
Mur i okno

Gruz getta warszawskiego jako przestrzeń narracyjna Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*

Konrad Matyjaszek

Abstrakt: Otwarte w 2013 roku warszawskie Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN stanęło pośrodku terenu dawnego nazistowskiego getta warszawskiego, zburzonego podczas jego likwidacji w 1943 roku, naprzeciw powstałego w roku 1948 Pomnika Bohaterów i Męczenników Getta; jednocześnie pośrodku terenu dawnej, dziewiętnastowiecznej warszawskiej dzielnicy żydowskiej i pośrodku powojennego modernistycznego osiedla Muranów, zaplanowanego jako osiedle-pomnik zburzonego getta. Zlokalizowane w tym miejscu muzeum przedstawia się jako „muzeum życia”, opowiadające „tysiącletnią historię” polskich Żydów, a niebędące instytucją skoncentrowaną na historii Zagłady Żydów i historii polskiego antysemityzmu.

Artykuł zawiera krytyczną analizę kuratorskich i architektonicznych strategii przyjętych przez twórców Muzeum w procesie umieszczania środowiska miejskiego w roli elementu narracji historycznej, komunikowanej przez budynek Muzeum i przez jego wystawę główną. Szczegółowej analizie poddawane są dwa kluczowe dla projektu Muzeum wnętrza architektoniczne: główny hall wejściowy oraz przestrzeń „żydowskiej ulicy” stanowiąca fragment dwóch galerii wystawy głównej, poświęconych historii Żydów w Polsce międzywojennej oraz historii Zagłady. Analiza struktury projektowej tych dwóch wnętrz służy próbie sformułowania odpowiedzi na pytanie badawcze dotyczące właściwości fizyczno-symbolicznych materialnej substancji zniszczonego getta w odniesieniu do narracji abstrahującej od historii jego zniszczenia oraz dotyczące odpowiedzialności projektantów wynikającej z decyzji o umieszczeniu narracji historycznej w fizycznej przestrzeni, w której wydarzyła się historia będąca tej narracji przedmiotem.

Wyrażenia kluczowe: muzealnictwo; Warszawa; muzea Holocaustu; warszawskie getto; nostalgia; nacjonalizm; miejska modernizacja.

W trakcie wykładu na temat mającego powstać Muzeum Historii Żydów Polskich Barbara Kirshenblatt-Gimblett, dyrektorka zespołu projektowego, stwierdziła, wskazując na archiwalną fotografię:

„To jest przestrzeń warszawskiego getta po tym, jak zostało ono całkowicie zniszczone, i to tutaj budujemy Muzeum. Oznacza to, że nie mamy żadnej znaczącej kolekcji, nie mamy zabytkowych budynków, nie mamy historycznej substancji tych miejsc, które kiedyś zamieszkiwali Żydzi. W samej rzeczy budujemy na gruzach” (Kirshenblatt-Gimblett, 2011)¹.

Deklaracja ta stanowi punkt wyjścia dla projektu Muzeum i czyni to zarówno w sensie przenośnym, jak i dosłownym. W istocie rzeczy muzealny gmach powstał bezpośrednio na obróconej w gruzy, materialnej substancji tego, co było kiedyś największą przestrzenią

* Wersja angielska artykułu została po raz pierwszy opublikowana w tomie *Poland and Polin. New Interpretations in Polish-Jewish Studies*, red. Irena Grudzińska-Gross, Iwa Nawrocki, Frankfurt am Main etc.: Peter Lang Verlag 2016 [Eastern European Culture, Politics and Societies 10], s. 59-98. Instytut Sławiści Polonij Akademii Nauk dziękuje Wydawcy za zgodę na tłumaczenie tekstu.

1 W oryginale: „This is the site of the Warsaw Ghetto after it was completely destroyed, and it is here that we are building this museum. What it means is that we don't have a great collection, we don't have historic buildings, we don't have the historical fabric of where Jews once lived. We are really, truly building on the rubble” (Kirshenblatt-Gimblett, 2011).

żydowską Europę, miastem nazwanym ostatnio „żydowską metropolią” (Dyner & Guesnet, 2015, ss. 2–4). Nowoczesne elewacje Muzeum stoją w kontraście nie tylko wobec całkowitego nieistnienia przedwojennej Warszawy, lecz również wobec otaczającej budynek i odbijającej się w jego szklanych fasadach powojennej architektury mieszkaniowej osiedla Muranów. „Budowanie na gruzach” jest więc czynnością oddzielenia – zarówno od dawnych przestrzeni, jak i od dawnych czasów. Utworzenie Muzeum Historii Żydów Polskich jego twórcy traktowali jako okazję do otrząśnięcia się z metaforycznego pyłu pozostałego po zniszczeniach, jako szansę na uprzątnięcie dyskursywnego i wizualnego gruzowiska zalegającego na semantycznym polu określającym ramy upamiętnienia Zagłady Żydów. Dariusz Stola, historyk i dyrektor Muzeum, określił tę instytucję mianem „muzeum życia” – zarówno niebędącego upamiętnieniem Zagłady, jak i nieskupionego nadmiernie na krytycznej analizie historii antysemityzmu² (PAP, 2014; Kolesnyczenko & Stola, 2014, s. 39). Jednak czy gruzy żydowskiej Warszawy i gruzy getta, będące materialną substancją wypełniającą miejsce Muzeum, stanowią jedynie niemy fundament przestrzeni przeznaczonych na współczesne „życie”, czy są ledwie pamięciową podbudową krajobrazu współczesnej Polski? Czy czynność „budowania na gruzach”, z konieczności wymuszająca obcowanie ze zniszczoną substancją miasta, wbrew słowom kuratorki wynosi może jednak gruz do rangi „substancji historycznej” – a jeśli tak, to w jaki sposób? Niniejszy tekst zawiera krytyczną analizę kuratorskich i architektonicznych strategii przyjętych przez twórców Muzeum w procesie umieszczania środowiska miejskiego w roli elementu narracji historycznych, komunikowanych przez budynek Muzeum i przez jego wystawę główną. Badaniu poddane zostaną dwa kluczowe dla projektu Muzeum wnętrza architektoniczne: główny hall wejściowy oraz przestrzeń „żydowskiej ulicy”, stanowiąca fragment dwóch galerii wystawy głównej, poświęconych historii Żydów w Polsce międzywojennej oraz historii Zagłady. Analiza struktury projektowej tych dwóch wnętrz służy próbie sformułowania odpowiedzi na pytanie badawcze dotyczące sposobu umieszczania przestrzeni miejskiej i architektonicznej w roli eksponatu muzealnego oraz odpowiedzialności projektanta wynikającej z decyzji o umieszczeniu narracji historycznej w fizycznej przestrzeni, w której wydarzyła się historia będąca tej narracji przedmiotem.

2 W wywiadzie udzielonym Polskiej Agencji Prasowej Dariusz Stola komentował: „To bardzo ważne, żeby młodzi ludzie z Tel Avivu lub Beer Szewy poznawali całą historię swojego narodu, która być może ukryła się w tym wielkim, mrocznym cieniu Zagłady. Dla Polaków to też jest ważne. Nie chcę, żeby mój kraj komuś się kojarzył tylko z cmentarzem i komorą gazową. Polska to jest piękny kraj, w którym przez 1000 lat Żydzi żyli i tworzyli wyjątkową kulturę, która siedemdziesiąt lat temu zniknęła w straszny sposób. Ale nie możemy ciągle mówić tylko o tym dramatycznym końcu. Życie jest nie mniej ważne jak śmierć, a Muzeum Historii Żydów Polskich to muzeum życia” (PAP, 2014). W innym wywiadzie deklarował również, odnosząc się do pytania rozmówczynie o obecność tematu zbrodni w Jedwabnem w materiale wystawy głównej Muzeum: „widzę, że pani chce mnie pytać o antysemityzm. Więc ja powiem wyraźnie: Muzeum Historii Żydów Polskich to nie jest muzeum antysemityzmu. Antysemici muszą sobie wybudować własne!” (Kolesnyczenko & Stola, 2014, s. 39).

Ruiny nowoczesności³

Analizując współczesne rodzaje użytku czynionego ze zniszczonych miast i miejsc, Andreas Huyssen określił gruz pozostały po zniszczeniach XX wieku mianem „ruiny nowoczesności”. Twierdził, że o ile składająca się z takich ruin przestrzeń różni się zasadniczo od ruin „autentycznych” i „malowniczych”, tworzonych i opisywanych we wcześniejszych stadiach nowoczesności jako alegorie zmagania o kształt świata, o tyle gruzy XX wieku wydają się wciąż nieść w sobie polityczne obietnice, charakterystyczne dla wcześniejszych tradycji obrazowania (Huyssen, 2006). Mimo narracyjnych podobieństw „ruina nowoczesności” jak najdalsza jest jednak od niewinności i „malowniczości” swoich wcześniejszych odpowiedników; jak twierdzi Huyssen, zawarty w niej polityczny potencjał niesie „nostalgię za wcześniejszą epoką, która nie straciła jeszcze swojej mocy tworzenia wyobrażeń o przyszłości”⁴ (Huyssen, 2006, s. 7). Stawką działań podejmowanych na „nowoczesnej ruinie” jest „nostalgia za wizją nowoczesności, której imię trudno wymawia się po katastrofach dwudziestego wieku” (Huyssen, 2006, s. 7). Taka nostalgia, dyskursywnie wpisana w „nowoczesną ruinę”, niesie obietnicę odtworzenia i ponownego przeżycia zbiorowych snów na temat społecznej, politycznej i narodowej odnowy, snów przerwanych i zakończonych zniszczeniami, które wywołała sama śniona wizja nowoczesnego świata (Bauman, 2000, ss. 85–88). W sposób odmienny od obrazów niesionych przez wcześniejszą, „klasyczną” ruinę, mającą ilustrować zmagania między sferami „kultury” i „natury”, nostalgię wywoływaną gruzami współczesnych miast kształtuje walka przeciwko historii i pamięci – a konkretnie przeciwko pamięci o tych wydarzeniach historycznych, które zdają się stać pomiędzy nostalgicznym podmiotem a „obietnicą nieobecną już w naszej epoce: obietnicą alternatywnej przyszłości” (Huyssen, 2006, s. 8). W wypadku Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (MHŻP) i przyjętych dla niego założeń projektowych obiektem „stojącym pomiędzy” i – w pojęciu twórców Muzeum – blokującym dostęp do przedwojennej, polskiej nowoczesności jest pamięć o katastrofie przywoływana przez *ruinę*: pamięć o katastrofie Zagłady Żydów i zniszczeniu warszawskiego getta. Przez długie dekady po drugiej wojnie wiedza historyczna o tych zdarzeniach była w najlepszym razie oddzielana od historii polskiej epoki nowoczesnej, a najczęściej – zawłaszczana, uniwersalizowana lub uciszana. Na mocy tego samego porządku jedynie pojedyncze i izolowane debaty historyczne niosły możliwość krytycznej refleksji nad skutkami wiedzy o wspomnianych zdarzeniach dla powojennego kształtu polskiej nowoczesności, dla modernizacji po wojnie i po Zagładzie oraz dla własnego obrazu

3 Jak stwierdza Bruno Latour, większość definicji nowoczesności wskazuje na upływ czasu: „Przymiotnik «nowoczesny» odnosi się do nowego porządku, przyspieszenia, zerwania, rewolucji w czasie. Kiedy pojawiają się słowa «nowoczesny», «modernizacja» lub «nowoczesność», przez opozycję do nich definiujemy jednocześnie stabilną i archaiczną przeszłość. Co więcej, słowa te rzucane są polemicznie, w ogniu sporu, w którym są zwycięzcy i są przegrani – starożytni i nowożytni. «Nowoczesność» jest zatem podwójnie asymetryczna: odnosi się do zerwania w normalnym biegu czasu, odsyła do walki, w której są triumfatorzy i pokonani” (Latour, 2011, s. 21).

