

# Upamiętnienia



*Zofia Wóycicka*

Uniwersytet Warszawski  
<https://orcid.org/0000-0002-9461-2387>  
[z.woycicka@is.uw.edu.pl](mailto:z.woycicka@is.uw.edu.pl)

## **W poszukiwaniu nowych sposobów na wyrażenie tego, co trudne do pojęcia. Muzea i miejsca pamięci poświęcone Zagładzie w XXI w.<sup>1</sup>**

### **Streszczenie**

Tekst omawia rozwój muzeów i stałych ekspozycji historycznych poświęconych Zagładzie w ciągu trzech minionych dekad. Autorka stawia tezę, że w ostatnich latach zaszły istotne zmiany w sposobie przedstawiania Holocaustu. Po pierwsze, nastąpiło ponowne odkrycie „przedmiotów Zagłady”, choć ich sposób prezentacji różni się od tego, jaki znamy z wczesnych muzeów i miejsc pamięci, takich jak Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, czy na Majdanku. Po drugie, obserwujemy zwrot w kierunku bardziej abstrakcyjnych i konceptualnych form przedstawiania Zagłady. Nowe muzea i ekspozycje przełamują bipolarny podział na wystawy dokumentalne i doświadczeniowe, jaki dominował europejską scenę muzealną w ostatnich dekadach. Artykuł omawia bliżej cztery otwarte w Europie w ciągu ostatnich pięciu lat placówki i ekspozycje historyczne: wystawę stałą Muzeum i Miejsca Pamięci w Sobiborze (2020), galerię „Katastrofa” w Muzeum Żydowskim w Berlinie (2020), Galerię Holocaustu w Imperial War Museum w Londynie (2021) oraz Narodowe Muzeum Holocaustu w Amsterdamie (2024). Autorka przytacza również przykłady innych prezentacji muzealnych z Europy i Stanów Zjednoczonych.

### **Słowa kluczowe**

Muzea Holocaustu, muzea memorialne, muzea miejsca pamięci, wystawy historyczne, przedmioty Zagłady, projektowanie wystaw

### **Abstract**

The article discusses the development of museums and permanent exhibitions on the Holocaust of the past three decades. Its thesis is that in recent years there have been significant changes in the way the Holocaust is being presented in museums. Firstly, there has been a re-discovery of “Holocaust objects”, though the way they are presented differs substantially from what we know from early memorial museums. Secondly, we witness a shift towards more abstract and conceptual forms of presenting the Holocaust. New museums and exhibitions are breaking the bipolar division between documentary and experiential displays that has

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał w ramach grantu NCN OPUS22 „Pomoc udzielana Żydom podczas drugiej wojny światowej a proces kształtowania się transnarodowej pamięci społecznej” (2021/43/B/HS2/01596). Grant jest realizowany na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.

dominated the European museum landscape in the recent decades. The article takes a closer look at four museums and historical exhibitions opened in Europe in the last five years: the permanent exhibition at the Museum and Memorial in Sobibór (2020), the gallery "Catastrophe" at the Jewish Museum Berlin (2020), the Holocaust Galleries at the Imperial War Museum London (2021), and the National Holocaust Museum in Amsterdam (2024). The author also cites other examples from Europe and the United States.

### **Keywords**

Holocaust museums, memorial museums, sites of memory, historical exhibitions, museum artefacts, exhibition design

## **Wstęp**

### **Migawka I**

Wchodzimy do dużego, pogrążonego w półmroku pomieszczenia. W jego środku, na oryginalnych szynach pochodzących ze stacji kolejowej Treblinka, stoi drewniany wagon towarowy, podobny do tych, jakimi transportowano Żydów z gett i obozów do Auschwitz-Birkenau oraz innych ośrodków zagłady. Aby dotrzeć do kolejnej sali wystawowej, zwiedzający musi przejść przez ten wagon. Po drugiej stronie widzi powiększone zdjęcie przedstawiające selekcję na rampie kolejowej w Birkenau z albumu znalezionej po wyzwoleniu



*Fragment stałej ekspozycji w United States Holocaust Memorial Museum  
(© USHMM/fot. Edward Owen)*

na terenie obozu przez Lili Jacob. Przy wejściu leżą porzucane walizki z nazwiskami, adresami i datami urodzenia deportowanych. Zgodnie z założeniem kuratorów wystawy aranżacja ta ma pozwolić widzowi doświadczyć grozy Auschwitz-Birkenau i poczuć się przez chwilę tak, jakby to on sam był więźniem obozu<sup>2</sup>. Światło reflektorów, jak na planie filmowym, dodaje sytuacji dramatyzmu. Historia jest tu linearna, domknięta, jak fabuła filmowa. Nie ma w niej miejsca na białe plamy, niejasności, znaki zapytania.

## Migawka II

Wchodzimy do przestronnej sali oświetlonej światłem dziennym. Widzimy ciężkie, szare, stalowe gabloty – przypominają one ni to skrzynie, ni to archiwalne szafy. Tylko w niektórych miejscach szklane witryny ujawniają ich wnętrze. Wyłożony został tam starannie uporządkowany i opisany materiał dowodowy, głównie dokumenty, zdjęcia, kilka trójwymiarowych artefaktów. Wśród nich sztylet SS z wygrawerowanym napisem „Blut und Ehre” (Krew i Honor) – rozłożony na części, rozbrojony, tak aby nikomu nie przyszło do głowy traktować go jako przedmiot kultu. Reszta gablot pozostaje ukryta za metalowymi płytami,



*Fragment stałej ekspozycji w Muzeum i Miejscu Pamięci w Buchenwaldzie. Stara wystawa z 1995 r. (© Gedenkstätte Buchenwald Memorial/fot. Naomi Tereza Salmon)*

<sup>2</sup> Na ten temat zob. m.in. Anna Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeum. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2011, s. 235–237.

co zgodnie z zamierzeniem kuratorów wystawy, ma dać widzowi do zrozumienia, że do naszych czasów przetrwały tylko urywki przeszłości. Jej pełen kształt pozostaje ukryty i może być jedynie przedmiotem żmudnej rekonstrukcji.

Pierwsza migawka pochodzi z otwartego w 1993 r. United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie (USHMM). Stanowi ono sztandarowy przykład tzw. muzeum narracyjnego (*narrative museum*), czy też doświadczeniowego (*experiential museum*)<sup>3</sup> i inspirację dla wielu późniejszych tego typu ekspozycji. Druga migawka pochodzi z otwartej w 1995 r. wystawy stałej Muzeum Miejsca Pamięci w Buchenwaldzie. Jest to jeden z najbardziej wyrazistych i konsekwentnych przykładów tzw. muzeum dokumentacyjnego<sup>4</sup>.

Od otwarcia obu wystaw minęły trzy dekady. Co zmieniło się w tym czasie w krajobrazie muzealnym, w szczególności, jeżeli chodzi o przedstawienia drugiej wojny światowej i Zagłady? Czy ów dwubiegunowy podział na wystawy doświadczeniowe i dokumentacyjne jest nadal aktualny? Czy też może – wraz ze zmianą pokoleniową, procesem globalizacji i postępem technologicznym – pojawiły się całkiem nowe formy prezentowania historii na wystawach? Jak zmieniło się w nich podejście do artefaktów? Jak bardzo poszerzył się repertuar używanych przez projektantów środków wyrazu plastycznego i architektonicznego? Niniejszy tekst stanowi próbę uchwycenia ewolucji w sposobie przedstawiania drugiej wojny światowej i Zagłady na stałych ekspozycjach historycznych w ciągu ostatnich trzydziestu lat<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> W odniesieniu do USHMM określenie „muzeum narracyjne” (*narrative museum*) używane jest przez samych twórców ekspozycji. Pojęcie muzeum doświadczeniowego (*experiential museum*) stosują m.in. Amy Sodaro i Maria Kobielska. W literaturze przedmiotu pojawiają się też inne określenia na tego typu prezentacje muzealne. Paul Williams nazywa takie ekspozycje teatralizującymi (*theatrical exhibitions*) lub performatywnymi (*performing museums*). Rosemarie Beier de-Haan pisze o muzeach scenograficznych lub inscenizujących (*staging museum*). W dalszej części tekstu będę używać głównie, moim zdaniem najtrafniejszego, pojęcia „muzea doświadczeniowe”. Zob. Jeshajahu Weinberg, Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York: Rizzoli 1995, s. 49–51; Amy Sodaro, *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Brunswick-Camden: Rutgers University Press, 2018; Maria Kobielska, *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4, s. 15–36; Paul Williams, *Memorial Museum. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford–New York: Berg, 2007; Rosemarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; Rosemarie Beier de Haan, *Re-staging Histories and Identities*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. Sharon Macdonald, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011. Szersza dyskusja dotycząca terminologii zob. Kobielska, *Muzeum narracyjne...*

<sup>4</sup> Pojęcia tego używa m.in. Volkhard Knigge, jeden z autorów ekspozycji stałej w Buchenwaldzie z 1995 r. Zob. Zofia Wóycicka, *Wywiad z prof. Volkhardem Knigge z okazji otwarcia w Muzeum Żydowskim w Berlinie wystawy poświęconej robotnikom przymusowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2012, nr 8, s. 496.

<sup>5</sup> W tekście nie omawiam wystaw czasowych poświęconych Zagładzie. Choć niektóre z nich, jak choćby wystawa „Kryjówki. Architektura przetrwania” Natalii Romik i Aleksandry

Niektóre z opisanych tu zmian i nowych trendów wystawienniczych dotyczą szerzej wszystkich wystaw historycznych. Muzea poświęcone wojnie i Zagładzie mają jednak swoją specyfikę, która wynika z ciężaru samej tematyki, ale również z ich wielofunkcyjnego charakteru: są to zarówno miejsca edukacji, jak i miejsca upamiętnienia ofiar. Jako takie wiele z nich zaliczyć należy do kategorii muzeów memorialnych (*memorial museums*)<sup>6</sup>.

Paul Williams mianem tym określa wszystkie muzea poświęcone „masowemu cierpieniu”, będącemu wynikiem zbrodni wojennych, zbrodni przeciwko ludzkości lub innych form łamania praw człowieka<sup>7</sup>. Muzea memorialne upamiętniają głównie cywilne ofiary wojny, ludobójstwa, reżimów autorytarnych czy terroryzmu. Śmierci tych osób, ze względu na jej przypadkowy charakter, trudno nadać sens – są one ofiarami, w rozumieniu łacińskiego *victima*, a nie *sacrificium*<sup>8</sup>. W większości przypadków, choć bywają od tego wyjątki, miejsca te nie mają więc wymowy heroicznej. Tak ujęte muzea memorialne są fenomenem drugiej połowy XX w. Za jedno z pierwszych tego typu placówek uznać należy Państwowe Muzeum na Majdanku (1944) oraz Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau (1947). Jak jednak zauważa Williams, od połowy lat czterdziestych obserwujemy „globalny boom” na taką formę upamiętnienia<sup>9</sup>.

