciążałyby historyków: autorów merytorycznego scenariusza i treściowej zawartości każdej galerii, którzy z braku kuratorskiego doświadczenia podporządkowali się formule i oczekiwaniom realizatorów całości

Engelking i Leociakowi pomógł zapewne – ale też narzucił swoiste wymagania – fakt, że problem reprezentacji Holokaustu jest przedmiotem nie tylko

rozwiniętej refleksji, lecz także praktyki w miejscach upamiętnień i muzeach, na wystawach, w filmach, a nawet w popkulturze.

Najwyraźniej o metodologicznej postawie dwójki autorów świadczy sposób potraktowania zachowanej dokumentacji fotograficznej, niemal w całości wytworzonej przez niemieckich sprawców, a która w ostatnich dziesięcioleciach uległa kolosalnemu medialnemu nadużyciu i zużyciu.

Po pierwsze, ważne są zdjęcia, które pominięto: poniżanych, torturowanych, rozstrzeliwanych, idących do gazu ludzi, a także ukazujące hałdy zdehumanizowanych zwłok. Za taką decyzją tkwi, jak sadzę, nie tylko sprzeciw obydwu badaczy wobec banalizacji ikonografii Zagłady, ale respekt dla ofiar, ochrona godności konkretnych osób, które niemiecka fotografia „przerabiała" w materiał ilustrujący realizację polityki Trzeciej Rzeszy.

Po drugie, wykorzystane tam zdjęcia (rzecz jasna reprodukcje oryginalnych fotografii) zachowują zasadniczo status unikatowego obiektu, źródła historycznego, co wyraża się m.in. w decyzji zachowania ich oryginalnego – małego – formatu oraz w towarzyszącej im źródłowej legendzie. Jako przykład niech posłuży sposób, w jaki wyeksponowano raport Jürgena Stroopa z likwidacji warszawskiego getta albo – w istocie monumentalne – potraktowanie tych niewielkich „kawałków kliszy wyrwanych piekłu" (jak je nazywa Georges Didi-Huberman), czyli czterech zdjęć z wnętrza komory gazowej wykonanych konspiracyjnie przez żydowskie Sonderkommando w Auschwitz.

Również rola tekstu nie jest tam – z drobnymi wyjątkami– osłabiana udziwnionymi zabiegami formalnymi. Uporządkowany i przejrzysty graficznie tekst jest wyraźnie obecny i „chce" być czytany. Cytaty z czasów pogardy nie mieszają się z komentarzem, choć merytorycznie znakomite skonfrontowanie dwu gettowych perspektyw: Czerniakowa i Ringelbluma, zostanie zapewne zrozumiane i poddane refleksji przez nielicznych.

Autorzy galerii Zagłady nie chcą wabić widza. Zdają się od momentu jej przekroczenia sygnalizować, że przyjdzie mu tu porzucić wcześniejszą absorbującą wielość wrażeń i ich dowolny wybór. Skłania do tego ograniczona do czerni i szarości gama barwna, znaczna jednorodność i efektywność użytych środków (głównie tekst i fotografia), wespół z ich wstrzemięźliwym (na tle rozbuchania pozostałych galerii) plastycznym przetworzeniem, choć i tu niestety nie obeszło się bez designerskich przerysowań i wypaczeń.

Recenzenci często chwalą też zrealizowaną zgodnie z intencją autorów klaustrofobiczną w charakterze przestrzeń galerii Zagłady, ścieśnioną do śluzy wśród ukośnie ustawionych ścian, tudzież stworzoną sugestię gettowego mostu na Chłodnej, z którego widać tak inną w nastroju „aryjską" Warszawę. Osobiście uważam, że efekty te są wtórne, choć być może pomocne w budowaniu opresyjnego nastroju, aczkolwiek porównywanie go z doświadczeniem ofiar uważam za niedopuszczalne. To, co w tym przestrzennym zabiegu prawdziwie ważne, to narzucenie wyraźnego duktu zwiedzania, akcentującego postępującą nieustępliwie eskalację procesu Zagłady, nawet jeśli centralne potraktowanie jej war-

szawskiego rozdziału wywołuje zasadne wątpliwości, tym bardziej że niedaleko mamy Żydowski Instytut Historyczny w gmachu przedwojennej Głównej Biblioteki Judaistycznej, ze zbiorami Archiwum „Oneg Szabat".