4 Definicje Huysseana niosą pewne podobieństwa do konceptualizacji nostalgii autorstwa Svetlany Boym, która ujmuje nostalgię jako zjawisko mieszczące się w spektrum pomiędzy nostalgią „odtwórczą” (*restorative nostalgia*) a „refleksyjną” (*reflexive nostalgia*) (Boym, 2001, ss. 49–51).

polskiej zbiorowości. Mimo zaistnienia tych debat, zainicjowanych z zewnątrz w latach osiemdziesiątych XX wieku pojawieniem się filmowego dokumentu Claude'a Lanzmana na *Shoah* i podtrzymanych ukazaniem się znanego eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* (Błoński, 1994, ss. 104–110), historia Zagłady nie przestaje być „trudnym tematem” polskiej historii. Jej moc zagrożenia własnemu obrazowi polskiej większości zdaje się zanikać jedynie wówczas, gdy Zagłada postrzegana jest wyłącznie jako sprawa między Żydami a Niemcami, nie zaś zdarzenie zintegrowane z ciągłością historii Polski – ze wszystkimi konsekwencjami, jakie niosłaby taka integracja⁵. Mimo reaktywacji spowodowanej publikacją *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa w roku 2000 debata publiczna na temat polsko-żydowskiej historii i polskiego udziału w Zagładzie pozostaje dziś w charakterystycznym dla siebie stanie zamrożenia, w momencie dalekim od możliwości podsumowania bądź konkluzji⁶. Równie odległe wydają się możliwości refleksji nad nietkniętym dotąd „trudnym tematem” ciemnej strony polskiej nowoczesności, czyli rozwijanej w okresie międzywojennym – i wcześniej – wizji społecznej, w tym i miejskiej modernizacji, opartej na segregacji etnicznej i wspieranej przez polityczną ideologię nacjonalizmu. Brak krytycznej refleksji nad tymi strategiami zestawiony z ich rosnącą współcześnie polityczną użytecznością skutkuje obecnie odrodzeniem nostalgii skupionej na wyidealizowanych obrazach polskiej wspólnoty narodowej sprzed drugiej wojny światowej, Zagłady i komunizmu. Narodziny tej nostalgii, równoczesne z pojawieniem się pokomunistycznego deficytu źródeł zbiorowej tożsamości polskiej grupy większościowej, umieszczają „nowoczesną ruinę” w dwuznacznej i problematycznej roli „klucza do nostalgii”, czynnika obiecującego materializację nostalgicznego obrazu i jednocześnie blokującego do niego dostęp (Huysen, 2006, s. 7). Przerwany sen o polskiej nowoczesności powrócił na krótko przed końcem polskiego komunizmu, wywołując bezkrytyczne, nostalgiczne odrodzenie narodowe i od początku stanowiąc narzędzie polityki. Kluczowe dla niego pojawienie się narracji historycznej gotowej do natychmiastowego użytku bardzo trafnie uchwycił Moshe Rosman, historyk uczestniczący w pracach nad wystawą główną MHŻP. W następujący sposób opisał wspomniane odrodzenie i jego relację do powstania narracji muzealnej:

„Polscy historycy, wyzwoleni ostatecznie od komunizmu, lecz wciąż pozostający jego (niechętnymi) dziedzicami, poszukując historycznych źródeł niekomunistycznej, liberalnej, niepodległej, demokratycznej i prawdziwie «polskiej» Polski, odnaleźli je w wieloetnicznej,

5 Elżbieta Janicka stawia pytanie o to, „czy opowieść o Zagładzie jako zbrodni dokonanej na Żydach zagraża dzisiaj polskiej większościowej, dominującej, heroiczno-martyrologicznej opowieści o przeszłości? Tak i nie. Nie zagraża dopóty, dopóki definiujemy Zagładę jako niemiecką zbrodnię państwową dokonaną na ziemiach okupowanej Europy. Zaczyna zagrażać i to w sposób zasadniczy, jeżeli – w myśl postulatu Jana Tomasza Grossa – uwzględnimy, że Zagłada «była również (a może przede wszystkim?) mozaiką, na którą składały się oddzielne epizody, improwizacje lokalnych kacyków, a także niewymuszone odruchy i zachowania ze strony otoczenia»” (Janicka, 2014, ss. 209–210; Gross, 2000, s. 91).

6 Jak pisze Tomasz Żukowski, polskie „dyskusje o Zagładzie toczą się nieodmiennie według tego samego scenariusza: krok do przodu i natychmiast krok w tył – bierzemy się do sypania okopów w obronie narodu. Kiedy w 1987 roku Jan Błoński powiedział głośno, że w zachowaniu polskiej, katolickiej większości wobec Żydów w czasie wojny było coś nie w porządku, od razu zamknął sprawę formułą obojętności, która uniemożliwiała wypowiedzenie tego, o co tak naprawdę chodziło. *Sąsiedzi* Grossa wywołali burzę oskarżeń o «nieuprawnione uogólnienia» i «publicystykę historyczną», z których to kategorii nie możemy się wyplątać do dziś” (Żukowski, 2012, s. 1).

wielokulturowej i wieloreligijnej Polsce przeszłości. Okres wczesnej nowoczesności⁷ [...] zaczął być postrzegany jako 'złota era' Polski" (Rosman, 2012, s. 366).

Ta dyskursywna idealizacja nie została ograniczona wyłącznie do historycznego okresu Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Jak podają autorzy wystawy głównej MHŻP, „złota era” to nieomal nieskończenie elastyczna kategoria, dająca się rozciągać od XVII wieku aż do dwudziestolecia międzywojennego – okresu przedstawianego jako „drugi złoty wiek w historii Żydów polskich” (POLIN, 2015b; Kirshenblatt-Gimblett, 2015b, s. 268)⁸. W konsekwencji utworzenia tej serii nostalgicznych obrazów otaczająca Muzeum „ruina nowoczesności” staje się jednocześnie utraconą dzielnicą żydowską i zniszczonym gettem. Tym samym uzyskuje w ramach nostalgicznego odrodzenia podwójne i wewnętrznie sprzeczne, dyskursywne kodowanie, komunikując dwa wzajemnie przeciwstawne obrazy. W pierwszej kolejności ruina pozostaje gruzowiskiem getta, przestrzenią stanowiącą swoje własne upamiętnienie, świadcząca o gwałtownym przerwaniu swojego istnienia. Równolegle świadczy ona o obecności społecznych i politycznych procesów, które przyczyniły się do jej destrukcji – włącznie z politycznymi snami o modernizacji i rozwoju opartym o narodową jednolitość, ideologii dotąd nieprzeanalizowanej krytycznie w kontekście jej cech wykluczających i eliminacyjnych. Jednocześnie jednak ta sama przestrzeń postrzegana jest jako „klucz do nostalgii”, materializując nostalgiczny obraz i obiecując powrót „prawdziwie «polskiej» Polski” – nowoczesnego i silnego państwa, które dziedzicząc mityczne tradycje tolerancji i otwartości, zachowuje swoją równie mityczną niewinność. Drugi z wymienionych obrazów niesie polityczną obietnicę powrotu do utraconego obrazu przyszłości, a zarazem pozwala na ominięcie krytycznej refleksji wynikającej z wiedzy o katastrofie – refleksji poddającej analizie przyjęty na nowo model modernizacji.

Dialektyczna relacja pomiędzy upamiętnieniem i nostalgią wzmacniana jest w miarę utwierdzania hegemonicznej pozycji dyskursu nostalgicznego, budowanego i kształtowanego przez przedstawicieli instytucjonalnych twórców Muzeum. Krótco po jego otwarciu, poprzedni minister kultury i rządowy pełnomocnik do spraw budowy Muzeum, Waldemar

7 Rosman definiuje okres wczesnej nowoczesności historii Polski jako czas „od Unii Lubelskiej (1569), która oficjalnie stworzyła Rzeczypospolitą Obojga Narodów, do okresu rozbiorów Polski (1772–1795)” (Rosman, 2012, s. 366).

8 Jak informuje strona internetowa Muzeum, „dzięki całemu bogactwu życia żydowskiego, okres ten [lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku – K. M.] przez wielu postrzegany jest jako drugi «złoty wiek» w historii Żydów polskich”. Autorzy dodają, że „II Rzeczpospolita nie była jednak dla Żydów rajem na ziemi. Kolejne fale pogromów wybuchających już od listopada 1918 roku, narastający antysemityzm oraz wieloletni kryzys gospodarczy zmusił wielu Żydów do szukania szczęścia poza Polską”, utrzymując jednak, że termin „złoty wiek” jest mimo to stosowny (POLIN, 2015b). Myśl tę rozwija Barbara Kirshenblatt-Gimblett, która pisze, że „niektórzy historycy postrzegają ten krótki okres jako «drugi złoty wiek», pomimo trudności ekonomicznych i rosnącego w ciągu lat trzydziestych antysemityzmu” (Kirshenblatt-Gimblett, 2015b, s. 268). Kirshenblatt-Gimblett nie wspomina autora tej myśli. Możliwe jest, że odnosi się do tekstu Ezry Mendelsohna, który, mówiąc o antyżydowskich ustawach polskiego prawa handlowego wprowadzonych w latach dwudziestych, nazywanych przez żydowskich polityków „ekonomiczną eksterminacją”, stwierdził: „«eksterminacja» była z pewnością o wiele za mocnym słowem, przynajmniej w latach dwudziestych, ale nawet podczas tej pierwszej dekady polskiej niepodległości – która później wspomniana była przez wielu Żydów jako rodzaj złotego wieku polskiej demokracji i tolerancji – jasnym było, że sytuacja Żydów stawała się tragiczna. Triumf polskiego nacjonalizmu oznaczał rozpętanie fali antysemityzmu dotykającej wszystkich Żydów, zasymilowanych i niezasymlowanych, ortodoksyjnych i świeckich” (Mendelsohn, 1983, s. 43). Jeśli koncepcja „drugiego złotego wieku” zaczerpnięta została z tej wypowiedzi, wówczas nie da się takiego użycia cytatu odczytać inaczej niż jako intencjonalne usunięcie czarnej ironii zawartej w słowach Mendelsohna, o ile nie – jako otwarte przeinaczenie jego słów.

Dąbrowski, stwierdził, że w jego opinii powstanie tej instytucji to „część trwającego przez dziesięciolecie projektu odbudowy Warszawy do jej stanu sprzed 1939 roku” (Hoffman, 2013), podczas gdy minister kultury Bogdan Zdrojewski wyraził pewność, że Muzeum „będzie budowało siłę i pozycję państwa polskiego na arenie międzynarodowej” („Nowy dyrektor”, 2014). Na skutek tych i podobnych wysiłków na rzecz ożywienia i ucieleśnienia nacjonalistycznych snów polskiej większości, gruz warszawskiego getta uzyskuje cechy aktywnej substancji fizycznej, wykazującej dwie przeciwstawne sobie właściwości. Im usilniej umieszczany jest on w roli materiału budowlanego polskiej nowoczesności, tym wyraźniej komunikowana jest wiedza o historii kwestionująca podłoże modernizacyjnej narracji. Architektoniczny i kuratorski projekt Muzeum Historii Żydów Polskich w sposób niezwykle wyraźny unaocznia walkę z niedającą się ominąć dwoistością fizycznej lokalizacji Muzeum – przestrzeni w równym stopniu zdającej się oferować klucz do „prawdzwie «polskiej» Polski”, co wystawiającej polskich instytucjonalnych projektantów Muzeum na działanie wiedzy historycznej, którą oni ze wszystkich sił starają się ominąć.