W Polsce placówki poświęcone zbrodniom stalinowskim i nazistowskim przyjęto określać mianem „muzeów – miejsc pamięci”. Podobnie jak niemieckie pojęcie *Gedenkstätte*, ma ono znacznie węższy zakres znaczeniowy niż muzea memorialne. Termin ten obejmuje bowiem tylko muzea *in situ*<sup>10</sup>. Wielu badaczy i praktyków muzealnych zwraca uwagę na specyfikę tych miejsc i wynikające z niej ograniczenia dotyczące form upamiętnienia i prezentacji przeszłości. Jak zauważa Tomasz Kranz w odniesieniu do terenów byłych nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady, miejsca te są „pierwotne w stosunku do instytucji

---

Janus (Zachęta, 31 III – 17 VII 2022; Żydowskie Muzeum Frankfurt, 1 III – 1 IX 2024), zdają się wpisywać w omawiane przeze mnie trendy wystawiennicze, wykroczyło by to jednak poza ramy tego artykułu.

<sup>6</sup> Brak przyjętego tłumaczenia dla angielskiego pojęcia „memorial museums”. Tomasz Kranz używa określenia „muzea upamiętnienia”, również by odróżnić je od „muzeów miejsc pamięci”. Wydaje mi się jednak, że tłumaczenie „muzea memorialne” jako najbliższe angielskiego oryginału jest najbardziej przekonujące (Tomasz Kranz, *Krajobrazy pamięci – podmioty kultury – obiekty turystyczne – przestrzenie edukacji. O współczesnych znaczeniach muzeach w poobozowych miejscach pamięci* [w:] *Muzea w poobozowych miejscach pamięci. Tożsamość, znaczenia, funkcje*, red. Tomasz Kranz, Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2017).

<sup>7</sup> Williams, *Memorial Museum...*, s. 8.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>10</sup> Kranz, *Krajobrazy pamięci...*, s. 30–31; Axel Drecol, *Von der Anwesenheit und Abwesenheit von Geschichte. Überlegungen zur Definition und Konzeption von NS-Geschichtsorten* [w:] *Jenseits der Erinnerung – Verbrechensgeschichte begreifen. Impulse für die kritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nach dem Ende der Zeitgenossenschaft*, red. Volkhard Knigge, Göttingen: Wallstein, 2022, s. 340–356.

muzealnej”<sup>11</sup>. Mają one też wielorakie znaczenia wykraczające poza funkcję edukacyjną i upamiętniającą: są to materialne świadectwa zbrodni, a często również cmentarze. Dlatego wszelkie głębsze ingerencje w ich tkanę historyczną, w tym rekonstrukcje oraz próby inscenizacji przeszłości, uznawane są przez wielu muzeologów i praktyków muzealnych za niestosowne i urągające powadze tych miejsc<sup>12</sup>. Mogą one też podważać ich wartość dowodową.

Wiele stałych ekspozycji historycznych poświęconych Zagładzie nie mieści się jednak w żadnej z wymienionych kategorii. Stanowią one część większych instytucji muzealnych poświęconych drugiej, a niekiedy również pierwszej wojnie światowej lub historii społeczności żydowskiej w danym kraju.

Z uwagi na ogromną liczbę stałych i czasowych wystaw poświęconych historii Zagłady, a również ze względu na złożoność tego typu ekspozycji artykuł poświęcony ich przemianom w ciągu ostatnich trzydziestu lat musi być, siłą rzeczy, selektywny, zarówno pod względem poruszanych zagadnień, jak i doboru przykładów. W niniejszym tekście będę się odwoływała głównie do przykładu czterech stałych ekspozycji historycznych poświęconych Zagładzie powstałych w Europie w ciągu ostatnich pięciu lat. Wśród nich znajduje się ekspozycja stała w Muzeum i Miejscu Pamięci w Sobiborze (2020) oraz Narodowe Muzeum Holokaustu w Amsterdamie (2024). Obie placówki wpisują się w kategorię muzeów memorialnych. Pierwsza zlokalizowana jest *in situ*, na miejscu dawnego obozu zagłady. Drugą trudno nazwać „muzeum i miejscem pamięci” *sensu stricto*. Choć znajduje się ono w budynku dawnego kolegium nauczycielskiego, które, położone w bezpośredniej bliskości Hollandsche Schouwburg, miejsca skoszarowania amsterdamskich Żydów w 1943 r., stało się drogą ucieczki dla kilkuset żydowskich dzieci, jego tematyka wykracza daleko poza mające tam miejsce wydarzenia historyczne.

Pisać będę również o galerii „Katastrofa” stanowiącej część nowej, otwartej w 2020 r. ekspozycji stałej Muzeum Żydowskiego w Berlinie (Jüdisches Museum Berlin, JMB). JMB nie jest muzeum memorialnym *sensu stricto*. Opowiada ono o historii Żydów w Niemczech od średniowiecza po czasy współczesne. Tylko jedna z galerii poświęcona jest okresowi narodowego socjalizmu. Niemniej samo założenie architektoniczne i symbolika zaprojektowanego przez Daniela Libeskinda budynku, w którym mieści się JMB, określanego nieraz jako „dający się obejść pomnik Holokaustu” wskazuje na jego memorialny charakter<sup>13</sup>. Ostatnią z czterech omawianych przeze mnie ekspozycji jest otwarta w 2021 r. Gale-

<sup>11</sup> Kranz, *Krajobrazy pamięci...*, s. 32.

<sup>12</sup> Zob. m.in.: *ibidem*, s. 42–50; Wóycicka, *Wywiad z prof. Volkhardem Knigge...*, s. 491–493 i in.

<sup>13</sup> Cilly Kugelmann, *Kein Holocaust im Jüdischen Museum [w:] „Ausgestopfte Juden?“ Geschichte, Gegenwart und Zukunft jüdischer Museen*, wyd. Felicitas Heimann-Jeline, Hannes Sulzenbacher, Göttingen: Wallstein Verlag, 2022, s. 188. Na temat architektury budynku zob. również: *The Libeskind Building. Architecture Retells German-Jewish History*, <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> (dostęp 8 II 2023 r.).



ria Holocaustu w Imperial War Museum w Londynie (IWM). Wystawa dotycząca Zagłady stanowi jedną z ośmiu jego ekspozycji stałych. Założone w 1917 r. dla uczczenia udziału Imperium Brytyjskiego w pierwszej wojnie światowej, IWM wywodzi się raczej z tradycji instytucji ukazujących chwałę oręża danego narodu niż muzeów memorialnych, choć w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat przeszło pod tym względem znaczną ewolucję.

Omawiane placówki i ekspozycje należą w Europie do najważniejszych projektów wystawienniczych dotyczących Holocaustu ostatnich lat. Tym samym można je traktować jako wyznacznik nowych trendów w tym obszarze. Oprócz tego w artykule odwołuję się też do Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej. Budynek i wystawa projektowane było przez Mirosława Nizio, który uchodzi w Polsce za czołowego twórcę wystaw doświadczeniowych. Zostało ono wprawdzie otwarte już w 2016 r., ale na jego przykładzie można prześledzić ewolucję, jaką projektant przeszedł od dosłownych inscenizacji przeszłości do bardziej symbolicznych form prezentacji. Choć narracja muzeum budzi wiele wątpliwości<sup>14</sup>, to pod względem wizualnym jest ono bardzo spójne i wyraziste.

### Powrót „przedmiotów Zagłady”<sup>15</sup>

Jedną z istotnych zmian, które można zaobserwować w ciągu ostatnich lat na ekspozycjach poświęconych Zagładzie dotyczy statusu i formy prezentacji trójwymiarowych artefaktów. Stanowi ona odzwierciedlenie szerszych przemian praktyk wystawienniczych.

Tradycyjnie trójwymiarowe artefakty stanowiły trzon kolekcji i prezentacji muzealnych. Jednak na przełomie XX i XXI w. zaczęto stawiać pytanie, czy kolekcja jest rzeczywiście nieodzownym atrybutem tego rodzaju przedsięwzięć i instytucji. Już w 1999 r. Elaine Heumann Gurian stwierdziła, że „obiekty nie stanowią serca muzeum”<sup>16</sup>. Zgadzała się wprawdzie, że oryginalne artefakty mają szczególną wartość dla zwiedzających, zwracała jednak uwagę, że istnieje wiele placówek, które nie posiadają kolekcji, a na wystawach prezentują jedynie specjalnie w tym celu stworzone eksponaty, instalacje i scenografie. Co więcej, jak argumentowała, nawet w przypadku ekspozycji historycznych opartych na

<sup>14</sup> Pisałam na ten temat m.in. w: *Global patterns, local interpretations: new Polish museums dedicated to the rescue of Jews during the Holocaust*, „Holocaust Studies” 2019, t. 25, nr 3. Zob. również: Jan Grabowski, Dariusz Libionka, *Bezdroża polityki historycznej. Wokół Markowej, czyli o czym nie mówi Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II Wojny Światowej im. Rodziny Ulmów*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr. 12.

<sup>15</sup> Pojęcie „przedmioty Zagłady” zapożyczyłam z: Bożena Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków: Universitas, 2010.

<sup>16</sup> Elaine Heumann Gurian, *What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums*, „Daedalus”, lato 1999, s. 165.

artefaktach, większość eksponatów nie jest zrozumiała sama przez się. Często to nie wygląd obiektu przesądza o jego wyjątkowości, ale związana z nim historia, która staje się zrozumiała tylko dzięki podpisom i kontekstowi, w jakim został on umieszczony. Tak naprawdę więc, jak twierdziła Heumann, rdzeń ekspozycji stanowią nie materialne świadectwa przeszłości a historia, którą dana instytucja wystawiennicza ma do opowiedzenia. Dlatego też badaczka proponowała zdefiniować muzeum jako „miejsce, które magazynuje wspomnienia i organizuje oraz prezentuje treści w sposób sensoryczny”.

Na początku XXI w. postulat Elaine Heumann Gurian stał się rzeczywistością. Jak zauważyła nie bez żalu Sandra H. Dudley w 2010 r., „obecnie wśród praktyków i teoretyków muzealnictwa dominuje pogląd, że głównym zadaniem tego rodzaju placówek jest przekazywanie wiedzy i informacji, a artefakt jest tylko jednym i to nie zawsze najważniejszym elementem owej kultury informacyjnej”<sup>17</sup>. Tak więc na przełomie wieków zaszły poważne zmiany w polityce gromadzenia zbiorów oraz sposobie prezentowania artefaktów na ekspozycjach historycznych. Powstało wiele instytucji wystawienniczych, które nie posiadają własnych kolekcji trójwymiarowych artefaktów i których ekspozycje opierają się głównie na tekstach kuratorskich, filmach, fotografiach, nagraniach audio, inscenizacjach czy elementach interaktywnych.