Wyraźny tu dukt zwiedzania, zatarty w galeriach nowożytnych, wytyczony przejrzyście także w dwudziestoleciu międzywojennym i *stricte* chronologicznie w galerii powojnia uprzytamnia kolejną fundamentalną kwestię związaną z całością ekspozycji, a mianowicie jak dalece tworząc ją, myślano o zwiedzających, ich różnych percepcyjnych, kognitywnych, a i czysto fizycznych możliwościach i potrzebach[11]. I tym razem odpowiedź nie jest dla twórców wystawy pomyślna. Zdawali się zakładać, że zwiedzający będzie poruszał się po niej samodzielnie, przeznaczy na wizytę wiele czasu (ile?) i że wizyty te będzie powtarzał. Tymczasem ten, kto znajdzie się na niej bez przewodnika lub audioguide'u, zgubi się w jej gąszczu i opuści ekspozycję, gdy będzie miał dość wrażeń, niezależnie od miejsca, do którego dotrze. Ktoś mający mało czasu (przysłowiową godzinę czy półtorej) nie znajdzie szybkiej drogi zwiedzania, nie mówiąc o architektonicznych wąskich gardłach ekspozycji i o korkach tworzonych przez grupy zwiedzających oprowadzane przez przewodników. Ile osób wróci na wystawę ponownie, zwłaszcza że bilet indywidualny (25 zł) jest nietani, a wielu zwiedzających to przyjezdni z kraju i zagranicy? O ile wiem, Muzeum przygotowuje liczną grupę przewodników, edukatorów, a także krążących po wystawie i foyer doradców, aby z ich pomocą ułatwić odbiór wystawy i zwiększyć związane z nią korzyści poznawcze. To dobre działanie, ale dla twórców ekspozycji niekoniecznie komplement[12].

Reasumując: powstała prezentacja wielka skalą i bogactwem efektów. Przy okazji zeszłorocznego otwarcia odniosła bezprecedensowy polityczny i medialny sukces w kraju i za granicą. Towarzyszyła mu radość i duma wielu osób w Polsce i na świecie, dla których przywrócenie pamięci o polskich Żydach i ich historii stanowiło od dawna osobiste pragnienie.

Teraz wystawę czeka bez wątpienia sukces frekwencyjny, przynajmniej przez kilka pierwszych lat. Zwiedzającym trzeba życzyć, aby wizyta na niej nie ograniczyła się li tylko do konsumpcji wrażeń wizualnych i interakcji multimedialnych.

Wystawa stała stworzyła też bez wątpienia – dzięki zaproponowanym na niej i czytelnym dla specjalistów nowym interpretacjom historii, bazującym na wieloletnich badaniach autorów poszczególnych galerii – nową poznawczo jakość.

[11] Że te ostatnie skandalicznie zignorowano, dowodzi śladowa liczba toalet w podziemiu, a i na parterze muzeum, która nijak ma się i do spodziewanej wysokiej frekwencji (w tym wielu wycieczek), i do postulowanego co najmniej kilkugodzinnego zwiedzania ekspozycji.

[12] Zapewne poprawione też zostanie oświetlenie (bo sporo tekstów jest nieczytelnych) i architektura dźwięku (przenikającego nierzadko do fragmentów ekspozycji, z którymi nie ma nic wspólnego), jak też błędy, które wkradły się w teksty i angielskojęzyczne tłumaczenie. Być może nawet stopniowo całość zostanie dyskretnie „odchudzona", zgodnie ze znaną maksymą, że „mniej często znaczy więcej".

Jako taka stanie się z pewnością podstawą i inspiracją dyskusji, polemik i dalszych badań.

Muzeum Historii Żydów Polskich postawiła zaś przed bardzo trudnym wyzwaniem, jeśli rzecz jasna zależy mu na tym, by stać się muzeum z prawdziwego zdarzenia. Sprawdzianem będzie tu program i jakość jego wystaw czasowych, poziom towarzyszących im publikacji oraz strategia kolekcjonerska muzeum.

Starnberg, luty 2015 r.