Narracyjne muzeum historyczne

Strategia umieszczenia fizycznej substancji miejsca w projekcie architektonicznym Muzeum Historii Żydów Polskich została zapożyczona z koncepcji Amerykańskiego Muzeum Pamięci Holokaustu w Waszyngtonie (United States Holocaust Memorial Museum, USHMM) już na wczesnym etapie kształtowania warszawskiej ekspozycji. Niedługo po uroczystym otwarciu waszyngtońskiej wystawy w 1993 roku, Grażyna Pawlak, wówczas pracownica Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie i, wspólnie z Jerzym Halbersztadtem, pomysłodawczyni MHŻP, zaprosiła dyrektora zespołu projektowego USHMM, Jeshajahu Weinberga, do współpracy nad projektem warszawskiego muzeum.

Przez pięć lat kierowania projektem Muzeum Pamięci Holokaustu (od roku 1988 do jego otwarcia) Weinberg pracował nad praktycznym zastosowaniem swojego autorskiego projektu „narracyjnego muzeum historycznego” – koncepcji opartej na postulatcie porzucenia tradycyjnej idei wystawy-kolekcji, zbudowanej wokół zbioru autentycznych artefaktów poddanego zabiegom kontekstualizacji, oraz umieszczenia narracji historycznej w kompozycyjnym centrum wystawy, zajmowanym uprzednio przez materialny obiekt (Weinberg, 1994). Zadaniem USHMM miało być upamiętnienie Zagłady i prowadzenie działań edukacyjnych na jej temat, skierowanych przede wszystkim do amerykańskiego odbiorcy. Przestrzeń wystawiennicza muzeum, przedstawiana przez jego twórcę jako wolna od typowych dla tradycyjnej kolekcji muzealnej kuratorskich zabiegów kontekstualizacyjnych i legitymizujących, zaprojektowana została w celu uzyskania silnego emocjonalnego zaangażowania widzów, które miały być wywoływane przez użyte środki i techniki wizualne kształtowane językiem teatru i filmu. Decyzja projektowa o przypisaniu głównej funkcji narracyjnej technologiom wizualnym służyć miała, zdaniem Weinberga, ułatwieniu osobistej identyfikacji widzów z ofiarami Zagłady i „uwewnętr-

nieniu moralnej lekcji” płynącej z przedstawionej historii (Weinberg, 1994, ss. 231–233). Weinberg zdecydował się uzupełnić własną wiedzę wyniesioną z doświadczenia pracy w teatrze (wcześniej przez 15 lat pracował jako dyrektor zespołu teatralnego) wiedzą techniczną wniesioną przez Martina Smitha, brytyjskiego reżysera historycznych filmów dokumentalnych, którego zatrudnił jako dyrektora wystawy głównej USHMM. „Historyczne muzeum narracyjne” miało stać się „ćwiczeniem w historiografii wizualnej”, wzmacniającym zaangażowanie emocjonalne zwiedzających przez otoczenie ich serią ekranów i cyfrowych wyświetlaczy, a jednocześnie zachowującym „historyczny obiektywizm” i ograniczonym do bezstronnego komunikowania wiedzy (Linenthal, 1995, s. 142; Weinberg, 1994, ss. 232, 235).

Decyzja o powierzeniu zachowania „historycznego obiektywizmu” strukturze narracyjnej opartej na cyfrowej technologii wywołała serię wystawienniczych problemów projektowych, w znacznej części ujawnionych podczas publicznej debaty wywołanej otwarciem Muzeum Pamięci Holokaustu. Silne oparcie języka komunikującego historyczną narrację na strukturze narracji filmowej skutkowało zarzutami o „disneylandyzację” Zagłady lub o uzyskiwanie pożądanego przez Weinberga „przejrzystej opowieści” kosztem znacznego utrudnienia widzom budowania własnego krytycznego stanowiska (Linenthal, 1995, ss. 145, 216). Zniknięcie tradycyjnej konstrukcji obiektywizmu, przedstawianej dotąd poprzez kuratorskie zabiegi kontekstualizacyjne i przez koncepcję autentyczności eksponatu, skutkowało znacznym ryzykiem wykorzystania historii Zagłady w bieżącej polityce. Krytycy koncepcji wystawy USHMM postrzegali takie ryzyko przede wszystkim jako efekt narracyjnego odsunięcia przedstawionej historii od jej europejskiego kontekstu społecznego i geograficznego oraz postępującej „amerykanizacji” Zagłady, będącej wynikiem m.in. silnego akcentowania roli amerykańskich żołnierzy i amerykańskich instytucji państwowych w wyzwoleniu Europy (Young, 1999)⁹. Odpowiedzią projektantów USHMM na podobne wątpliwości, często znane im już w trakcie tworzenia muzeum, było przedstawianie muzealnej uniwersalizacji historii Zagłady jako świadomego zabiegu o korzystnych skutkach¹⁰. Linia obrony kierowała się też w stronę częściowego powrotu do legitymizującej mocy „prawdziwego” eksponatu. Weinberg argumentował,

⁹ Rob Baum pisze, że w amerykańskiej oficjalnej narracji historycznej „wyzwoliciele objętej wojną Europy nie tylko są Amerykanami, są też biali. Pozostają biali, mimo że złożony z Afroamerykanów pluton [Armii USA] wyzwolił położony w Polsce obóz. Wyzwolenie obozu Dachau przez amerykańsko-japońskich żołnierzy 422. batalionu to kolejny wyciszony element wojennej historii. W politycznej narracji historycznej amerykańscy bohaterowie przedstawiani są nieodmiennie jako biali chrześcijanie anglosaskiego pochodzenia, pozostający członkami uprzywilejowanej większości. W tej opowieści nie wrócą oni do obozów internowania [dla obywateli wrogich państw – K. M.] na Zachodnim Wybrzeżu, nie staną przy kranach z wodą «dla kolorowych» na Południu USA, nie będą zmywać czerwonych krzyży ani swastyk z drzwi swoich domów. [...] Konstruowanie różnicy pomiędzy wyzwolicielem a ocalonym dodaje dramatycznego smaczku wystarczająco już uproszczonemu obrazowi. Jestem zdania, że stereotyp żydowskiej fizjonomii – podobnie jak w wypadku Romów i Sinty skutkujący powstaniem obrazu ciemnoskórego, tajemniczego obcego – jest w znaczącym stopniu odpowiedzialny za «wybielenie» wyzwalających Europę żołnierzy. Ludzie o problematycznym pochodzeniu mogą być ocaleni wyłącznie przez pozabawionego podobnych problemów bohatera. Stąd brały swoją genezę mit białego amerykańskiego wyzwoliciele” (Baum, 2011, ss. 43–44).

¹⁰ Według słów Michaela Berenbauma, dyrektora projektu budowy USHMM, „miliony Amerykanów pielgrzymują do Waszyngtonu; Muzeum Holokaustu stoi przed zadaniem cofnięcia ich w czasie, zabrania na inny kontynent, a w konsekwencji przekazania im wiedzy o świecie, w którym współcześnie żyją. Amerykanizacja Holokaustu jest zaszczytnym zadaniem, o ile przedstawiona historia zgodna jest z wiedzą historyczną. Każda kultura nieodwołalnie wywiera wpływ na własną pamięć o przeszłości” (Berenbaum, 1990, s. 20).

że pomimo tego, iż waszyngtońska instytucja zrywa z tradycją muzeum-kolekcji, to posiada „największą na świecie kolekcję eksponatów związanych z Zagładą”, budujących obiektywizm tego muzeum przez swój status przedmiotów-świadków (Weinberg, 1994, s. 231). Budowa Muzeum Pamięci Holokaustu w Waszyngtonie w formie „muzeum narracyjnego” wymagała utworzenia kuratorskiej narracji na temat narracji muzealnej, a więc zewnętrznej metaopowieści wspierającej decyzję o uczynieniu USHMM „muzeum amerykańskim, ukazującym doniosłą wagę demokratycznych fundamentów amerykańskiego społeczeństwa” (Weinberg, 1994, s. 239). Projekt taki wymagał przeprowadzenia dyskursywnej obrony decyzji o utworzeniu kolekcji eksponatów, świadczących o zdarzeniu historycznym, które „nie wydarzyło się na amerykańskiej ziemi” (Weinberg, 1994, s. 238), jak również obrony przed zarzutem „sugerowania, że prześladowania Żydów są europejską sprawą, natomiast wyzwolenie Żydów jest sprawą Ameryki” oraz zarzutem o „fizyczną mitologizację amerykańskiego udziału” w tym wyzwoleniu (Baum, 2011, s. 45).

Wymiana

O ile debata wywołana otwarciem USHMM pozwoliła na artykulację tych wątpliwości i w konsekwencji na zarysowanie granicy pomiędzy korzyściami płynącymi z dekonstrukcji modelu muzeum-kolekcji a ryzykiem związanym z wystawieniem politycznych mocodawców muzealnej narracji na pokusę jej zawłaszczenia, o tyle zgoda Weinberga na przyjęcie posady w Warszawie – i będący jej skutkiem transatlantycki eksport idei „muzeum narracyjnego” – spowodowały przeniesienie tych samych problemów na polski grunt. Historyczno-geograficzna charakterystyka Warszawy przyczyniła się z kolei do ujawnienia analogicznych problemów w Polsce, w postaci lustrzanego odbicia problemów amerykańskich.

Proces projektowy Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie rozpoczęto w roku 1993, kilka miesięcy po ceremonii otwarcia USHMM w Waszyngtonie, zaledwie cztery lata po upadku komunizmu i dokładnie dziesięć lat po wystąpieniu pierwszych objawów wspomnianej w poprzednich częściach nostalgii za przedwojenną nowoczesnością. Nostalgiczny zwrot został zainicjowany równoległe, choć osobno, przez komunistyczny rząd polski i przez kręgi antykomunistycznej opozycji w 1983 roku, w czterdziestą rocznicę powstania w getcie warszawskim; około roku 1993 zwrot ten uzyskał pełnię swojego kształtu¹¹. Dyskursywne miejsce żydowskiej historii w szerszych ramach przebudowywanego ówczesnie kontekstu kultury polskiej kształtowane było w tym czasie przez kilka elementów: po pierwsze, przez budowę instytucjonalnych ośrodków żydowskiego życia

11 Według komentarza Michaela Menga dotyczącego przebiegających równocześnie państwowych i opozycyjnych obchodów rocznicy w 1983 roku i równoległego wzrostu zainteresowania żydowską historią w Polsce: „dla niektórych Polaków zainteresowanie żydowską przeszłością było sposobem na wyobrażenie sobie innej Polski, ale niekoniecznie prowadzić to musiało do głębszej refleksji wobec traumatycznych, mrocznych elementów historii. [...] Co więcej, nie jest jasne, jak szerokie kręgi społeczeństwa objęte zostały falą zainteresowania żydowską przeszłością. Poza stolicą żydowskie zabytki trwały w ruinie, a zainteresowanie nimi pozostawało nikłe. Warszawa była wyjątkiem” (Meng, 2011, s. 181).

religijnego i społecznego¹²; po drugie, przez nostalgię określoną przez Michaela Steinlaufa mianem równoczesnej „mody na Żydów” i „nostalgicznego powrotu do wyidealizowanej, przedwojennej młodości” polskiego społeczeństwa (Steinlauf, 1997, s. 103); po trzecie, przez postkomunistyczny rozkwit polskiego religijnego nacjonalizmu, który przed 1993 rokiem zdążył już uciszyć pierwsze przejawy debaty publicznej na temat polskiego udziału w Zagładzie¹³. Pierwsza wizja Muzeum Historii Żydów Polskich powstawała w takiej właśnie kulturowej scenerii. Budując dzisiaj retrospektywną narrację na temat początków tworzenia Muzeum, jego kuratorzy twierdzą, że pierwszą inspiracją była dla Grażyny Pawlak ceremonia otwarcia USHMM, która odbyła się w kwietniu 1993, w pięćdziesiątą rocznicę powstania w warszawskim getcie. Jak podają warszawscy kuratorzy,

„widok nowoczesnego, narracyjnego muzeum, w którym została opowiedziana historia Holokaustu, podsunął jej pomysł utworzenia w Warszawie muzeum, które dopowiadając historię, opowiedziałyby o żydowskim życiu przed Zagładą” (POLIN, 2014).