Jednak w ostatnich latach obserwujemy odwrotny trend: wiele placówek muzealnych powróciło do tworzenia ekspozycji opartych na artefaktach, choć ich sposób prezentacji różni się od tego, jaki znamy z XX w. Według Mario Schulze ten stosunkowo nowy trend w muzealnictwie stanowi późne pokłosie „zwrotu ku rzeczom” (*material turn*), który nastąpił w naukach humanistycznych i społecznych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych<sup>18</sup>. Pod jego wpływem kuratorzy muzealni zaczęli myśleć o „rzeczach” nie tylko jako o ilustracjach do wcześniej ułożonej fabuły, ale jako o aktywnych uczestnikach i świadkach historii, którzy mówią własnym głosem, jeżeli tylko stworzy się im do tego przestrzeń<sup>19</sup>.

Podobną ewolucję można również zaobserwować na wystawach poświęconych Zagładzie. Na przełomie wieków powstało wiele ekspozycji, na których prezentowano bardzo niewiele artefaktów. Niektóre z nich mają ściśle dokumentalny charakter i opierają się głównie na opatrzonej komentarzem kuratorskim zdjęciach, filmach, reprodukcjach dokumentów urzędowych i relacjach świadków. Wymienić tu można choćby *Mémorial de la Shoah* w Paryżu

---

<sup>17</sup> Sandra H. Dudley, *Museum Materialities: Objects, Sense and Feeling* [w:] *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London: Routledge, red. Sandra H. Dudley, 2010, s. 3.

<sup>18</sup> Mario Schulze, *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000*, Berlin: Transcript Verlag, 2017, s. 311–326; *idem*, *Things are Changing: Museums and the Material Turn*, „*Museological Review*” 2014, nr 18, s. 43–44.

<sup>19</sup> Schulze, *Wie die Dinge sprechen lernten...*, s. 299–304.

(2005) czy Topografię Terroru w Berlinie (2010). Inne stałe ekspozycje mają bardziej doświadczeniowy charakter. Przykładem może być Fabryka Emalia Oskara Schindlera w Krakowie (2010), w tym część wystawy poświęcona historii getta krakowskiego, a również galeria Zagłady w warszawskim Polin (2014). Wśród nich są też placówki, które mimo bardzo bogatych kolekcji świadomie wprowadzały elementy teatralizacji. Na tych ekspozycjach oryginalne artefakty traktowane są często nie tyle jako świadectwa historyczne, ile jako „rekwizyty służące udratyzowaniu historii”<sup>20</sup>. Jak zauważa Amy Sodaro w odniesieniu do USHMM, podczas gdy „tradycyjne muzea są repozytoriami artefaktów, których prezentacja ma pomóc w zrozumieniu historii, nauki czy sztuki; to muzeum ma przede wszystkim opowiadać historię, a jego kolekcja jest ważna tylko o tyle, o ile wspiera tę narrację”<sup>21</sup>. Powstają w ten sposób *simulacra*, imitacje przeszłości, które łączą w sobie autentyki, kopie i inscenizacje<sup>22</sup>.

W ostatnich latach jednak „powrót ku rzeczom” obserwujemy również na wystawach poświęconych Holokaustowi. Są to zarówno eksponaty mówiące o życiu żydowskim przed Zagładą, jak i obiekty pochodzące z czasów wojny i okupacji. Znajdują się wśród nich również „rzeczy ostatnie”, czyli artefakty znajdowane podczas prac archeologicznych na terenach byłych obozów zagłady, przedmioty osobiste należące do pomordowanych, które towarzyszyły im w ich ostatniej drodze życia<sup>23</sup>. Prezentowane są też rzeczy należące do oprawców, w tym przedmioty osobiste, części umundurowania lub narzędzia zbrodni.

Ów powrót ku rzeczom widać m.in. w nowej Galerii Holokaustu w IWM w Londynie, która zastąpiła poprzednią wystawę z 2000 r. Ekspozycja zaprojektowana została przez międzynarodowe biuro architektoniczne Casson Mann. Świadomie zrezygnowano tu z wszelkich prób mimetycznego odtwarzania przeszłości, a w centrum postawiono oryginalne trójwymiarowe artefakty, zdjęcia, historyczne nagrania filmowe, dokumenty osobiste oraz relacje świadków<sup>24</sup>. Podobnie jak w muzeach doświadczeniowych i tu dobór eksponatów był podporządkowany z góry ustalonej fabule. Artefakty nie pełnią jednak wyłącznie funkcji ilustracyjnej, ale są nośnikami znaczeń i opowieści. Wszystkie eksponaty zostały opisane i umieszczone w szerszym kontekście historycznym. Nie da się zrozumieć przekazu wystawy, przechodząc przez sale ekspozycyjne jak przez następujące po sobie plany filmowe – wymaga ona od zwiedzających pochylenia się nad świadectwami historycznymi.

<sup>20</sup> Williams, *Memorial Museums...*, s. 98.

<sup>21</sup> Amy Sodaro, *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Brunswick–Camden: Rutgers University Press, 2018, s. 40.

<sup>22</sup> Ziębińska-Witek, *Historia w muzeum...*, s. 184.

<sup>23</sup> Termin ten zaczerpnięty został z: *Chełmno. Rzeczy ostatnie/Last things*, wyd. Andrzej Grzegorzcyk i in., *Chełmno nad Nerem: Muzeum byłego niemieckiego Obozu Zagłady Kulmhof w Chełmnie nad Nerem o. Muzeum Martyrologicznego w Żabikowie*, 2016.

<sup>24</sup> Por. James Bulgin, Wykład dla British Holocaust Studies Association, online 25 XI 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KqMCRzgmZJg> (dostęp 15 V 2024 r.).



*Galeria Holokaustu w IWM London. Jasno oświetlona sala poświęcona „ostatecznemu rozwiązaniu” (© IWM)*

W odróżnieniu od wielu innych ekspozycji poświęconych tej tematyce, Galeria Holokaustu w IWM jest jasno oświetlona. Ma to uświadomić zwiedzającym, że Holokaust nie dokonał się w ukryciu, lecz „został on zaplanowany i przeprowadzony «na oczach wszystkich» – w centrum cywilizowanej Europy”<sup>25</sup>. Jednak rodzaj oświetlenia świadczy też o tym, jakie miejsce na danej wystawie zajmują artefakty: ciemne pomieszczenia z podświetlonymi punktowo elementami ekspozycji budują atmosferę grozy i przyczyniają się do dramatyzacji historii – jasne oświetlenie jest bardziej neutralne, niesie w sobie metaforę oświecenia i zachęca do bardziej kognitywnego podejścia do historii i prezentowanych świadectw historycznych. Jak sformułował to główny kurator wystawy, James Bulgin, ciemna przestrzeń sugeruje, „że jedyną właściwą reakcją jest milczenie, a my chcemy właśnie, żeby zwiedzający przełamali to milczenie”<sup>26</sup>.

Silne artefaktów zawierało też Narodowe Muzeum Holokaustu w Amsterdamie. Również tu zespół kuratorski pod kierownictwem Annemiek Gringold oraz projektanci ze Studia Louter i OPERA Amsterdam zrezygnowali z wszel-

<sup>25</sup> Casson Mann, Holocaust Galleries, <https://www.cassonmann.com/projects/holocaust-galleries> (dostęp 14 V 2024 r.).

<sup>26</sup> Bulgin, Wykład.

kich prób mimetycznego inscenizowania przeszłości<sup>27</sup>. Założeniem kuratorskim jest opowiedzieć o Zagładzie z perspektywy holenderskich Żydów, za pomocą należących do nich przedmiotów oraz dokumentów osobistych uzupełnionych o relacje świadków<sup>28</sup>. Gringold podkreśla też, że zależało jej na tym, aby nie ukazywać Żydów jedynie w roli ofiar, ale jako pełnowymiarowe postaci<sup>29</sup>. Na wystawie prezentowane są więc również rzeczy świadczące o przedwojennym życiu oraz woli i nadziei przetrwania prześladowanych.



*Fragment ekspozycji stałej w Narodowym Muzeum Holokaustu w Amsterdamie. Po lewej stronie gabloty zabawki zaprojektowane przez Alice Cohn (fot. Zofia Wóycicka)*

Takie podejście do artefaktów oznacza też, że na wystawę trafiły nie tylko obiekty „zimne” (*cool objects*), czyli takie, które mają charakter ilustracyjny, są powszechnie zrozumiałymi ikonami i nie wymagają szczegółowego opisu, jak

<sup>27</sup> Annemiek Gringold, Wykład „The Holocaust Museum from the Dutch Perspective” wygłoszony podczas konferencji „Museum Exhibitions in the Holocaust Memorials: from Bełżec to Sobibór”, Bełżec, 4–5 VI 2024 r.

<sup>28</sup> Matt Lebovic, *Netherlands' first Holocaust museum finally opens, with a side of anti-Israel protests*, „Times of Israel”, 11 III 2024, <https://www.timesofisrael.com/netherlands-first-holocaust-museum-finally-opens-with-a-side-of-anti-israel-protests/> (dostęp 20 V 2024 r.).

<sup>29</sup> Claira Moses, *With a New Holocaust Museum, the Netherlands Faces Its Past*, „New York Times”, 5 III 2024, <https://www.nytimes.com/2024/03/05/arts/design/holocaust-museum-the-netherlands.html> (dostęp 20 V 2024 r.).

gwiazdy Dawida, pasiaki czy buty po zamordowanych, ale również obiekty „gorące” (*hot objects*), które wymagają wprowadzenia kontekstualizacji, ale ze względu na ich osobisty charakter mają też większą siłę oddziaływania<sup>30</sup>. Dobrym przykładem są tu zabawki zaprojektowane przez 21-letnią Alice Cohn. Cohn uciekła z Wrocławia do Oldenzaal w Holandii, gdzie znalazła zatrudnienie przy produkcji zabawek. Mimo stałej pracy nie udało jej się zapewnić gwarancji finansowej, która pozwoliłaby jej sprowadzić do siebie rodziców.

Sz szczególnie interesująca i nowatorska pod względem wystawienniczym wydaje się galeria „Katastrofa” nowej ekspozycji stałej w Muzeum Żydowskim w Berlinie (JMB) poświęcona losom niemieckich Żydów w latach 1933–1945<sup>31</sup>. Podobnie jak w Amsterdamie, główna kuratorka Cilly Kugelmann i jej zespół świadomie zdecydowali się ukazać historię z perspektywy żydowskiej. Wystawa pozbawiona jest jakichkolwiek prób mimetycznego odwzorowywania rzeczywistości historycznej. Cechuje ją minimalizm, zarówno pod względem sposobu ekspozycji, jak i doboru eksponatów. Losy niemieckich Żydów w czasach narodowego socjalizmu ukazane zostały w formie mikroopowieści prezentowanych za pomocą nielicznych, bardzo starannie dobranych obiektów muzealnych, artefaktów, zdjęć oraz dokumentów osobistych. Każdy z eksponatów – odpowiednio opisany i skontekstualizowany – niesie jednak ogromny ładunek informacyjny i emocjonalny. Jednym z przykładów takiego „gorącego” obiektu jest seria fotografii wykonanych w 1935 r. przez Wenera Fritza Fürstenberga podczas podróży służbowej samochodem z Berlina do Amsterdamu. Zdjęcia dokumentują napotkane po drodze antysemityczne plakaty, tablice i gabloty nazistowskiego tygodnika „Der Stürmer”. W 1933 r. Fürstenberg założył w Amsterdamie filię swojego berlińskiego przedsiębiorstwa. W 1938 r., po „aryzacji” jego firmy, wyemigrował do Holandii, gdzie przeżył okupację w ukryciu.

Tak więc w ostatnich trzech dekadach na wystawach poruszających temat Zagłady obserwujemy odwrót od rzeczy jako głównego elementu ekspozycji, a następnie ponowny zwrot ku nim. Nieco inaczej sytuacja wygląda w placówkach tworzonych *in situ*, zwłaszcza tych powstałych na terenach byłych nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady. W tym przypadku samo miejsce, zachowane elementy infrastruktury obozowej oraz znalezione tam artefakty służyły i nadal służą jako materialne dowody ludobójstwa. Jednak tylko w nielicznych miejscach, takich jak Majdanek czy Auschwitz-Birkenau, gdzie krótko po wojnie utworzono muzea, udało się, przynajmniej częściowo, zabezpieczyć pozostałości po obozie. Po dziś dzień w Miejscu Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau można zobaczyć góry włosów zamordowanych, piętzące się buty,

<sup>30</sup> Williams, *Memorial Museums...*, s. 34.

<sup>31</sup> Szerzej na temat tej wystawy piszę w: *W poszukiwaniu trzeciej drogi. Nowa wystawa stała w Muzeum Żydowskim w Berlinie (część „Katastrofa”)*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2023, nr 19, s. 673–684. Fragment niniejszego tekstu dotyczący tej ekspozycji opiera się po części na tej publikacji.

walizki i oprawki od okularów<sup>32</sup>. Wystawione w ten sposób relikty poobozowe nie pozwalają na spersonalizowanie historii, świadczą jednak o ogromie popełnionych tam zbrodni.

W innych miejscach poobozowych mieliśmy raczej do czynienia z brakiem artefaktów. Dotyczy to zwłaszcza ośrodków zagłady. Tam ślady zbrodni zacierane były jeszcze podczas wojny przez oprawców. Ponadto z obozów tych ocalali tylko nieliczni, tak więc nie było komu zostawić świadectw lub przekazać pamiątek związanych z historią tych miejsc. Dlatego placówki, które powstały w Sobiborze (1993) oraz Treblince (2010), prezentowały tylko niewiele artefaktów. Również w miejscu pamięci w Bełżcu mimo otwarcia w 2004 r. nowego muzeum i założenia memorialnego nie przeprowadzono wcześniej szerzej zakrojonych badań archeologicznych<sup>33</sup>. Część artefaktów znalezionych podczas sondażowych wykopków, tj. klucze lub opaski z gwiazdą Dawida, trafiła na ekspozycję, na której pokazywane są w formie masowej. Wyjątek stanowiło Muzeum w Chełmnie nad Nerem, gdzie już w połowie lat osiemdziesiątych zaczęto prowadzić prace archeologiczne na terenie masowych mogił w Lesie Rzuchowskim. Relikty znalezione podczas tych prac pokazywane były na pierwszej wystawie otwartej w 1990 r., ale i tu prezentowane były one *en mass*<sup>34</sup>. Jednak problem braku materialnych śladów przeszłości dotyczył również innych terenów poobozowych. W pierwszych latach po wojnie dawne zabudowania i elementy infrastruktury obozowej padały ofiarą rozbiórek, szabru lub były przeznaczane do innych celów.

Dopiero stosunkowo niedawno, wraz z rozwojem archeologii współczesności, na terenach byłych nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady zaczęto prowadzić szerzej zakrojone badania archeologiczne. Przyczynił się do tego również rozwój nieinwazyjnych metod badawczych, które pozwalają ograniczyć niebezpieczeństwo profanacji zwłok pomordowanych. Prace wykopaliskowe prowadzone od lat dziewięćdziesiątych na terenie Miejsca Pamięci w Buchewaldzie pozwoliły na otwarcie w 2016 r. nowej wystawy, na której pre-

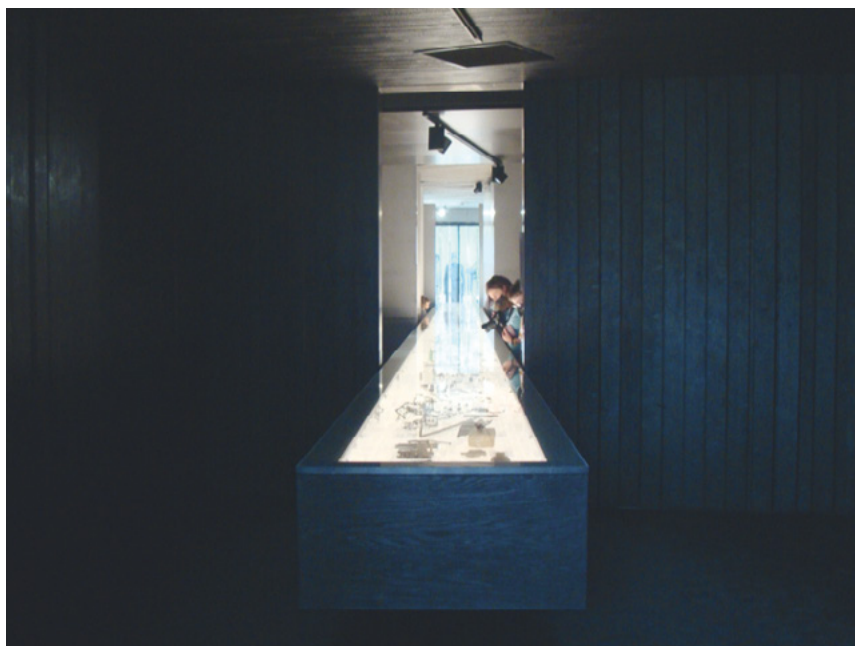
<sup>32</sup> Rzeczy te prezentowane są w galerii „Dowody zbrodni”: <https://www.auschwitz.org/galeria/wystawy/dowody-zbrodni,3.html> (dostęp 20 V 2024 r.). Na ten temat zob. też: Justyna Kowalska-Leder, *Fetyzyzacja autentyczności – casus muzeum-miejsca pamięci*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały 2021, nr 17, s. 73–98.

<sup>33</sup> W latach 1997–1999 na terenie byłego obozu zagłady w Bełżcu trwały gruntowe badania archeologiczne. Ich celem było nie tyle pozyskanie eksponatów, ile „uzyskanie podstawowej wiedzy na temat topografii miejsca zagłady oraz zlokalizowanie i zabezpieczenie masowych mogił.” Prace archeologiczne prowadzono metodą odwiertów, w kilku miejscach dokonano sondażowych wykopków. Podczas tych prac znaleziono około 3 tys. artefaktów. Zob. Państwowe Muzeum na Majdanku, *Niemiecki obóz zagłady w Bełżcu. Historia i relikty*, [https://www.majdanek.eu/media/files/pages/237/niemiecki\\_oboz\\_zaglad\\_y\\_w\\_belzcu\\_-\\_historia\\_i\\_relikty.pdf](https://www.majdanek.eu/media/files/pages/237/niemiecki_oboz_zaglad_y_w_belzcu_-_historia_i_relikty.pdf) (dostęp 1 VIII 2024 r.).

<sup>34</sup> Historia Muzeum, Muzeum Kulmhof byłego niemieckiego Obozu Zagłady w Chełmnie nad Nerem, <https://chelumno-muzeum.eu/muzeum/historia-muzeum> (dostęp 12 V 2024 r.). Rozmowa z kustoszem Muzeum Kulmhof Bartłomiejem Grzanką, 5 V 2024 r.

zentowanych jest znacznie więcej artefaktów niż poprzednio. Badania archeologiczne prowadzono też w Sobiborze, Płaszowie oraz w Treblince, co przekłada się na kształt otwartych lub projektowanych w tych miejscach nowych wystaw historycznych.

Zmianę w podejściu do artefaktów widać dobrze na przykładzie nowej ekspozycji otwartej jesienią 2020 r. w Sobiborze<sup>35</sup>. Już w założeniach jej scenariusza mowa jest o tym, że „[w] centrum nowej ekspozycji stałej znajdują się muzealia pozyskane podczas prac archeologicznych”<sup>36</sup>. Zgodnie z intencją kuratorów to właśnie obiekty muzealne mają być tu „podstawą budowania historycznej nar-



*Fragment stałej ekspozycji w Muzeum i Miejscu Pamięci w Sobiborze. Gablota z rzeczami znalezionymi podczas prac archeologicznych (fot. Zofia Wóycicka)*

<sup>35</sup> Części artykułu dotyczące Sobiboru opierają się w znacznej części na moich wcześniejszych publikacjach: *Zachować decorum. Nowa ekspozycja stała w Muzeum i Miejscu Pamięci w Sobiborze*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 633–648, oraz *Archaeological Findings in the Permanent Exhibition in Sobibór* [w:] *Excavating Sobibor. Holocaust Archaeology Between Heritage, History and Memory*, red. Martijn Eickhoff, Erik Somers, Jelke Take, Zwolle: WBooks, 2024, s. 167–182, <https://wbooks.com/winkel/geschichte/excavating-sobibor/>.

<sup>36</sup> *Ogólne założenia i struktura ekspozycji. Konkurs na opracowanie koncepcji realizacji wystawy stałej „SS-Sonderkommando Sobibor” – niemiecki obóz zagłady*, Załącznik nr M3 do Regulaminu konkursu, s. 4, [http://www.majdanek.eu/bip/konkurs\\_na\\_opracowanie\\_koncepcji\\_realizacji\\_wystawy\\_stalej\\_ss-sonderkommando\\_sobibor\\_niemiecki\\_oboz\\_zagladyny\\_znak/200](http://www.majdanek.eu/bip/konkurs_na_opracowanie_koncepcji_realizacji_wystawy_stalej_ss-sonderkommando_sobibor_niemiecki_oboz_zagladyny_znak/200) (dostęp 9 VIII 2021 r.).



racji, emocjonalnym punktem wyjścia dla wysiłku zrozumienia historii, przedmiotem wnikliwego namysłu i interpretacji, otwierającym możliwość lepszego poznania miejsca i ludzi<sup>37</sup>. Podążając tym tropem, projektanci wystawy Barbara i Jarosław Kłaput jej osią uczynili dwudziestopięciometrową, biegnącą wzdłuż całej przestrzeni ekspozycji gablotę, w której umieszczono przedmioty znalezione podczas prac archeologicznych<sup>38</sup>. Ma ona przypominać stół laboratoryjny lub ekshumacyjny i symbolizuje akt odkrywania i badania artefaktów<sup>39</sup>.