Idea „dopowiedzenia” polsko-żydowskiej historii do historycznej narracji o Zagładzie, przeniesionej symbolicznie do stolicy Stanów Zjednoczonych, wydaje się konstruowana przez formułę dialektycznej opozycji upamiętnienia i nostalgii, łącznie z kluczowym i wieloznacznym umiejscowieniem „historycznej substancji” w ramach tej opozycji. Czynność „dopowiedzenia” może być w tym kontekście ujęta jako akt symbolicznej wymiany – równoległego eksportu polskiej pamięci o Zagładzie w jej „surowej”, wypartej postaci i zwrotnego importu produktu końcowego, czyli projektu wykonawczego dla „narracyjnego muzeum historycznego” – technologii oczyszczonej już z „trudnych tematów” i dającej się natychmiastowo zastosować w procesie nostalgicznej produkcji.

Wydaje się, że w kontekście kultury polskiej wspomniana wymiana transatlantycka działa po obu stronach conceptualnego rozróżnienia na upamiętnienie i nostalgię. W ramach nostalgicznej produkcji taka wymiana służy importowi struktury „muzeum narracyjnego” do budowy polskiej narracji historycznej o „tysiącu lat życia żydowskiego w Polsce”, przydając tym samym obiektywizm samej nostalgii. Narracja o „tysiącu lat” otrzymuje tym sposobem pierwszeństwo przed narracjami niesionymi poprzez materialny artefakt, co w konsekwencji pozwala na dyskursywne ograniczenie możliwości dokumentacyjnych niesionych przez zniszczoną substancję miejsca. Z punktu widzenia upamiętnienia kształtowanego miejską lokalizacją Muzeum gest symbolicznego prętransferowania kwestii upamiętnienia Zagłady Żydów do amerykańskiej instytucji pamięci może wywoływać u kuratorów MHŻP wrażenie, że obowiązek „pracy nad pamięcią”

12 Związek Gmin Wyznaniowych Żydowskich w Polsce oficjalnie zarejestrowany został w 1993 roku; niektóre inne inicjatywy społeczne, np. powiązane z fundacją Ronalda S. Laudera, powstały w późnych latach osiemdziesiątych.

13 Debata publiczna dotycząca polsko-żydowskiej historii przebiegała od wczesnych lat dziewięćdziesiątych w kontekście „żydowskiego odrodzenia”, którego symbolem stała się popularność Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie i planowana „rewitalizacja” tamtejszej dzielnicy Kazimierz. Kontekstem tej debaty była kulminacja konfliktu wokół klasztoru Karmelitanek na terenie obozu Auschwitz wraz z kolejną falą polskiego antysemityzmu, obejmującego w 1993 roku ponad 50% społeczeństwa (Zubrzycki, 2006, s. 7; Gebert & Datner, 2011, s. 10).

został już wypełniony oraz że uzyskano kontrolę symboliczną nad materialną substancją warszawskiego getta, postrzeganą jako przeszkoda na drodze projektu nostalgicznego. Efekt ten wykazuje analogię wobec prób uzyskania kontroli nad materialną substancją getta, jakie zdarzyły się przy okazji przekazywania USHMM eksponatów związanych z Zagładą przez polskie instytucje w późnych latach osiemdziesiątych.

Authentic power

W trakcie budowania kolekcji waszyngtońskiego Muzeum Pamięci Holokaustu członkowie jego zespołu projektowego odbyli serię podróży do Polski w celu uzyskania muzealnych eksponatów. W rezultacie tych wizyt polskie władze przekazały USHMM zbiór przedmiotów związanych z Zagładą, w tym artefakty związane z historią getta warszawskiego i elementy zabytkowej substancji miejskiej, m.in. zabytkową, żeliwną pokrywę studzienki kanalizacyjnej, 180 metrów kwadratowych kostki brukowej z ulicy stanowiącej część okupacyjnego getta oraz dwie cegły z fragmentu muru getta zachowanego przy ulicy Siennej 55 wraz z odlewem tego muru, wykonanym w dentystycznym lateksie (Linenthal, 1995, ss. 151–152).

Przekazanie tych przedmiotów przyniosło skutki dwojakiego rodzaju. O ile ich pojawienie się w salach wystawowych USHMM miało wspomagać dyskursywne konstruowanie obiektywizmu amerykańskiego muzeum, to w polskim kontekście przekazanie tych artefaktów stronie amerykańskiej stanowiło kuratorski gest ustanowienia kontroli nad zniszczoną substancją getta oraz nad wiedzą niesioną przez tę substancję¹⁴ – wiedzą o kulturowym i przestrzennym miejscu zajmowanym przez Zagładę, miejscu położonym „na wierzchu i w centrum kultury i społeczeństwa” polskiego (Janicka & Wilczyk, 2013, s. 9). Dwa fragmenty muru getta warszawskiego, położone na podwórzu domu przy ul. Siennej 55 i na sąsiednim podwórzu przy ul. Złotej 62, od lat osiemdziesiątych XX wieku konserwowane były prywatnie przez Mieczysława Jędruszcza – od lat pięćdziesiątych mieszkańca kamienicy przy ul. Złotej i społecznego opiekuna miejsca. W roku 1989 odbyła się oficjalna ceremonia ofiarowania dwóch cegieł z muru przy ul. Siennej do kolekcji USHMM, która dla polskich instytucji państwowych stała się pierwszą okazją do uznania tych fragmentów muru za objęte państwową ochroną miejsce pamięci. Upamiętnieniem objęty został przy tym nie tyle mur, co sam moment ceremonii – na murze getta przy ul. Siennej umieszczono tablicę pamiątkową, sygnowaną przez Muzeum Pamięci Holokaustu i udekorowaną amerykańskim godłem państwowym. Dwujęzyczny napis na tablicy głosi:

14 Niektóre z takich skutków ubocznych kuratorskich działań zauważyli członkowie zespołu ds. zbiorów muzealnych USHMM. Jeden z pracowników waszyngtońskiego muzeum spostrzegł, że w polskim kontekście „eksponaty były w niezwykle intensywny sposób obecne. Były tam jakby «u siebie»”. Dodał, że „autentyczność” tych przedmiotów wynikała z ich funkcjonowania w oryginalnym kontekście materialnym. Inny pracownik zapamiętał uczucie wstrząsu, gdy dostrzegł warstwę gruzu getta na dnie wykopu wykonanego na warszawskiej ulicy (Linenthal, 1995, ss. 162, 146).

„kopię tego muru, wzniesionego przez nazistów przy tworzeniu getta w Warszawie, przewieziono wraz z dwoma cegłami do United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, gdzie wzbogacają stałą ekspozycję tego muzeum”.

Ostatnie słowa polskiej wersji napisu różnią się od wersji angielskiej, której nadano brzmienie: „a casting and two original bricks of this wall [...] were taken to the United States Holocaust Memorial Museum in Washington to give authentic power to its permanent exhibition”; w dosłownym tłumaczeniu: „kopię tego muru [...] przewieziono wraz z dwoma oryginalnymi cegłami do USHMM, gdzie nadają moc autentyzmu stałej ekspozycji”¹⁵. Mur getta przy ul. Siennej nie jest autentyczny. Jakkolwiek znajduje się on w tym samym miejscu, w którym władze okupacyjne zbudowały mur getta w roku 1941, to wiadomo, że oryginalny mur uległ rozbiórce krótko po zakończeniu wojny¹⁶ – inaczej niż w przypadku muru na sąsiednim podwórzu przy ul. Żłotej stanowiącym ścianę budynku, który został wyłączony z getta i ocalał do dziś. Mur przy ul. Siennej zrekonstruował Mieczysław Jędruszczak z intencją ustanowienia w ten sposób prywatnego miejsca pamięci. Rekonstrukcję przeprowadził najprawdopodobniej we wczesnych latach osiemdziesiątych, być może w związku z zaistnieniem omawianego wcześniej zwrotu nostalgicznego. Prywatny obiekt pamięci uległ transformacji w materialne źródło autentycznych eksponatów i symboliczne źródło historycznego autentyzmu dopiero w roku 1989 na skutek polsko-amerykańskiej uroczystości państwowej. W tym sensie oficjalne „odkrycie” muru getta na ul. Siennej było wczesnym przejawem opisanej wcześniej wymiany transatlantyckiej. Dokonane wówczas czynności ujawniają strukturę tej wymiany: podczas gdy treść tablicy umieszczonej na murze otwarcie informuje o sensie pozyskania eksponatu przez USHMM, to sam fakt istnienia tablicy mówi wiele o polskich trudnościach z ujęciem historycznej substancji materialnej w ramy instytucjonalnego upamiętnienia¹⁷. Substancja taka komunikuje wiedzę na temat centralnego miejsca Zagłady w ramach polskiej topografii i polskiej kultury, stanowiąc tym samym czynnik dekonstruujący polskie narracje historyczne na temat muru getta jako niemożliwej do przekroczenia granicy fizycznej, rozdzielającej podczas hitlerowskiej okupacji żydowskich i nie-żydowskich Polaków. Istnienie fizycznej substancji miejskiej świadczącej o Zagładzie dekonstruuje tym samym figurę polskiego „świadka-observatora”¹⁸, funkcjonującą w ramach tych narracji jako

15 W pełnym brzmieniu po angielsku: “A casting and two original bricks of this wall erected by the Nazis to enclose the Warsaw ghetto, were taken to the United States Holocaust Memorial Museum in Washington to give authentic power to its permanent exhibition”.

16 Zarządzana przez MHŻP strona internetowa „Wirtualny Sztetl” informuje, że „wzniesiony w 1940 roku mur getta przy ul. Siennej 55 rozsypał się po wojnie i został później odbudowany” (Bielawski, 2014). Fakt powojennej rekonstrukcji muru getta na Siennej po raz pierwszy poruszony został najprawdopodobniej we francuskojęzycznym filmie dokumentalnym Damiena Monniera *Six faces d'une brique* [Cegła jest sześcianem] (Monnier, 2012). Częścią filmu jest wywiad z Mieczysławem Jędruszczakiem, w którym wspomina on czynność kładzenia cegieł podczas wykonywania rekonstrukcji muru („ja tam domurowałem, mam zdjęcie, jak podaję cegłę”), jak również wywiady z innymi mieszkańcami kamienicy na Siennej, pamiętającymi dziedziniec bez zamykającego go muru. Chciałbym podziękować Elżbiecie Janickiej za przekazanie informacji o filmie Monniera.

17 Omawiana komunikacja silniejsza jest w wypadku zachowanego fragmentu na sąsiednim podwórku przy ul. Żłotej 62, na którym umieszczono kolejno trzy tabliczki informujące o cegłach wyjętych z tego muru i przekazanych Muzeum Holokaustu w Houston, Muzeum Yad Vashem oraz ośrodkowi Jewish Holocaust Museum and Research Centre w australijskim Melbourne.