Również sam sposób prezentacji relikwów poobozowych różni się tu od tego, jaki znamy ze starszych ekspozycji. Mimo że w Sobiborze, podobnie jak w Auschwitz, oprócz nielicznych wyjątków nie da się zidentyfikować właścicieli wyłonionych z ziemi obiektów, twórcy ekspozycji założyli, że nie zostaną one pokazane „w formie masowej”, ale będą „eksponowane jako cenne pamiątki po pomordowanych<sup>40</sup>. Tak jak w przypadku twórców Galerii Holokaustu w IWM oraz Narodowego Muzeum Holokaustu w Amsterdamie, intencją kierowanego przez Tomasza Kranza zespołu kuratorskiego było nie tylko przedstawienie materialnych dowodów zbrodni, ale przede wszystkim „zachowanie pamięci o ludziach deportowanych do obozu nie przez pryzmat ich eksterminacji, lecz z perspektywy materialnych pozostałości ich istnienia<sup>41</sup>”.

## W poszukiwaniu nowych sposobów przedstawiania historii Zagłady

Obecność na wystawie trójwymiarowych eksponatów lub ich brak nie musi się przekładać bezpośrednio na formę prezentacji muzealnej. Istnieją zarówno wystawy dokumentacyjne, jak i doświadczeniowe, które obywają się (prawie) całkowicie bez artefaktów, jak i takie, na których pełnią one istotną funkcję, czy to jako materiał dowodowy czy ilustracyjny. Niemniej zmianie statusu artefaktów w muzeach i na ekspozycjach poświęconych drugiej wojnie światowej i Zagładzie towarzyszą również szersze zmiany w wykorzystywanych na wystawach plastycznych i architektonicznych środkach wyrazu.

<sup>37</sup> *SS-Sonderkommando Sobibor. Niemiecki obóz zagłady 1942–1943*, Muzeum i Miejsce Pamięci w Sobiborze, 27 X 2020, [https://www.sobibor-memorial.eu/pl/exhibitions/ss-sonderkommando\\_sobibor\\_niemiecki\\_oboz\\_zaglady\\_1942\\_\\_1943/31](https://www.sobibor-memorial.eu/pl/exhibitions/ss-sonderkommando_sobibor_niemiecki_oboz_zaglady_1942__1943/31) (dostęp 22 V 2024 r.).

<sup>38</sup> Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (dalej APMM), Projekt wystawy stałej „SS-Sonderkommando Sobibor”. Niemiecki obóz Zagłady 1942–1943. Projekt wykonawczy”, Kłaput Project S.C, Warszawa, 12 XI 2019 r., k. 1.

<sup>39</sup> *Konkurs na opracowanie koncepcji realizacji wystawy stałej „SS-Sonderkommando Sobibor”. Wizualizacja zwycięskiej koncepcji autorstwa Jarosława i Barbary Kłaput z „Kłaput Project” s.c.*, s. 1, [http://www.majdanek.eu/media/photos/images/1/0/7/9/5/orig\\_1079587911.jpg](http://www.majdanek.eu/media/photos/images/1/0/7/9/5/orig_1079587911.jpg) (dostęp 22 V 2024 r.). Por też: wywiad z Barbarą i Jarosławem Kłaputami zrobiony przez autorkę, Warszawa, 22 III 2023 r.

<sup>40</sup> *Ogólne założenia i struktura ekspozycji*, Załącznik nr M3, s. 4.

<sup>41</sup> Tomasz Kranz, *Słowo wstępne* [w:] *Wydobyte z popiołów. Przedmioty osobiste ofiar niemieckiego obozu zagłady w Sobiborze*, red. Tomasz Kranz, Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2018, s. 7.

Jak już wcześniej wspomniałam, w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI w. dominowały dwa skrajnie odmienne style wystawiennicze. Z jednej strony na wzór USHMM powstawały w tym czasie muzea doświadczeniowe. Taki sposób prezentacji historii przyjął się przede wszystkim w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, ale spotkać się z nim można również w niektórych zachodnioeuropejskich placówkach, w tym przede wszystkim w Wielkiej Brytanii. Oprócz wspomianej już wcześniej Fabryki Schindlera w Krakowie innymi prominentnymi przykładami takiego stylu wystawienniczego jest Muzeum Powstania Warszawskiego (2004) oraz nowa Galeria Drugiej Wojny Światowej w IWM w Londynie (2021).

Z drugiej strony w tym samym okresie wykształcił się też alternatywny model opowiadania o przeszłości w muzeach, który można nazwać dokumentacyjnym. Jest on charakterystyczny przede wszystkim dla Niemiec. Do najbardziej konsekwentnych przykładów takiego stylu wystawienniczego należą wspomniane już stałe ekspozycje w Miejscu Pamięci w Buchenwaldzie (1995, 2016) oraz w Topografii Terroru w Berlinie. Podobne rozwiązania znajdujemy jednak również w innych krajach Europy, np. we francuskim Mémorial de la Shoah czy w belgijskiej Kazerne Dossin (2012).

Według Amy Sodaro boom na doświadczeniowe muzea memorialne idzie w parze z rosnącą modą na „mroczną turystykę” (*dark tourism*) i świadczy o „głębokiej zmianie, jaka zaszła pod koniec XX w. w sposobie, w jaki społeczeństwa, narody i grupy społeczne pamiętają minione akty przemocy”<sup>42</sup>. Rosnące



*Fragment ekspozycji stałej w Mémorial de la Shoah (fot. Zofia Wóycicka)*

<sup>42</sup> Sodaro, *Exhibiting Atrocity...*, s. 3.

zainteresowanie historią przemocy, okrucieństwa i łamania praw człowieka tworzy zapotrzebowanie na muzea, które prezentowałyby ją w sposób przystępny i zrozumiały dla szerokiej publiczności. Nieco szerzej problem ujmuje Rosemarie Beier-de Haan, która zwraca uwagę, że moda na wystawy scenograficzne dotyczy nie tylko ekspozycji poświęconych drugiej wojnie światowej i Zagładzie, lecz także innych prezentacji historycznych i etnograficznych. Badaczka twierdzi, że tendencja do inscenizowania przeszłości jest charakterystyczna dla postnowoczesności, co tłumaczy m.in. „utrata monopolu interpretacyjnego” nauk historycznych<sup>43</sup>. Obraz przyszłości wyłaniający się w wyniku krytycznej analizy źródeł historycznych jest zawsze niekompletny, pełen znaków zapytania i otwiera różne ścieżki interpretacyjne, co czyni go trudniejszym w odbiorze, a co za tym idzie mniej atrakcyjnym dla przeciętnego zwiedzającego.

Wystawy dokumentacyjne charakteryzuje znacznie bardziej rzeczowy sposób prezentacji. Twórcy tego typu ekspozycji odżegnują się od prób emocjonalnego oddziaływania na zwiedzających za pomocą plastycznych czy architektonicznych środków wyrazu. Wystawy mają przemawiać do widzów poprzez intelekt. Uczucia empatii, smutku czy złości winny rodzić się w zetknięciu ze świadectwami historycznymi, a nie być efektem budowania atmosfery za pomocą przestrzeni, światła czy koloru lub mimetycznego odwzorowywania przeszłości przy użyciu dźwięków czy scenografii.

Ten styl wystawienniczy wywodzi się z Niemiec. Opiera się on na tzw. Porozumieniu z Beutelsbach (*Beutelsbacher Konsens*) przyjętym przez zachodnioniemieckich nauczycieli i edukatorów w połowie lat siedemdziesiątych. Zgodnie z jego założeniami w nauczaniu historii należy się odwoływać bardziej do intelektu niż emocji. Zaleca się też unikać narzucania uczniom własnych przekonań. Celem edukacji historycznej i obywatelskiej winno być uczenie młodych ludzi krytycznego myślenia<sup>44</sup>. Zasady te leżały u podstaw nowego sposobu prezentowania historii, jaki wypracowano na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w (zachodni)niemieckich muzeach, zwłaszcza tych dotyczących okresu narodowego socjalizmu i drugiej wojny światowej. Na czele tego ruchu znalazły się placówki muzealne zlokalizowane w miejscach historycznych.

W ostatnich latach ów ostry podział na wystawy doświadczeniowe i dokumentacyjne uległ jednak, przynajmniej częściowemu, zatarciu. Designerzy znani dotychczas głównie z wystaw scenograficznych, eksperymentują z bardziej abstrakcyjnymi formami wyrazu. Również kuratorzy i projektanci będący wcześniej

<sup>43</sup> Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte...*, s. 42.

<sup>44</sup> Bernhard Sutor, *Politische Bildung im Streit um die „intellektuelle Gründung“ der Bundesrepublik Deutschland. Die Kontroversen der siebziger und achtziger Jahre*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2002, nr 45, s. 24–26, <https://www.bpb.de/apuz/26627/politische-bildung-im-streit-um-die-intellektuelle-gruendung-der-bundesrepublik-deutschland?p=all> (dostęp 26 V 2024 r.); Volkhard Knigge, *Gedenkstätten und Museen [w:] Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, red. Volkhard Knigge, Norbert Frei, Bonn: C.H Beck, 2005, s. 403–407.

rzecznikami bardziej wstrzemięźliwego, dokumentacyjnego stylu wystawieniczego poszukują nowych rozwiązań plastycznych i architektonicznych, które uczynią ich ekspozycje bardziej ekspresywnymi, poruszającymi i przemawiającymi do wyobraźni współczesnego odbiorcy.

Odejście od dosłownej inscenizacji przeszłości i zwrot ku większej abstrakcji widać wyraźnie na przykładzie ewolucji projektów Mirosława Nizia. Jedną z pierwszych i najbardziej znanych realizacji biura architektonicznego Nizio Design International było Muzeum Powstania Warszawskiego. Projekt ekspozycji opiera się w znacznej mierze na mimetycznym odwzorowywaniu rzeczywistości historycznej. Wystawa skonstruowana jest w taki sposób, aby zwiedzający miał wrażenie jakby przeniósł się w czasie i znalazł nagle na ulicy w okupowanej Warszawie, w drukarni prasy podziemnej lub w kanale. Jak przyznaje Nizio, w aktualnych projektach rezygnuje on z takiej dosłowności. Choć nadal istotne jest dla niego budowanie atmosfery ekspozycji i oddziaływanie na emocje widzów za pomocą formy, tekstury, koloru i światła, stara się on jednak „nie odwzorowywać, nie odtwarzać” przeszłości, „tylko raczej szukać symboliki”<sup>45</sup>. Dobrym przy-



*Wnętrze ekspozycji Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas drugiej wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej (fot. Michalina Musielak)*

<sup>45</sup> Wywiad z Mirosławem Niziem przeprowadzony przez autorkę i Michalinę Musielak, Warszawa, 17 IV 2024 r.

kładem jest tu Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej. Wbrew sugestiom kuratorów, Nizio zrezygnował z wiernej rekonstrukcji domu Ulmów<sup>46</sup>. Minimalistyczna bryła muzeum łączy się z wiernej rekonstrukcją „do prymitywnego wiejskiego domu”, ale w sposób bardzo abstrakcyjny<sup>47</sup>. Elewacja wyłożona jest kortenem<sup>48</sup>. Zgodnie z intencją Nizio i jego zespołu, forma oraz kolor budynku wyrażać mają tragizm sytuacji oraz oddawać uczucia „niepokoju i zagrożenia”<sup>49</sup>. Również na wystawie dom Ulmów przybiera symboliczną postać wykonanego z mlecznego szkła, podświetlonego prostopadłościanu, choć ustawione we wnętrzu drewniane meble z epoki, a także dźwięk skrzypiącej podłogi mają już bardziej dosłowny charakter.

Jak już wspominałam, w muzeach *in situ* swoboda odwoływania się do mimetycznych inscenizacji jest znacznie bardziej ograniczona. To samo dotyczy posługiwania się językiem sztuki. Wprawdzie miejsca te mają nie tylko funkcję edukacyjną, ale też upamiętniającą, a tę często pełnią pomniki lub założenie memorialne, jednak na towarzyszących im wystawach rzadko pokazywane są dzieła sztuki, chyba że są to prace wykonane przez świadków historii.

W ostatnich latach jednak, również w muzeach – miejscach pamięci granice tego, co dopuszczalne, zdają się nieco przesuwać. Widać to m.in. na przykładzie Muzeum i Miejsca Pamięci w Sobiborze. Już w założeniach konkursu na koncepcję plastyczną ekspozycji stałej podkreślono, że ma ona mieć charakter dokumentalny. Czytamy tam, że:

z uwagi na charakter miejsca i temat wystawy jej oprawa plastyczna będzie unikać inscenizacji teatralnych, jak również środków przekazu popularnych w muzeach narracyjnych i fabularnych, które przekształcają je w „widowiska przeszłości”. Tego typu performizacje i rekonstrukcje historyczne, które wprawdzie zwiększają atrakcyjność wystaw i są na ogół pozytywnie przyjmowane przez publiczność muzealną, wydają się [...] niestosowne w realnym miejscu zbrodni. Wystawa w takim miejscu nie powinna być „przestrzenią przeżyć”, wykreowaną przez odtwórstwo historyczne, multimedia, efektowne środki scenograficzne i choreograficzne, ale raczej wyciszonym i powściągliwym w sposobie wyrazu miejscem informacji, refleksji i żałoby<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> *Ibidem*; Archiwum Zakładowe Muzeum Zamku w Łańcucie, Projekty złożone na konkurs na opracowanie koncepcji architektonicznej Muzeum Polaków ratujących Żydów na Podkarpaciu im. Rodziny Ulmów w Markowej.

<sup>47</sup> Muzeum Ulmów, <https://muzeumulmow.pl/pl/muzeum/budynek-muzeum/> (dostęp 27 V 2024 r.).

<sup>48</sup> Korten jest to rodzaj stali, która pod wpływem działania warunków atmosferycznych pokrywa się charakterystyczną patyną w kolorze rdzy.

<sup>49</sup> Nizio, wywiad; Nizio Design International, Projekty – Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas drugiej wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej, <https://nizio.com.pl/project/muzeum-polakow-ratujacych-zydow-podczas-ii-wojny-swiatowej-im-rodziny-ulmow-w-markowej/> (dostęp 28 V 2024 r.).

<sup>50</sup> *Ogólne założenia i struktura ekspozycji*, Załącznik nr M3.

Projektanci starali się spełnić wymogi konkursowe, zaproponowali jednak wprowadzenie kilku elementów scenograficznych, choć mają one raczej powściągliwy i symboliczny charakter. Ich celem jest „budowanie nastroju” i „podkreślenie treści i przekazu” prezentacji muzealnej<sup>51</sup>. Rozwiązania te nawiązują „do historycznego wyglądu obozu” i dzięki temu pozwalają również „odtworzyć wizualną pamięć miejsca”. Jednym z takich elementów jest instalacja przypominająca rampę kolejową, na której wysiadali deportowani, z oryginalnym, choć pochodzącym prawdopodobnie z późniejszego okresu, szyldem stacji Sobibór oraz wydrukowanym na blasze rysunkiem wagonu towarowego w tle.



*Fragment stałej ekspozycji w Muzeum i Miejscu Pamięci w Sobiborze (fot. Zofia Wóycicka)*

Drugim elementem scenograficznym na wystawie jest ciemne, prostokątne wnętrze wyłożone zwęglonym drewnem. Pomieszczenie znajduje się na końcu długiej witryny z rzeczami pozostałymi po zamordowanych, w części ekspozycji poświęconą organizacji Zagłady (zob. zdjęcie na s. 730). Na poziomie funkcjonalnym jest to przestrzeń „wymknięta”, odrębna od reszty wystawy i służąca jako miejsce refleksji i kontemplacji<sup>52</sup>. Równocześnie symbolizuje ona Lager III,

<sup>51</sup> SS-Sonderkommando Sobibor, Muzeum i Miejsce Pamięci w Sobiborze.

<sup>52</sup> APMM, Kłaput Project S.C., „Konkurs na opracowanie koncepcji realizacji wystawy stałej ‘SS-Sonderkommando Sobibor’”; Wywiad z Tomaszem Kranzem przeprowadzony przez autorkę, Lublin, 28 III 2023 r.

z którego nie było ucieczki i z którego nie pozostały żadne świadectwa<sup>53</sup>. Dlatego też, poza wydobytymi z ziemi relikdami po zamordowanych, pomieszczenie pozbawione jest jakichkolwiek innych elementów tekstowych czy wizualnych. W bardziej dosłowny sposób przestrzeń tę odczytać można jako symboliczną rekonstrukcję komory gazowej. Zgodnie z intencją projektantów ma ona wywoływać u zwiedzających uczucie „niepokoju i dyskomfortu”<sup>54</sup>. W takim otoczeniu centralna gabłota ze stołu laboratoryjnego przemienia się w *Schlauch*, podczas gdy eksponowane w niej rzeczy należące do zamordowanych z dowodów zbrodni przeobrażają się w symbole ludzi idących na śmierć, stając się tym samym elementem scenografii. Projektanci świadomie pozostawili jednak tę przestrzeń niedookreśloną i otwartą na różne interpretacje<sup>55</sup>.

W nowej wystawie stałej w Muzeum i Miejscu Pamięci w Sobiborze nie mamy więc do czynienia z *simulacrum* przeszłości. Elementy scenograficzne działają afektywnie, budując atmosferę ekspozycji, ale ich symboliczny charakter sprawia, że tworzą one równocześnie dystans między widzem a reprezentacją historii. Autorzy ekspozycji poruszają się tu jednak po cienkiej linii, gdyż takie „sugestywne aranżacje”<sup>56</sup> mogą łatwo zdominować jej przekaz i odwrócić uwagę zwiedzających od autentycznych świadectw przeszłości, miejsc i artefaktów.

Innym przykładem wystawy dokumentacyjnej i opartej na artefaktach, która eksperymentuje z nowymi środkami wyrazu, jest wspomniana wyżej Galeria Holokaustu w IWM. Warstwę wizualną ekspozycji uzupełnia tu ścieżka dźwiękowa. Choć użycie dźwięku w muzeach historycznych, w tym również na ekspozycjach poświęconych drugiej wojnie światowej i Zagładzie nie jest niczym nowym, jednak w tym przypadku ma on inny charakter. Designerzy nie próbują rekonstruować historycznych dźwięków, sama aranżacja nie ma pomóc widzowi przenieść się wyobraźnią w czasie. Dźwięki na wystawie nie mają charakteru ilustracyjnego i nie są bezpośrednio powiązane z poszczególnymi eksponatami lub elementami wizualnymi. Kolaż muzyki i dźwięków przyrody oraz tych wygenerowanych przez człowieka przybiera tu raczej formę artystycznej aranżacji, która buduje atmosferę i stanowi komentarz do materiału wizualnego otwierając tym samym przestrzeń do refleksji.

Naszym celem – mówi Jascha Dormann z *Idee und Klang* – było stworzenie środowiska, które pozwoliłoby zwiedzającym pozostać w kontakcie z własnymi emocjami, a nie narzucało im, co mają czuć. Chcieliśmy stworzyć przestrzenie skomponowane pejzaże dźwiękowe (*soundscape*s), które nie są ani emocjonalizującymi utworami muzycznymi, ani próbą odtworzenia konkretnej rzeczywistości za pomocą naturalistycznych dźwięków. Chcieliśmy stwo-

---

<sup>53</sup> Kranz, wywiad.

<sup>54</sup> Kłaputowie, wywiad.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Kranz, wywiad.

rzyć emocjonalny punkt odniesienia, który pozwoliłby zwiedzającym zrozumieć prezentowane treści w bardziej intuicyjny sposób<sup>57</sup>.

Zwiedzając dwie sale poświęcone decydującym politycznym oraz realizacji planu „ostatecznego rozwiązania”, w tle słyszymy rytmiczny, dudniący dźwięk, który w pierwszej chwili przychodzi na myśl pędzący pociąg<sup>58</sup>. Jednak, gdy wsłuchać się dokładniej, okazuje się, że nie jest to pociąg, a kompozycja dźwiękowa oparta na nagraniu rytmicznych uderzeń w klawiaturę i przesuwania cylindra prezentowanej na wystawie maszyny do pisania należącej do Artura Seyss-Inquarta, komisarza Rzeszy w okupowanej Holandii<sup>59</sup>. Tło akustyczne tworzy więc symboliczną klamrę między obiema częściami ekspozycji, wskazując na związek przyczynowo-skutkowy między decyzjami politycznymi, działaniem niemieckiego aparatu biurokratycznego i realizacją planu ludobójstwa.

Innym przykładem jest sala zatytułowana „Rzeź” (*Massacre*), poświęcona „Holokaustowi przez kule”. Tutaj nieliczne obiekty znalezione w miejscach egzekucji, łuski karabinowe i rzeczy osobiste ofiar, umieszczono na tle wielko-



*Galeria Holokaustu w IWM London – sala „Rzeź” [Massacre] (© IWM)*

<sup>57</sup> Jascha Dormann (Sound Scenographer, Idee und Klang Audio Desing), Film: The Holocaust Galleries. Idee und Klang Audio Desing, <https://ideeundklang.com/audio/en/work/exhibitions/holocaustgalleries.html> (dostęp 28 V 2024 r.). Co ciekawe, Bulgin wskazuje tu na inspirację ekspozycją stałą w warszawskim Polin (Bulgin, Wykład).

<sup>58</sup> Film z fragmentami aranżacji dźwiękowej dostępny: International Sound Award, The Sound of The Holocaust Galleries, <https://www.international-sound-awards.com/the-sound-of-the-holocaust-galleries/> (dostęp 28 V 2024 r.).

<sup>59</sup> Bulgin, Wykład.



formatowych ekranów, na których wyświetlane są nagrania filmowe ukazujące współczesne krajobrazy tych miejsc: plażę morską koło Lipawy, las w Ponarach, okolice Łubni... W tle słychać dźwięk fal, śpiew ptaków i szum wiatru. Jak uważa Jonathan Freedland, instalacja stanowi aluzję do filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna, w którym relacje świadków zestawione zostały z bukolicznymi obrazami polskiej prowincji lat osiemdziesiątych<sup>60</sup>. Jej inspirację stanowi też środowiskowa historia Holokaustu<sup>61</sup>. Jak tłumaczy Bulgin, „[to] co wydarzyło się w tych miejscach, jest nie do pojęcia i byłoby niedorzeczne twierdzić, że wiemy, co ludzie, którzy tam trafili, czuli lub czego doświadczyli. Ale znamy środowisko, w którym to się wydarzyło, i wiemy, jak to jest tam być”<sup>62</sup>.