18 Por. dyskusja na temat figury polskiego świadka Zagłady: Janicka, 2014/2015, ss. 153–165; Tokarska-Bakir, 2015.

postać niezdolna do przeciwdziałania Zagładzie na skutek wprowadzonej przez hitlerowców przestrzennej segregacji, ale poza tym współczująca i gotowa do niesienia pomocy. Gdyby nie importowana strategia upamiętnienia, to fakt istnienia muru getta wewnątrz podwórza kamienicy, fakt prywatyzacji tego muru i jego udomowienia skutkowałby trwaniem narracji historycznych zasadniczo przeciwstawnych takiemu własnemu obrazowi polskiej większości. Okupacyjna integracja muru z przestrzennym wnętrzem kamienicy uczyniła z tego wnętrza narzędzie eksterminacji dokonanej przez ostateczne wydzielenie Żydów z polskiej większości i następujące „udomowienie” dokonanej na nich przemocy. Narzędziem przemocy jest tu projekt architektoniczny, który, jak zauważyli Elżbieta Janicka i Tomasz Żukowski, nie pozostawiał polskiemu „świadkowi” przestrzeni na komfort „obojętności” lub bezstronnej „obserwacji” (Janicka & Żukowski, 2011, s. 20). Polski „świadek” to zdecydowanie częściej opiekun i gospodarz takich podwórz, architektonicznie zintegrowanych z miejscami zamieszkania i pracy, to jeden z opisanych choćby przez Ludwika Heringa zarządców przestrzeni dzielonej murem getta¹⁹. Z kolei gotowość współczesnych polskich kuratorów do „uzupełnienia” tej przestrzeni za pomocą struktury upamiętnienia dostarczonej przez amerykańską instytucję pamięci pozwala na umocowanie i legitymizację fantazmatu „polskiego świadka” oraz na obudowanie i wzmocnienie muru getta za pomocą struktury symbolicznej. Dokonuje się tego w pierwszej kolejności poprzez nadanie replice cech autentyczności, gwarantowanej autorytetem Stanów Zjednoczonych (symbolizowanym godłem państwowym), w drugiej kolejności zaś poprzez replikację repliki w waszyngtońskim muzeum i określenie jej mianem „źródła autentyzmu”²⁰. W efekcie takiego ciągu czynności dyskursywno-projektowych, proces transatlantyckiej wymiany ujawnia swoją *authentic power*: moc transformacji nieskończenie niebezpiecznego miejsca żydowskiego²¹ w „bezpieczne miejsce” polskiej pamięci, „gdzie Polacy i Żydzi – radykalnie oddzieleni przez zewnętrzną siłę – tylko na siebie patrzą” (Janicka & Żukowski, 2011, s. 21).

Polinizacja żydowskiej historii

Robin Ostow określiła strukturę projektową Muzeum Historii Żydów Polskich mianem „późnego rezultatu zjawiska znanego jako «amerykanizacja Holocaustu»” (Ostow,

19 Ludwik Hering opisuje: „Ledwo Brzozowski usiadł po zamknięciu furtki [magazynu] – poderwał go dzwonek telefonu, tym razem prawdziwy. Głos w słuchawce mieszał się z muzyką i śmiechem, stary krzyczał, nic nie rozumiejąc: – Wszystko w porządku, panie dyrektorze. Ciągłe trzymał słuchawkę, nie mając pewności, czy to koniec. [...] Wszedł Marczak i wpatrzony wyczekującego w telefonującego – oparł się o stół. Świecący strażacki hełm zepchnął na tył głowy, pasek wbijał się głęboko w śliwkowe policzki. Zniecierpliwiony syczał – wreszcie oderwał staremu słuchawkę od ucha i wyjaśnił, o co chodzi. [...] – Można zarobić. Jest za kominem sześciu kotów [Żydów – K. M.] i jedna kobita; jak się ostrożnie zrobi, to pójdzie. Będziem podpuszczać po jednym, a pan – za bramę. Dają po góralu [500 zł – K. M.] – dodał” (Hering, 2011, s. 84).

20 Jak komentuje Elżbieta Janicka, „ekstrakcja [cegieł] wyraźnie nie uszczupliła lokalnej puli *authentic power*. Rzec nie w ceglach zresztą. W tylu innych miejscach mur rozebrano, a i tak trzyma się mocno. *Authentic power* mogliśmy właściwie eksportować. Jako państwo polskie. Z braku *soft power*. Detalicznie i w hurcie” (Janicka, 2011, s. 36).

21 „Miejsce niebezpieczne” to termin autorstwa Joanny Tokarskiej-Bakir. Píše ona, że „przednowoczesny antysemityzm, religijny, etniczny i społeczny, w narracji symbolicznej wyznaczał im [Żydom – K. M.] prawdziwe «miejsce niebezpieczne», które w każdej chwili mogło zniknąć z powierzchni ziemi” (Tokarska-Bakir, 2004, s. 66).

2008, s. 158), odnosząc się zarówno do zależności warszawskiego muzeum od modelu narracyjnego wypracowanego w jego waszyngtońskim odpowiedniku, jak i do zależności MHŻP od „narzuconego z zewnątrz projektu narodowej (od)budowy”, skutkującej ryzykiem znieczulenia wobec lokalnych problemów, których rozwiązywania oczekiwać można od europejskiego muzeum żydowskiego (Ostow, 2008, s. 174). Ostow opisuje Polskę jako „eksportera oryginalnych artefaktów żydowskich i importera obrazów, dźwięków, głosów, zapachów i efektów specjalnych opracowanych na Zachodzie” (Ostow, 2008, s. 174) – i diagnoza ta jest ze wszech miar trafna. Jak wskazuje jednak wewnętrzna sprzeczność omawianych wcześniej polsko-amerykańskich koncepcji muzealnej autentyczności, opisanie polskiego kontekstu wyłącznie w kategoriach (post)kolonialnych prowadzi do pominięcia istotnego procesu politycznego. Proces ten, pozostając częścią składową polsko-amerykańskiej wymiany transatlantyckiej, jest zjawiskiem ściśle lokalnym i służy realizacji zamiarów i celów wyznaczonych sobie przez polskich aktorów omawianego procesu. W oparciu o pełne brzmienie nazwy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN²² proces ten określić można mianem *polinizacji* żydowskiej historii, czyli serii politycznych działań służących wprężeniu polsko-żydowskich narracji historycznych do budowy nowoczesnej, „prawdziwie «polskiej» Polski”, do materializacji snu o „złotej erze” polskiej nowoczesności po Zagładzie. Sen taki nieodmiennie zależy od trwałego, własnego wizerunku polskiej większości jako silnego społeczeństwa Zachodu, pozostającego jednocześnie ojczyzną wolności i tolerancji. W efekcie zasada *polinizacji* opierać się musi na otwartej odmowie konfrontacji z historiami i formami pamięci mogącymi kwestionować taki wizerunek własny lub niosącymi groźbę poddania go pod jakikolwiek krytyczny namysł. Wzięcie pod uwagę podobnych historii, z historią polskiej przemocy wobec Żydów podczas Zagłady włącznie, musiałoby skutkować głęboką przebudową polskiego snu o nowoczesności i pracą nad usunięciem jego antysemickich i wykluczających elementów; bardzo prawdopodobnym zaś skutkiem ubocznym takiego zabiegu mogłoby się okazać odkrycie korzeni polskiej nietolerancji i antyżydowskiej przemocy w samym sercu odbudowywanej właśnie „złotej ery”. Fizyczny grunt warszawskiej dzielnicy Muranów, na którym zdecydowano się wybudować Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, ukrywa linię podziału pomiędzy kuratorską decyzją o wykonaniu nostalgicznego zwrotu ku wyobrażonej przeszłości a decyzją o neutralizacji narracji historycznych kwestionujących wizerunek własny większości dominującej. Dokładny przebieg tej linii da się topograficznie wytyczyć: znajduje się ona dwa do trzech metrów poniżej współczesnego poziomu terenu Muranowa, pod masą gruzu getta. Na mocy decyzji architektów odbudowujących Warszawę z wojennych zniszczeń gruz pozostał na miejscu, służąc jako źródło darmowego materiału budowlanego do odbudowy miasta oraz jako substancja wypełniająca krajobraz, dająca się formować w malownicze pagórki i wzbogacająca zróżnicowanie terenu powojennego osiedla mieszkaniowego. Geologiczna warstwa gruzu getta symbolicznie

22 W październiku 2014 roku, krótko przed uroczystym otwarciem wystawy głównej, Muzeum Historii Żydów Polskich zostało przemianowane na Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Jak tłumaczył Dariusz Stola, „chodzi o to, by można było używać nazwy «Muzeum POLIN», tak by każdy wiedział, że to Muzeum Historii Żydów Polskich” (Gliński, 2014).

i materialnie oddziela warstwę wierzchnią powojennej, współczesnej Warszawy od fundamentów, piwnic i pozostałości warszawskiej dzielnicy żydowskiej sprzed Zagłady. Ujęta w ramy procesu *polinizacji* wraz z jej podstawowym celem: nostalgiczną odbudową przedwojennej polskiej nowoczesności, warstwa gruzu getta staje się „nowoczesną ruiną” w dokładnym brzmieniu definicji Huyssena – elementem materialnej substancji ukrywającym „obietnicę alternatywnej przyszłości” i równocześnie fizycznie przypominającym o zniszczeniu wywołanym przez urzeczywistnienie tejże obietnicy, zawartej w nacjonalistycznym projekcie nowoczesności. Ślady zniszczenia niesie przy tym zarówno sam modernizacyjny sen, jak i świadcząca o nim substancja miejska, obrócona w bezforemny gruz, niedający się już wykorzystać w roli fundamentu jakkolwiek ujmowanej autentyczności. W tym sensie wysiłki projektantów i kuratorów MHŻP podjęte na rzecz dotarcia do stałego gruntu mogącego stanowić podłoże projektu *polinizacji* wykazują strukturalne podobieństwo do prac geologicznych – do prób odnalezienia punktu konstrukcyjnej stabilności niekrytycznego projektu odbudowy polskiej narodowej nostalgii.

Miejsce

Proces tworzenia Muzeum Historii Żydów Polskich rozpoczął się w 1996 roku wraz z ukonstytuowaniem się muzealnego zespołu projektowego z Jeshajahu Weinbergiem jako przewodniczącym²³. Niedługo później warszawski samorząd podarował koordynującemu prace projektowe stowarzyszeniu działkę o powierzchni 3000 metrów kwadratowych z przeznaczeniem na cel budowy gmachu. Działka ta w momencie przekazania darowizny stanowiła fragment terenu zielonego położonego w centrum osiedla Muranów, pośrodku gruzów getta, naprzeciwko powstałego w roku 1948 Pomnika Bohaterów i Męczenników Getta autorstwa Natana Rapoporta²⁴. Układ przestrzenny tego terenu został radykalnie przekształcony w trakcie powojennej odbudowy Warszawy. W czasach przed hitlerowską okupacją i powstaniem getta warszawskiego mieściło się tu ruchliwe skrzyżowanie ulicy Zamenhofa i Gęsiej, kompozycyjnie zorganizowane przez dominantę fasady osiemnastowiecznego budynku koszar artylerii królewskiej, otoczone gęstą zabudową – kamienicami z końca XIX wieku. Klasycystyczny budynek koszar w drugiej połowie XIX wieku został przekształcony w wojskowy areszt, po utworzeniu warszawskiego getta służył zaś jako siedziba urzędu pocztowego, po tzw. wielkiej akcji likwidacyjnej getta w roku 1942 stając się siedzibą Judenratu. Budynek ocalał z wyburzeń prowadzonych przez władze okupacyjne po upadku powstania w getcie i dotrwał do końca wojny

23 Weinberg kierował zespołem przez następne cztery lata do roku 2000, kiedy zmarł w wieku 81 lat.

24 Darowany teren stanowiący część obszaru utrzymanej zieleni obejmuje 2.929 m² położone na działkach o numerach 27/2 i 28/2. Darowizna przyjęta formalną postacią umowy o ustanowieniu wieczystego użytkowania gruntu, datowanej na 17 kwietnia 1997 roku. Nie jest pewne, czy moment przekazania terenu łączył się z upamiętnieniem kolejnej rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim (POLIN, 2014, *Akt notarialny – umowa o ustanowienie wieczystego użytkowania gruntu, 17 kwietnia 1997*). Wydaje się jednak, że dla darowujących istotne było pozostawanie większości darowanego terenu poza obszarem dawnych działek będących przedwojenną własnością żydowskich instytucji publicznych lub osób prywatnych.