Najbardziej rewolucyjna pod względem aranżacyjnym jest jednak Galeria „Katastrofa” w JMB. Projektanci wystawy, Detlef Weitz i Hella Rolfes, zdecydowali się wprawdzie na użycie bardzo wyrazistych plastycznych i architektonicznych środków wyrazu, ale mają one czysto abstrakcyjny i konceptualny charakter. Autorzy projektu piszą:

Tam, gdzie podejście poetycko-artystyczne jako środek przekazu wiedzy jest nie dość konkretne, a uwięzione w witrynach eksponaty wydają się staroświeckie i nie oddają w pełni kontekstu, scenografia, łącząc rzeczową dokumentację z dramaturgią przestrzenną, może przekazywać treści na poziomie artystycznym<sup>63</sup>.

W berlińskim muzeum cała przestrzeń wystawiennicza została przekształcona w instalację artystyczną, nie tracąc przy tym swojego poznawczego charakteru. Aranżacja galerii „Katastrofa”, jak i pozostałych części ekspozycji koresponduje z zygzakowatą linią budynku muzeum oraz jego pokrytą tytanowym cynkiem fasadą<sup>64</sup>. Dzięki temu wystawa wpisuje się w symboliczny przekaz projektu Libeskinda. Do architektury budynku nawiązują m.in. kanciaste i przekrzywione elementy scenografii, w tym gabloty w pierwszych dwóch salach galerii „Katastrofa”.

Ściany ostatniej sali, poświęconej deportacjom pozostałych w Niemczech Żydów do gett i obozów, obite zostały srebrną matową blachą. Z sufitu tego kilkumetrowego pomieszczenia zwisają grube przepierzenia również pokryte

<sup>60</sup> Jonathan Freedland, *Imperial War Museum Holocaust Galleries review – history's greatest horror*, „The Guardian”, 11 X 2023, <https://www.theguardian.com/culture/2021/oct/11/imperial-war-museum-london-holocaust-gallery-review> (dostęp 15 V 2024 r.).

<sup>61</sup> Na ten temat zob. m.in.: Tim Cole, „*Nature was Helping Us*”: *Forests, trees, and environmental histories of the Holocaust*, „Environmental History” 2014, t. 19, nr 4, s. 665–686; Jacek Małczyński, *Historia środowiskowa Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 17–33. Nieprzypadkowo Tim Cole zasiada w radzie Naukowej Galerii Holokaustu w IMW.

<sup>62</sup> Bulgin, Wykład.

<sup>63</sup> *Neue Dauerausstellung Jüdisches Museum Berlin*, Jüdisches Museum Berlin Envue Homburg Licht, Neue Dauerausstellung, chezweitz, Hella Rolfes Architekten, [https://www.envuehomburg.de/wp-content/uploads/2021/01/JMB\\_9\\_10.pdf](https://www.envuehomburg.de/wp-content/uploads/2021/01/JMB_9_10.pdf) (dostęp 29 V 2024 r.).

<sup>64</sup> *The Libeskind Building...*



*Fragment galerii „Katastrofa” w Muzeum Żydowskim w Berlinie (© Jewish Museum Berlin, fot. Roman März)*

tym samym materiałem. Dzielą one wnętrze na szereg mniejszych, nieregularnych przestrzeni, tworząc rodzaj labiryntu. Sala wydaje się unosić w powietrzu. W minimalistycznych szklanych gablotach zawieszonych na ścianach i przepięrzeniach umieszczono pojedyncze eksponaty, zdjęcia, dokumenty, nieliczne trójwymiarowe artefakty. Aranżacja ta daje pole do bardzo różnych interpretacji. Unoszące się w powietrzu ściany oddają poczucie utraty orientacji i tracenia gruntu pod nogami<sup>65</sup>. Równocześnie są one symbolem ginącego, rozplywającego się w nicości świata. Pokryte srebrną, matową blachą ściany odbijają sylwetki osób poruszających się po sali wystawienniczej, a jednocześnie rozmywają ich obraz. Zmusza to zwiedzających do przejrzenia się w historii i sugeruje, że równie dobrze to oni mogliby stać się jej częścią jako ofiary, świadkowie czy oprawcy. Przestrzeń wydaje się odrealniona, buduje poczucie „abstrakcyjnego niepokoju”<sup>66</sup>, unika jednak wszelkiej dosłowności.

<sup>65</sup> chezweitz, *Neugestaltung der Dauerausstellung Jüdisches Museum Berlin*, <https://www.chezweitz.com/de/home/neugestaltung-der-dauerausstellung-juedisches-museum-berlin> (dostęp 15 V 2024 r.).

<sup>66</sup> Stephan Becker, *Gelungene Annäherung in Berlin. Neue Dauerausstellung im Jüdischen Museum von Chezweitz und Hella Rolfes Architekten*, [baunetz.de](https://www.baunetz.de), 19 VIII 2020, [https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Neue\\_Dauerausstellung\\_im\\_Juedischen\\_Museum\\_von\\_Chezweitz\\_und\\_Hella\\_Rolfes\\_Architekten\\_7370882.html](https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Neue_Dauerausstellung_im_Juedischen_Museum_von_Chezweitz_und_Hella_Rolfes_Architekten_7370882.html) (dostęp 29 V 2024 r.).

## Konkluzje

W ostatnich latach jesteśmy świadkami głębokich zmian w sposobie przedstawiania Holocaustu na wystawach historycznych. Po pierwsze, nastąpiło ponowne odkrycie „przedmiotów Zagłady”. Jednak ich sposób prezentacji różni się od tego, jaki znamy z wczesnych muzeów i miejsc pamięci, takich jak Majdanek czy Auschwitz-Birkenau. Po drugie, obserwujemy zwrot w kierunku bardziej abstrakcyjnych czy konceptualnych form przedstawiania Holocaustu, które w odróżnieniu od wystaw dokumentalnych i doświadczeniowych wspierają raczej intuicyjny i asocjacyjny sposób myślenia o przeszłości.

W 1957 r. Międzynarodowy Komitet Oświęcimski (MKO) ogłosił konkurs na projekt Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu w Birkenau. Rok później międzynarodowe jury pod przewodnictwem światowej sławy rzeźbiarza Henry’ego Moore’a postanowiło jednomyślnie przyznać pierwszą nagrodę w konkursie projektowi zespołu kierowanego przez Oskara Hansena. Projekt przewidywał budowę czarnej, granitowej lub asfaltowej drogi o szerokości 70 metrów idącej w poprzek terenu obozu<sup>67</sup>. Artyści chcieli wkomponować w chodnik fundamenty baraków, a także ruiny krematoriów i komór gazowych. Pozostałą część obozu zamierzano pozostawić działaniu czasu. Pomnik-Droga miał sugerować stąpającym po nim osobom, że znajdują się wprawdzie w autentycznym miejscu zbrodni, ale nie są w stanie w pełni pojąć i zrozumieć doświadczeń więźniów i ofiar obozu. Na skutek protestów MKO jury odstąpiło jednak od przyznania pierwszej nagrody. W zamian zleciło ono zespołowi Hansena oraz dwóm innym włoskim zespołom stworzenie nowego wspólnego projektu.

Projekt Hansena był adresowany bardziej do przyszłych pokoleń niż do byłych więźniów obozu. Miał na celu nie tyle upamiętnienie zmarłych, ile raczej uświadomienie współczesnym niemożności bezpośredniego doświadczenia tego, co się tam wydarzyło. Pomnik nie starał się też nadać cierpieniu więzionych i mordowanych tam ludzi sensu ani nie czynił z nich bohaterów. Tłumacząc sprzeciw byłych więźniów wobec projektu, Seweryna Szmaglewska pisała, że praca ta „może ranić uczucia byłych więźniów Oświęcimia”.

Dlaczego? Założenie jest zanadto teoretyczne. Przekreślamy faszyzm – zdają się mówić autorzy. Kładziemy na planie obozu grubą, czarną ukośną kreskę. Nigdy więcej Oświęcimia! To znakomite na plakat, ilustrację czy okładkę. Ale ta wizja zrealizowana, przeniesiona na rozległy teren obozu, jako szeroka droga przysypana śniegiem albo zaniesiona podczas masowych wielotysięcznych pielgrzymek oświęcimskim błotem, ową glinką lessową, może całkiem stracić swoją wymowę<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Opis projektu: Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa*, Warszawa: Neriton 1995 s. 106–108.

<sup>68</sup> Przy okrągłym stole „Życia”. Nad oświęcimskim pomnikiem, „Życie Warszawy”, nr 305, 21–22 XII 1958.

Zapewne projekt Pomnika-Drogi Hansena i jego zespołu, choć genialny w zamyśle, i dzisiaj nie miałby szans na realizację, a to choćby dlatego że zbyt nonszalancko obchodził się historyczną materią obozu, proponując zalanie terenu asfaltem lub poddanie go entropii. Jednak podobne, jak to ujęła Szmaglewska, „teoretyczne”, abstrakcyjne czy konceptualne próby uchwycenia tematu Zagłady odnajdujemy również we współczesnych projektach upamiętniających i wystawienniczych. Być może jest to wyrazem zmiany pokoleniowej i ostatecznego odejścia świadków drugiej wojny światowej i Zagłady. Pozostaje pytanie, czy i jak opisane zmiany w sposobie reprezentacji Szoa zmieniają nasze postrzeganie przeszłości.

## BIBLIOGRAFIA

### **Źródła archiwalne**

#### **Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku**

Projekt wystawy stałej „SS-Sonderkommando Sobibor”. Niemiecki obóz Zagłady 1942–1943. Projekt wykonawczy”, Kłopot Project S.C, Warszawa, 12 listopada 2019

#### **Archiwum Zakładowe Muzeum Zamku w Łańcucie**

Projekty złożone na konkurs na opracowanie koncepcji architektonicznej Muzeum Polaków ratujących Żydów na Podkarpaciu im. Rodziny Ulmów w Markowej

### **Literatura przedmiotu**

- Axel Drecoll, *Von der Anwesenheit und Abwesenheit von Geschichte. Überlegungen zur Definition und Konzeption von NS-Geschichtsorten [w:] Jenseits der Erinnerung – Verbrechensgeschichte begreifen. Impulse für die kritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nach dem Ende der Zeitgenossenschaft*, red. Volkhard Knigge, Göttingen: Wallstein, 2022.
- Beier-de Haan Rosemarie, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Beier-de Haan Rosemarie, *Re-staging Histories and Identities [w:] A Companion to Museum Studies*, red. Sharon Macdonald, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.
- Chełmno. Rzeczy ostatnie/Last things*, wyd. Andrzej Grzegorzcyk i in., Chełmno nad Nerem: Muzeum byłego niemieckiego Obozu Zagłady Kulmhof w Chełmnie nad Nerem o. Muzeum Martyrologicznego w Żabikowie, 2016.
- Cole Tim, „Nature was Helping Us”: Forests, trees, and environmental histories of the Holocaust, „Environmental History” 2014, t. 19, nr 4.
- Dudley Sandra H., *Museum Materialities: Objects, Sense and Feeling [w:] Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, red. Sandra H. Dudley, London: Routledge, 2010.
- Grabowski Jan, Libionka Dariusz, *Bezdroża polityki historycznej. Wokół Markowej, czyli o czym nie mówi Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II Wojny Światowej im. Rodziny Ulmów*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Polska rzeźba pomnikowa*, Warszawa: Neriton, 1995.
- Heumann Gurian Elaine, *What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums*, „Daedalus”, lato 1999.
- Kobielska Maria, *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4.