w postaci wypalanej ruiny z zachowanymi ścianami zewnętrznymi. Działka przeznaczona dla Muzeum Historii Żydów Polskich zajmuje znaczną część rzutu dawnego budynku koszar, przecina pasy ruchu przedwojennej ulicy Zamenhofs, nakładając się na część dawnej działki położonej po przeciwnej stronie tej ulicy, zajmowanej przed wojną przez kamienicę pod adresem ul. Zamenhofs 38. Pomnik Bohaterów Getta zbudowano w roku 1948 na kompozycyjnej osi wypalonego budynku Judenratu. Wybór miejsca wynikał w dużej mierze z decyzji Rapoporty²⁵, dla którego istotne było wzniesienie pomnika w centralnym punkcie zniszczonego getta, w miejscu wybranym uprzednio przez Leona Marka Suzina, współautora pomnika, na lokalizację pierwszej tablicy upamiętniającej, umieszczonej tam w roku 1946²⁶. Na wybór Suzina wpłynęła bliskość tej lokalizacji w stosunku do bunkra Żydowskiej Organizacji Wojskowej przy ul. Miłej 18 oraz do skrzyżowania ulic Zamenhofs i Miłej, gdzie stoczono pierwsze walki powstania²⁷. W momencie odsłonięcia w roku 1948 pomnik autorstwa Rapoporty i Suzina znajdował się bezpośrednio naprzeciwko wypalonych ruin Judenratu, w otoczeniu pola gruzów. Powojenna odbudowa Warszawy całkowicie zmieniła ten kontekst przestrzenny. Pas ulicy Zamenhofs został przeniesiony na wschód, za plecy pomnika i biegnie teraz równoległe do jego elewacji. Przebieg ulicy Gęsiej, przemianowanej po wojnie na Anielewicz, również został zmieniony. W latach 1949-1963 w otoczeniu pomnika powstało modernistyczne osiedle mieszkaniowe Muranów, zaprojektowane przez Bohdana Lacherta. O ile projektant widział nowy Muranów w postaci osiedla-pomnika upamiętniającego zburzone getto, to pomnikowy charakter założenia został porzucony podczas późniejszych działań projektowych (Uchowicz, 2014). Wielorodzinny budynek mieszkalny znajdujący się bezpośrednio za pomnikiem powstał w 1959 roku według projektu Wacława Eytnera. Pierwotny projekt urbanistyczny Lacherta zakładał adaptację dawnego budynku Judenratu na „Muzeum Walki z Faszyzmem”, ale projekt ten nie został zrealizowany – przez 20 lat po wojnie budowla pozostawała ruiną,

25 Jak opisuje James E. Young, członkowie Komitetu Żydowskiego „poprosili rzeźbiarza o sugestię lokalizacji pomnika. Opinia Rapoporty była stanowcza: jedynym możliwym miejscem upamiętnienia jest miejsce powstania, tam, gdzie padły pierwsze strzały, gdzie zginął w swoim bunkrze Mordechaj Anielewicz, dowódca rebelii. W istocie komitet zdążył już upamiętnić bunkier w roku 1946, wmurowując w jego pobliżu płytę z czerwonego piaskowca poświęconą Żydowskiej Organizacji Bojowej – zgodzono się więc na umieszczenie Pomnika Getta w zaproponowanym miejscu” (Young, 1989, s. 81).

26 „Suzinowi zlecono zaprojektowanie i zbudowanie bryły warszawskiego pomnika. Pierwotnie planował on oczyścić z gruzu miejsce budowy, położone na rogu ulic Zamenhofs i Gęsiej, przemianowanej niedługo wcześniej na Anielewicz, tak, aby zakotwiczyć fundamenty pomnika w stałym gruncie. Nie dysponując jednak ciężkim sprzętem mechanicznym, architekt wraz ze swoim zespołem zmuszony był oczyszczać teren ręcznie, usuwając pojedyncze odłamki gruzu. Po pozbawionej widocznych rezultatów dwutygodniowej pracy, Suzin porzucił swój pierwotny plan i zdecydował się wtopić gruzu w fundament pomnika, obudowując je zbrojeniem i zalewając tonami betonu” (Young, 1989, s. 82).

27 Decyzja o tej lokalizacji pomnika współbrzmi z obrazem zawartym w manifestie Juliana Tuwima, którego treść znana była z pewnością Rapoportowi w momencie publikacji w 1944 roku: „I będzie w Warszawie, i w każdym innym mieście polskim, pozostawiony, utrwalony i konserwowany jakiś fragment ghetta w niezmienionej postaci, tak jak go zastaniemy, w całej zgrozie zgliszcz i zniszczenia. Otoczmy ten zabytek harby naszych wrogów, a chwały naszych umęczonych bohaterów łańcuchami, odlanymi ze zdobytych hitlerowskich armat [...]. Kościołowi narodowych pamiątek przybędzie jeszcze jedna. Będziemy tam prowadzić dzieci i opowiadać o najpotworniejszym w dziejach świata męczeństwie ludzi. W centrum tego pomnika, którego tragizm uwydatnią otaczające go nowoczesne, da Bóg, Szklane Domy odbudowanego miasta, płonąć będzie nigdy nie gasnący ogień” (Tuwim, 1944, s. 492). Zaczerpnięty z pisarstwa Stefana Żeromskiego obraz „szklanych domów” stanowił istotny punkt odniesienia dla tworzonych w międzywojennej Polsce wizji miejskiej i architektonicznej nowoczesności. Jak zauważa Martin Kohlrausch, metafora ta „silnie obecna była w polskich dyskursach higieny i planowania przestrzennego, a szczególnie w wizjach reformy społeczeństwa i kształtowania tożsamości wspólnoty” (Kohlrausch, 2012, s. 93).

zanim nie została rozebrana w roku 1965 (Zieliński, 2009, s. 332). Pozostałą po niej działkę przeznaczono na park miejski.

O ile miejsce to przeznaczono na budowę Muzeum Historii Żydów Polskich już w 1996 roku, to prace nad projektem budynku i wystawy stałej rozpoczęto dopiero w roku 2001. Zamówiono wówczas projekt generalny (*masterplan*), zlecając jego wykonanie londyńskiej firmie projektowej Event Communications. Projekt oparty na strukturze koncepcyjnej „narracyjnego muzeum historycznego” ukończono w roku 2003, wciąż w sytuacji braku projektu budynku, w którym wystawa miałaby się znajdować. Przez kilka lat zespół projektowy Muzeum planował zlecić wykonanie projektu architektonicznego Frankowi Gehry'emu, wcześniejszemu autorowi Muzeum Guggenheima w hiszpańskim Bilbao (ukończone w 1997 roku), ale architekt wycofał się z prac nad MHŻP w roku 2003. W styczniu 2005 roku zdołano ustabilizować niepewną przez lata sytuację finansowo-organizacyjną Muzeum – rząd polski wspólnie z warszawskim samorządem i Stowarzyszeniem Żydowski Instytut Historyczny nadał Muzeum osobowość prawną; zabezpieczono też środki finansowe na budowę od polskich instytucji państwowych i zagranicznych sponsorów. Dwa tygodnie później ogłoszono konkurs architektoniczny na projekt budynku, a po kolejnych pięciu miesiącach spośród 11 prac finałowych wybrano zwycięski projekt autorstwa Rainera Mahlamäkiego, współwłaściciela fińskiej pracowni Lahdelma & Mahlamäki Architects. Równocześnie w kwietniu 2006 roku powołano zespół projektowy kierowany przez Barbarę Kirshenblatt-Gimblett, profesorkę wydziału Performance Studies na New York University, stawiając przed nim zadanie wykonania szczegółowego projektu wystawy głównej.

Hall wejściowy

Budynek projektu Rainera Mahlamäkiego zaplanowany został jako regularna, prostopadłościenna bryła. Jej frontowa elewacja znajduje się naprzeciw Pomnika Bohaterów i Męczenników Getta, prostopadle do jego osi. Tylne elewacje budynku styka się z przestrzenią obszernego skweru wypełnionego parkową zielenią. Elewacje budynku pokryte są pionowymi, półprzezroczystymi panelami szklanymi; ich powierzchnia ukrywa żelbetową konstrukcję budynku i zajmuje całość elewacji za wyjątkiem dwóch dużych otworów o asymetrycznych, organicznych kształtach, pokrytych gładkim szkłem i znajdujących się na frontowej i tylnej elewacji Muzeum. Otwory te stanowią wielkopowierzchniowe okna hallu wejściowego Muzeum, przestrzeni określonej przez swojego projektanta mianem funkcjonalnego i kompozycyjnego serca budynku (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

Hall wejściowy jest wnętrzem architektonicznym o organicznym kształcie, biegnącym od frontowej do tylnej elewacji i wytyczanym przez dwie krzywoliniowe, betonowe ściany, przecinające budynek na całej jego wysokości. Przestrzeń hallu jest stosunkowo wąska przy elewacji frontowej, gdzie znajduje się wejście główne, i rozszerza się w miarę

zbliżania do elewacji tylnej, skąd otwiera się widok na park za budynkiem. Trakt komunikacyjny przeznaczony dla odwiedzających wytyczony jest wzdłuż hallu: od drzwi wejściowych w kierunku zlokalizowanych na tyłach budynku schodów prowadzących w dół, w kierunku wystawy głównej znajdującej się w podziemiach. Przemierzając przestrzeń hallu, odwiedzający przekraczają kładkę-most przerzucony nad częścią podziemnej wystawy, podczas gdy inna kładka łącząca prostopadle dwie krzywoliniowe ściany hallu widoczna jest wysoko ponad poziomem parteru. Organiczny, wręcz geologiczny kształt przestrzeni i liniowy charakter traktów komunikacyjnych kształtują dramaturgię przestrzeni: osiemnastometrowe zakrzywione ściany, pokryte betonem barwionym na ciepły kolor piaskowca budują ścieżkę; kiedy się ją przemierza, odsłania się panoramiczny widok na park, tym szerszy, im bliżej przestrzeni wystawowej znajdują się odwiedzający.

Rainer Mahlamäki zaprojektował przestrzeń hallu w ciągu ośmiu tygodni poprzedzających zamknięcie konkursu w czerwcu 2005. Dwa miesiące wcześniej, w kolejną kwietniową rocznicę wybuchu powstania w getcie warszawskim jury konkursu zaprosiło uczestniczących w nim architektów do zwiedzania przyszłego placu budowy; w wizycie tej uczestniczył również Mahlamäki. „Na początku nic nie wiedziałem” – opowiadał o swoim pierwszym doświadczeniu miejsca w wywiadzie przeprowadzonym w 2013 roku. Wspominając swoje wrażenia, mówił, że pierwszą inspirację stanowiły dla niego wizualne powierzchnie miasta, z których składała się przyszła lokalizacja Muzeum: elewacje pomnika, panorama parku, widokowe zamknięcia kształtowane ścianami modernistycznych bloków. Pierwszą koncepcją projektową architekta było proste zakorzenienie projektu w estetyce tych powierzchni, „zachowanie pochodzenia i atmosfery tego miejsca – gdyż jest to ładny, zielony park z dwoma historycznymi pomnikami”²⁸ (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013). Architekt wspominał również o tym, że nawet po tej wizycie nie było dla niego jasne, czy – i w jakim stopniu – budynek będzie miał służyć jako upamiętnienie Zagłady: „początkowo wydawało mi się, że to ma być jednak muzeum Holokaustu – mniej lub bardziej”. Dodawał, że nie potrafił pracować bez wyjaśnienia tej kwestii (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

Wydaje się, że kwestia nie została w pełni wyjaśniona aż do momentu ogłoszenia Mahlamäkiego zwycięzcą konkursu architektonicznego. Zaproponowany przez niego projekt konkursowy zawiera czytelne odwołania do powstałych niewiele wcześniej projektów muzeów opowiadających historię Zagłady – Muzeum Żydowskiego w Berlinie projektu Daniela Libeskinda (z 2001 roku) i nowego budynku muzeum Yad Vashem w Jerozolimie projektu Moshe Safdiego (z 2005 roku). Zawarte w materiałach konkursowych Mahlamäkiego projekty hallu wejściowego przedstawiają go jako przestronną, lecz wizualnie chłodną „jaskinię”, wewnątrz formalnie podobne zarówno do podziemnych korytarzy („Osi” – *Axes*) i pionowych „Pustek” (*VOIDS*) przecinających budynek Libeskinda, jak i do zaproponowanej przez Safdiego linearnej kompozycji, zbudowanej wokół 180-metrowego

28 W oryginale wypowiedź Mahlamäkiego: „I had an idea to maintain the origin and atmosphere of this area, because it is a nice green park with two historical monuments” (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

korytarza zamkniętego dwoma zakrzywionymi betonowymi ścianami tworzącymi szczylinę u szczytu budowli²⁹. Jury konkursu chwaliło projekt Mahlamäkiego za utworzenie „dramatycznie zakrzywionej przestrzeni, posiadającej fakturę wapienia i oświetlonej od góry”, która „została przez Autorów przyrównana do rozstąpienia się morza – *Jam Suf*” (POLIN, 2014; *decyzja jury konkursu*). Wapień, podobnie jak surowy beton, jest materiałem budowlanym o zimnym, bladym kolorze; jako materiał wykończeniowy używany bywa w celu podkreślenia wagi upamiętnianego zdarzenia. W tej roli wykorzystano go w projekcie USHMM, podczas gdy surowy, szary beton w odstąpiętej postaci funkcjonuje zarówno w Muzeum Żydowskim w Berlinie, jak i w nowym budynku Yad Vashem. Biblijna metafora „pustki” lub też „rozpadliny” powstałej przez rozstąpienie się Morza Czerwonego, o ile zazwyczaj stanowi dość powierzchowny symbol, w stosownym kontekście narracyjnym może pełnić funkcję upamiętniającą. Ośmioletnia historia projektowania i budowy warszawskiego muzeum to także historia wyjaśniania kwestii, która dla architekta pozostawała początkowo niejasna. W pierwszej kolejności zmieniono kolor wnętrza hallu: jasnoszarą, wapienną barwę widoczną w projektach konkursowych zastąpiono farbą o znacznie cieplejszym kolorze piaskowca. Jak wspomina architekt, zespół projektowy wykonał „wiele testów i makiet, by znaleźć odpowiedni odcień, bardzo zbliżony do piaskowca. Być może podkreśla on nadzieję i piękno”³⁰ (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013). Za zmianami w projekcie architektonicznym szły również zmiany obejmujące dyskurs tworzony z intencją opowiadania o budynku. Przestrzeń, w pierwotnych narracjach przedstawiana jako „pustka”, zaczęła być interpretowana jako znacznie bardziej uspokajające środowisko przyrodnicze: „wąwóz”, „kanion” lub „dolina” – tym bardziej, że po zmianie koloru wnętrza hallu w istocie zaczęto przypominać naturalne krajobrazy amerykańskie bądź izraelskie³¹. Wraz z awansem opowieści o „muzeum życia, nie Zagłady” do roli głównej linii narracyjnej również wnętrza hallu interpretowano w adekwatny sposób: Barbara Kirshenblatt-Gimblett opowiadała o hallu jako o „moście ponad rozpadliną Holokaustu” (Gruber, 2013) lub wnętrzu „wypełnionym promieniującym światłem”, niosącym „przesłanie nadziei w miejscu ludobójstwa” (Barber, 2014). Na mocy transformacji dyskursu także metafora Morza Czerwonego stała się symbolem dającym się interpretować „jako rytuał przejścia albo transcendencji pomiędzy długą drogą polsko-żydowskiej historii a symbolicznym i szczodrym otwarciem się na pokojową przyszłość” (POLIN, 2014; *decyzja jury konkursu*). Podobne przesunięcie znaczeń harmonizuje zresztą z wątkami polskiego prawniczego dyskursu historycznego, dla którego „przekroczenie Morza Czerwonego” to nie tyle znak przetrwania hitlerowskiej okupacji, co symbol przejścia suchą nogą przez

29 W cytowanym wywiadzie architekt wymienił oba wspomniane projekty muzeów jako punkty odniesienia swojego projektu (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

30 Architekt przyznał, że narracja o „tysiącu lat żydowskiej historii w Polsce” wywarła wpływ na kształt projektu: „Podam przykład – nie chciałem surowego betonu. [...] użycie tego materiału w szczególny sposób – zimny, surowy – w muzeach Holokaustu na świecie od razu przypomina, jak straszne to było wydarzenie. My chcieliśmy uzyskać inny efekt, pamiętając, że mamy mówić o świecie żydowskiej kultury i jej znaczeniu w historii Europy” (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

31 Według słów architekta „hol przypomina też kanion, wąwóz – podobne krajobrazy można zobaczyć w Izraelu, ale nie tylko tam. Amerykanie mają podobne skojarzenia. Mówią: kanion!” (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

„czerwoną okupację” komunizmu³². We własnych komentarzach do projektu Mahlamäki potwierdzał i autoryzował taką transformację dyskursu, czynił też wysiłki na rzecz osłabienia wymowy tych spośród użytych przez siebie architektonicznych metafor, które okazały się kłopotliwe dla zleceniodawców, stwierdzając na przykład, że

„można by powiedzieć, że [hall – K. M.] wygląda jak pusta rzeka lub skały na Bliskim Wschodzie, lub jeszcze coś innego. Na etapie konkursowym próbowaliśmy pokazać nasz sposób myślenia, opowiadając historię ucieczki Mojżesza z Egiptu przez Morze Czerwone. Ale to jest tylko jedna z możliwych metafor, możliwych alegorii” (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

Architekt nie mógł się jednak powstrzymać od sentencjonalnego komentarza o tym, że

„architektura jest lustrem, które za każdym razem mówi o naszych nadziejach, naszych możliwościach oraz o tym, co współcześnie możliwe jest do wykonania”³³ (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

Wraz z dyskursywnym przekształceniem „Pustki” w „(Wielki) Kanion” przestrzeń hallu wejściowego stała się narzędziem syntetyzującym obraz, urządzeniem tworzącym ramę do przedstawionego krajobrazu. Ujmując tę funkcję w kategoriach kompozycji, stwierdzić można, że wewnątrz uzyskało właściwości mechanizmu optycznego, służącego kierowaniu wzroku widza we właściwe miejsce za pomocą zestawu ram i obiektywów, którymi stały się zarówno krzywoliniowe ściany, jak i oba wielkoprzestrzenne okna. Ramy kształtują dostępną dla widza perspektywę w miarę przechodzenia zwiedzających przez architektoniczne wnętrza. O ile osoba odwiedzająca Muzeum, stojąc niedaleko drzwi wejściowych, widzieć może jedynie zakrzywiające się ściany i trudne do określenia źródło światła znajdujące się poza nimi, to osoba, która przekroczyła kładkę-most ponad odsoniętym fragmentem przestrzeni wystawowej, widzieć może fragment ogromnej powierzchni okna oraz znajdującą się za nim zielen parku.

Perspektywa otwiera się bardziej, gdy zwiedzający przemieszczą się w kierunku kasy biletowej, a bardziej jeszcze, gdy ruszą w kierunku schodów prowadzących do wystawy głównej. Rama ulega wówczas rozszerzeniu, ekspozycja świetlna rośnie. Miejsce u szczytu schodów pozwala już na otwarcie całej panoramy: widoku zielonego skweru z rozłożystą lipą rosnącą pośrodku i kilkoma skupiskami drzew na dalszych planach, ze ścieżkami spacerowymi, ławkami oraz konturami budynków mieszkalnych w najdalszym tle. Komentując strukturę tego obrazu, Mahlamäki odwołał się do wrażeń z pierwszej wizyty w tym miejscu, 20 kwietnia 2005 roku: „niezwykle piękna wiosna, ciepło, słonecznie, cały park zielony. Kolory były wspaniałe, takie świeże”; z kolei dyrektor MHŻP Dariusz Stola, odnosząc się do opisanych wcześniej narracji, nazwał ten widok wprost „pięknym symbolem życia” (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013; Urzykowski & Stola, 2014).

32 Instytut Pamięci Narodowej wspólnie z prawniczym tygodnikiem katolickim „Gość Niedzielny” opublikował serię popularnych opracowań historycznych na temat okresu 1945–1989, zatytułowanych „Przez Morze Czerwone”. Chciałbym podziękować Annie Zawadzkiej za wskazanie mi tego kontekstu użycia omawianej figury narracyjnej.

33 W oryginale: „architecture is every time a mirror which tells about our hopes, our abilities, and about what is possible to do today” (Bartoszewicz & Mahlamäki, 2013).

Decyzja projektowa o otwarciu przestrzeni hallu wejściowego na widokową perspektywę parku jest otwartym cytatem z projektu nowego budynku Yad Vashem Safdiego, ukończonego 15 marca 2005 roku, zaledwie kilka tygodni przed rozpoczęciem przez Mahlamäkiego pracy nad projektem konkursowym MHŻP. W budynku Yad Vashem mieszczącym izraelskie muzeum pamięci Zagłady odwiedzający przechodzą przez długi, klastrofobiczny korytarz z dziesięcioma pomieszczeniami wystawowymi po obu stronach, następnie docierają do monumentalnej Sali Imion, aby ostatecznie wejść na szeroki, wyniesiony ponad poziom terenu taras, skąd rozpościera się otwarty widok na zieloną dolinę z panoramą przedmieść Jerozolimy na dalszym planie. Widok ten niesie silny komunikat symboliczny. Jak sam Safdie skomentował użycie krajobrazu w swoim projekcie:

„stanąć na szerokim tarasie, pomiędzy ścianami korytarza rozbiegającymi się nagle w stronę krawędzi widoku, dostrzec świeżą zieleni posadzonego niedawno lasu i czuć biegnące stąd głębokie poczucie odnowy, widzieć miasto rozbudowujące się na wzgórzach – to znaczy zrozumieć, że życie zwyciężyło. My zwyciężyliśmy”³⁴ (Safdie, 2006, s. 99).

Jeśli więc zaproponowane przez Mahlamäkiego otwarcie perspektywy stanowi odniesienie do tego widoku określonego przez Eran Neumana mianem „próby wpisania Holocaustu w izraelski krajobraz i uczynienia go nieodłączną częścią lokalnego terytorium” (Neuman, 2014, s. 69), wówczas oba widoki zdają się pozostawać we wzajemnej zgodzie, połączone formalnym podobieństwem: ten sam szeroki kąt perspektywy, podobne łączenie naturalnego i miejskiego krajobrazu, podobna zieleni drzew.

Istnieje jednak kilka znaczących elementów kompozycji i koncepcji projektowej odróżniających warszawski projekt od jerozolimskiego odpowiednika. Pierwszym z nich jest użyte przez Safdiego słowo „my”, oznaczające „zwycięski” podmiot. W sytuacji wizualnej nieobecności materialnej substancji żydowskiego miasta ukrytej pod powierzchnią muranowskiego parku znak „my” nie przestaje oznaczać w Warszawie zbiorowego podmiotu nowoczesnej nostalgii – polskiej większości dominującej. Elementem odróżniającym warszawskie muzeum od projektu Safdiego jest też wspomniana przez niego czynność „zwycięzania”. Również i w Warszawie powierzchnia krajobrazu została przywłaszczona i przekształcona w eksponat muzealny, w „substancję historyczną”, której Barbara Kirshenblatt-Gimblett nie chciała zauważyć w swoim projekcie³⁵. Przywłaszczenie dokonane poprzez otwarcie wizualnej perspektywy również i tu skutkuje „wpisaniem Holocaustu w krajobraz”. Czynnikiem w zasadniczy sposób odróżniającym projekt warszawski

34 W oryginale: „to stand on the extended terrace, the side walls of the prism curving away from the site seemingly to infinity, and see the fresh green of the recently planted forest with its great sense of renewal and the urbanizing hills beyond is to understand that, indeed, life prevailed. We prevailed” (Safdie, 2006, s. 99).