- Kowalska-Leder Justyna, *Fetyszycacja autentyczności – casus muzeum-miejsca pamięci*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17.
- Knigge Volkhard, *Gedenkstätten und Museen [w:] Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, red. Volkhard Knigge, Norbert Frei, Bonn: C.H Beck, 2005.
- Kranz Tomasz, *Krajobrazy pamięci – podmioty kultury – obiekty turystyczne – przestrzenie edukacji. O współczesnych znaczeniach muzeach w poobozowych miejscach pamięci [w:] Muzea w poobozowych miejscach pamięci. Tożsamość, znaczenia, funkcje*, red. Tomasz Kranz, Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2017.
- Kranz Tomasz, *Słowo wstępne [w:] Wydobyte z popiołów. Przedmioty osobiste ofiar niemieckiego obozu zagłady w Sobiborze*, red. Tomasz Kranz, Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2018.
- Kugelmann Cilly, *Kein Holocaust im Jüdischen Museum [w:] „Ausgestopfte Juden?” Geschichte, Gegenwart und Zukunft jüdischer Museen*, wyd. Felicitas Heimann-Jeline, Hannes Sulzenbacher, Göttingen: Wallstein Verlag, 2022.
- Małczyński Jacek, *Historia środowiskowa Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Przy okrągłym stole „Życia”. Nad oświęcimskim pomnikiem, „Życie Warszawy”, 21–22 XII 1958, nr 305.
- Schulze Mario, *Things are Changing: Museums and the Material Turn*, „Museological Review” 2014, nr 18.
- Schulze Mario, *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000*, Berlin: Transcript Verlag, 2017.
- Shallcross Bożena, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków: Universitas, 2010.
- Sodaro Amy, *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Brunswick–Camden: Rutgers University Press, 2018.
- Spangenberg Peter, *Aura [w:] Ästhetische Grundbegriffe*, t. 1, red. Karlheinz Barck i in., Stuttgart: Metzler, 2010.
- Sutor Bernhard, *Politische Bildung im Streit um die „intellektuelle Gründung” der Bundesrepublik Deutschland. Die Kontroversen der siebziger und achtziger Jahre*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2002, nr 45, <https://www.bpb.de/apuz/26627/politische-bildung-im-streit-um-die-intellektuelle-gruendung-der-bundesrepublik-deutschland?p=all>.
- Weinberg Jeshajahu, Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York: Rizzoli, 1995.
- Williams Paul, *Memorial Museum. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford–New York: Berg, 2007.
- Wóycicka Zofia, *Archaeological Findings in the Permanent Exhibition in Sobibór [w:] Excavating Sobibor. Holocaust Archaeology Between Heritage, History and Memory*, red. Martijn Eickhoff, Erik Somers, Jelke Take, Zwolle: WBooks. 2024, <https://wbooks.com/winkel/geschiedenis/excavating-sobibor/>.
- Wóycicka Zofia, *Global patterns, local interpretations: new Polish museums dedicated to the rescue of Jews during the Holocaust*, „Holocaust Studies” 2019, t. 25, nr 3.
- Wóycicka Zofia, *W poszukiwaniu trzeciej drogi. Nowa wystawa stała w Muzeum Żydowskim w Berlinie (część „Katastrofa”)*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2023, nr 19.
- Wóycicka Zofia, *Wywiad z prof. Volkhardem Knigge z okazji otwarcia w Muzeum Żydowskim w Berlinie wystawy poświęconej robotnikom przymusowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2012, nr 8.
- Wóycicka Zofia, *Zachować decorum. Nowa ekspozycja stała w Muzeum i Miejscu Pamięci w Sobiborze*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17.

Ziębińska-Witek Anna, *Historia w Muzeum. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.

### **Netografia**

- Becker Stephan, *Gelungene Annäherung in Berlin. Neue Dauerausstellung im Jüdischen Museum von Chezweitz und Hella Rolfes Architekten*, baunetz.de, 19 VIII 2020, [https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Neue\\_Dauerausstellung\\_im\\_Juedischen\\_Museum\\_von\\_Chezweitz\\_und\\_Hella\\_Rolfes\\_Architekten\\_7370882.html](https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Neue_Dauerausstellung_im_Juedischen_Museum_von_Chezweitz_und_Hella_Rolfes_Architekten_7370882.html)
- Bulgin James, Wykład dla British Holocaust Studies Association, online 25 XI 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KqMCRzgmZJg>
- Casson Mann, Holocaust Galleries, <https://www.cassonmann.com/projects/holocaust-galleries>
- Dormann Jascha (Sound Scenographer, Idee und Klang Audio Desing), Film: *The Holocaust Galleries. Idee und Klang Audio Desing*, <https://ideeundklang.com/audio/en/work/exhibitions/holocaustgalleries.html>
- Dowody zbrodni, Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau, <https://www.auschwitz.org/galeria/wystawy/dowody-zbrodni,3.html>
- Freedland Jonathan, *Imperial War Museum Holocaust Galleries review – history's greatest horror*, „The Guardian”, 11 X 2023, <https://www.theguardian.com/culture/2021/oct/11/imperial-war-museum-london-holocaust-gallery-review>
- Historia Muzeum, Muzeum Kulmhof byłego niemieckiego Obozu Zagłady w Chełmnie nad Nerem*, Muzeum byłego niemieckiego Obozu Zagłady Kulmhof w Chełmnie nad Nerem, <https://chelmo-muzeum.eu/muzeum/historia-muzeum>
- Lebovic Matt, *Netherlands' first Holocaust museum finally opens, with a side of anti-Israel protests*, „Times of Israel”, 11 III 2024, <https://www.timesofisrael.com/netherlands-first-holocaust-museum-finally-opens-with-a-side-of-anti-israel-protests/>
- Muzeum Ulmów, <https://muzeumulmow.pl/pl/muzeum/budynek-muzeum/>
- Moses Clair, *With a New Holocaust Museum, the Netherlands Faces Its Past*, „New York Times”, 5 III 2024, <https://www.nytimes.com/2024/03/05/arts/design/holocaust-museum-the-netherlands.html>
- Neue Dauerausstellung Jüdisches Museum Berlin*, Jüdisches Museum Berlin Envue Homburg Licht, Neue Dauerausstellung, chezweitz, Hella Rolfes Architekten, [https://www.envuehomburg.de/wp-content/uploads/2021/01/JMB\\_9\\_10.pdf](https://www.envuehomburg.de/wp-content/uploads/2021/01/JMB_9_10.pdf)
- Neugestaltung der Dauerausstellung Jüdisches Museum Berlin*, chezweitz, <https://www.chezweitz.com/de/home/neugestaltung-der-dauerausstellung-juedisches-museum-berlin>
- Niemiecki obóz zagłady w Bełżcu. Historia i relikty*, Państwowe Muzeum na Majdanku, [https://www.majdanek.eu/media/files/pages/237/niemiecki\\_oboz\\_zaglady\\_w\\_belzcu\\_-\\_historia\\_i\\_relikty.pdf](https://www.majdanek.eu/media/files/pages/237/niemiecki_oboz_zaglady_w_belzcu_-_historia_i_relikty.pdf)
- Nizio Design International, Projekty – Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas drugiej wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej, <https://nizio.com.pl/project/muzeum-polakow-ratujacych-zydow-podczas-ii-wojny-swiatowej-im-rodziny-ulmow-w-markowej/>
- Ogólne założenia i struktura ekspozycji. Konkurs na opracowanie koncepcji realizacji wystawy stałej „SS-Sondekommando Sobibor” – niemiecki obóz zagłady*, Załącznik nr M3 do Regulaminu konkursu, [http://www.majdanek.eu/bip/konkurs\\_na\\_opracowanie\\_koncepcji\\_realizacji\\_wystawy\\_stalej\\_\\_\\_ss-sonderkommando\\_sobibor\\_\\_\\_niemiecki\\_oboz\\_zaglady\\_\\_znak/200](http://www.majdanek.eu/bip/konkurs_na_opracowanie_koncepcji_realizacji_wystawy_stalej___ss-sonderkommando_sobibor___niemiecki_oboz_zaglady__znak/200)

„Konkurs na opracowanie koncepcji realizacji wystawy stałej „SS-Sonderkommando Sobibor”. Wizualizacja zwycięskiej koncepcji autorstwa Jarosława i Barbara Kłaput z „Kłaput Project” s.c., [http://www.majdanek.eu/media/photos/images/1/0/7/9/5/orig\\_1079587911.jpg](http://www.majdanek.eu/media/photos/images/1/0/7/9/5/orig_1079587911.jpg)

„SS-Sonderkommando Sobibor”. Niemiecki obóz zagłady 1942–1943, Muzeum i Miejsce Pamięci w Sobiborze, 27 X 2020 r., [https://www.sobibor-memorial.eu/pl/exhibitions/ss-sonderkommando\\_sobibor\\_niemiecki\\_oboz\\_zaglady\\_1942\\_\\_1943/31](https://www.sobibor-memorial.eu/pl/exhibitions/ss-sonderkommando_sobibor_niemiecki_oboz_zaglady_1942__1943/31)

*The Libeskind Building. Architecture Retells German-Jewish History*, Jüdisches Museum Berlin, <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building>

*The Sound of The Holocaust Galleries*, International Sound Award, <https://www.international-sound-awards.com/the-sound-of-the-holocaust-galleries/>

*The Ulma Family Museum in Markowa / Nizio Design International*, „ArchDaily” (27.06.2016), <https://www.archdaily.com/790171/the-ulma-family-museum-of-poles-saving-jewish-people-during-world-war-ii-nizio-design-international>

### **Wywiady, wykłady, osobista komunikacja**

Gringold Annemiek, Wykład „The Holocaust Museum from the Dutch Perspective” wygłoszony podczas konferencji „Museum Exhibitions in the Holocaust Memorials: from Bełżec to Sobibór”, Bełżec, 4–5 VI 2024 r.

Rozmowa autorki z kustoszem Muzeum Kulmhof, Bartłomiejem Grzanką, 5 V 2024 r.

Wywiad z Tomaszem Kranzem przeprowadzony przez autorkę, Lublin, 28 III 2023 r.

Wywiad z Barbarą i Jarosławem Kłaputami przeprowadzony przez autorkę, Warszawa, 22 III 2023 r.

Wywiad z Mirosławem Niziem przeprowadzony przez autorkę i Michalinę Musielak, Warszawa, 17 IV 2024 r.