35 Eran Neuman wymienia polityczne implikacje projektu Safdiego: „krajobraz zostaje zawłaszczony, uprzedmiotowiony i obrócony w kolejny eksponat muzeum historycznego; narracja rozpoczynająca się od opisu wydarzeń w Europie kończy się na widoku Jerozolimy. Zadaniem budynku jest utrzymywanie tego procesu w mocy oraz akcentowanie momentu wyzwolenia, widocznego zarówno w warstwie symbolicznej muzeum, jak i w kontekście wytwarzanego doświadczenia. Odwiedzający wyzwalani są z przeszłości, z wnętrza budynku, i podążają w stronę przyszłości, ku widokowi Jerozolimy. Znacząca jest tu strategia reprezentacji Zagłady zawarta w projekcie osi korytarza i ukształtowanego w ten sposób wyjścia; widoczna jest w niej akceptacja syjonistycznej narracji historycznej, kształtowanej przez oś narracyjną przebiegającą od Zagłady ku narodowemu odrodzeniu” (Neuman, 2014, s. 68).

pozostaje zawarta w nim i wyrażona przez zbiorowy podmiot intencja pozostawienia Holokaustu „wewnątrz krajobrazu” na stałe – zamiar ukrycia go pod zieloną powierzchnią trawnika w taki sam sposób, w jaki umieszczono go tam podczas powojennej odbudowy Warszawy sześćdziesiąt lat wcześniej. Bohdan Lachert, pierwotny autor projektu przestrzeni widocznej z okna Muzeum Historii Żydów Polskich, skonstruował omawianą perspektywę widokową w sposób znacznie mniej bezproblemowy. Projekt powojennego Muranowa zakładał odsłonięcie zniszczonej substancji miejskiej warszawskiego getta w jak największym możliwym zakresie. Pozyskane z gruzowiska cegły miały pozostać widoczne na nieotynkowanych elewacjach budynków, natomiast odsłonięte formy antropogenicznego krajobrazu, gruzowe góry i nasypy, miały odróżniać Muranów od w większości nieurozmaiconego krajobrazu geologicznego pozostałej części Warszawy. Muranów według projektu Lacherta miał stać się „osiedlem-pomnikiem”, przestrzenią stanowiącą uzupełnienie pomnika Rapoporta oraz miejscem, w którym powstanie „nowe życie”, ale też w którym trwać ma nieustannie „nastrój grozy wielkiego mauzoleum, postawionego wśród cmentarzyska gruzów, przesiąkniętego krwią narodu żydowskiego” (*raport Bohdana Lacherta z 1948 roku*, cytowany w: Meng, 2011, s. 79; Uchowicz, 2014). Decyzję Lacherta o wykorzystaniu cegieł zniszczonego getta do budowy nowych domów odczytać da się jako czynność w pierwszej kolejności pragmatyczną – dyktowaną argumentami ekonomicznymi i jako bezrefleksyjną reakcję na brak zaopatrzenia zburzonego miasta w świeży materiał budowlany. Decyzja ta pozostawała jednak w zgodzie również z postulatem pozostawienia zniszczonego getta w postaci nieodbudowanej, stałej ruiny, wysuwany przez powojennych działaczy żydowskich³⁶. Przedstawiając do akceptacji projekt nowego Muranowa, Lachert pisał, że gruzy

„w możliwie największej ilości, winny zostać na miejscu, upamiętniać dni grozy i walki – stanowić grunt, na którym wzniesione będzie nowe miasto, nowe życie. Wizualne spostrzeganie dwóch poziomów dawnych ulic i nowej zabudowy będzie mówiło o kataklizmie dziejowym, o przełomie historycznym” (Lachert, 1948, s. 56; Uchowicz, 2014).

Widok pozostającej pod powierzchnią terenu zniszczonej substancji miejskiej służyć miał budowie „czytelnego układu przestrzennego o znaczeniu dokumentacji historycznej”, natomiast bezpośrednia widoczność tej substancji na elewacji budynków prowadzić miała do stworzenia architektury „budowanej z czerwonych gruzów, jak z krwi Warszawy” (Baraniewski, 1996, s. 248; Meng, 2011, s. 79).

Projekt Lacherta nie był wolny od intencjonalnych pominięć, pozwalających dziś postrzegać go w ramach ciągłości powojennych przywłaszczeń mienia żydowskiego, zajmowanego na Muranowie zarówno w formie „odzyskiwanego” gruzu, uznawanego przez wielu Polaków za „własność pożydowską, czyli niczyją”³⁷ (Gross & Grudzińska-Gross,

36 Artur Tanikowski cytuje wypowiedź warszawskiego rabina Szymona Efrati: „miejsca, w których ci męczennicy ginęli we wspólnym poczuciu osamotnienia, powinny pozostać nietknięte. [...] Właśnie takie upamiętnienie dużo sugestywniej wyraża zagładę niż jakkolwiek budynek czy pomnik, gdyż żaden opis czy wizualne wyobrażenie nie odda tej katastrofy bardziej wymownie niż puste miejsce, niewypełniona niczym przestrzeń” (Tanikowski, 2013, s. 113).

37 Użytkowanie pokładów gruzu warszawskiego getta nie ograniczało się tylko do pozyskiwania materiału do organizowanej przez państwo odbudowy. Gruz wywoziły z terenu getta również osoby prywatne, używając go

2011, s. 146), jak i w postaci przestrzeni miejskiej stanowiącej naraz sumę „niczych” gruntów i nieruchomości. Drugie z tych możliwych oskarżeń ma wagę w kontekście trwającej równocześnie i pochłaniającej znaczne finansowe środki odbudowy warszawskiego Starego Miasta, uznawanego przez architektów za polski „dokument kultury narodowej” (Zachwatowicz, 1945, s. 7), fragment zabytkowej substancji miejskiej wymagający odmiennej niż w przypadku dawnej dzielnicy żydowskiej projektowej precyzji i uwagi. Projekt odbudowy Muranowa zdaje się tracić część swojego dyskursywnego idealizmu również w kontekście ogłoszonego w październiku 1945 roku manifestu Biura Odbudowy Stolicy, w którym zespół projektowy ogłosił odbudowę tego tylko, „co istotnie warto podźwignięcia, co naprawdę zdolne do życia”, zapowiadając jednocześnie, że odbudowa dla wielu obiektów stanie się „potwierdzeniem wyroku zniszczenia” („Od redakcji”, 1945, s. 1). Wartość projektu Lacherta leży w umocowaniu w jego ramach materialnej substancji historycznej świadczącej o Zagładzie; wartość tę tym bardziej podkreśla zaskakująco krótkie trwanie tej upamiętniającej perspektywy architektonicznej. Budowę powojennego osiedla rozpoczęto w roku 1948, a już w 1951 roku projekt spotkał się z silną krytyką zatrudniających Lacherta rządowych zleceńodawców, w efekcie której doszło do znacznego przekształcenia projektu i gruntownego usunięcia jego upamiętniających elementów. Autorzy krytycznych recenzji pisali o podjętych przez architekta nietrafnych wyborach rozwiązań funkcjonalnych i estetycznych, skutkujących powstaniem budynków „smutnych i szarych”, stwierdzając, że „różowy odcień pustaków w połączeniu z jasnopopielatym kolorem betonowych obramień okiennych dał w efekcie [...] nużącą jednostajność” (Wierzbicki, 1952, s. 224; Baraniewski, 1996, s. 249). Krytykowano również koncepcję spiętrzania gruzu we wzniesienia i nasypy, sugerując, że architekt powinien zdecydować raczej o usunięciu całości zniszczonej substancji, co przedstawiano jako czynność ekonomicznie uzasadnioną („Muranów w 90 procentach zamieszkanym”, 1953, s. 4). O ile krytykę tę da się przypisać politycznej zmianie towarzyszącej odejściu od modernistycznych zasad projektowania na rzecz socjalistycznego realizmu wprowadzonego w roku 1949 jako styl oficjalny, o tyle skupienie uwagi na estetyce i stylu stoi w rozbieżności z praktycznym wymiarem zmian wprowadzonym do projektu: począwszy od roku 1951 gruzowa cegła widoczna na elewacjach budynków Lacherta została zasłonięta tynkiem i sztukaterią, na nasypach posadzono drzewa, natomiast pozostały na placu budowy gruz został wywieziony z tych wszystkich miejsc, w których było to jeszcze możliwe” (Lachert, 1952; „Muranów w 90 procentach zamieszkanym”, 1953)³⁸. W efekcie

później do budowy własnych domów. Wielu mieszkańców Warszawy i okolic zbierało też na gruzowisku ocalate przedmioty codziennego użytku, meble i metal na złom. Wielu było poszukiwaczy złota i kosztowności. Prasa warszawska tamtego okresu odnotowała informację o poszukiwaczach złota przekopujących masowe groby przy areszcie Gęsiówka, na tyłach budynku Judenratu (Chomątowska-Szałamacha, 2012, ss. 134–138).

38 Anonimowy autor jednego z krytycznych artykułów prasowych stwierdzał: „Architekt zdołał tu rozwiązać zadanie narzucone przez osobliwe warunki [terenowe – K. M.]. Inna sprawa, czy... należało w ogóle podejmować tego rodzaju zadanie? Czy nie lepiej byłoby po prostu usunąć gruz i wyrównać teren? Zdaje się, że do takiego właśnie wniosku doszli budowniczowie Muranowa po ukończeniu pierwszej serii [budynków – K. M.], bo przed wzniesieniem dalszych już się wywozi gruz, likwiduje «urozmaicenia» terenu w postaci wzgórz gruzowych, «kraterów», wyrw po zniszczonych budynkach dawnej dzielnicy. Smutne doświadczenia pierwszego okresu wykazały, że gruz nie nadaje się jako podbudowa, że nasiąka wilgocią, jest zbyt dobrym przewodnikiem nie tyle ciepła, co zimna, i stanowi element wątpliwej jakości z punktu widzenia statyczności budynków. I na to nie pomogą malownicze schodki i prześwity” („Muranów w 90 procentach zamieszkanym”, 1953, s. 4). W opublikowanej w 1952 roku oficjalnej samokrytyce Lachert przyznał, że błędem było projektowanie przestrzeni „całkowicie pozbawionych zieleni,

tych zmian „osiedle-pomnik” zostało „oczyszczone z przeszłości” (Meng, 2011, s. 81) poprzez usunięcie lub zastąpienie widzialnych elementów substancji materialnej mogących nieść refleksję na temat historii Zagłady. Przyjęta przez Lacherta modernistyczna zasada projektowania, polegająca na zapewnieniu mieszkańcom dostępu do świeżego powietrza, słonecznego światła, przestrzeni i parkowej roślinności (CIAM, 1931; Mumford, 2000, s. 130), wraz z „upiększeniem” Muranowa została zawłaszczona i zredukowana do roli narzędzia budowy kolejnego „bezpiecznego miejsca”, w którym własny obraz polskiej większości trwać może bez przeszkód. Rama obrazu ukształtowana przez hall wejściowy MHŻP otwiera widok na ten właśnie krajobraz. Decyzja projektowa o zbudowaniu pierwszej z architektonicznych narracji Muzeum w oparciu o widoczne za oknem hallu spiętrzone warstwy wizualnych materiałów izolacyjnych skutkuje wtargnięciem „oczyszczonej” dzielnicy do wnętrza perspektywy i do wnętrza budynku. W tym wnętrzu, powiększony ogromną skalą architektonicznej ramy, obraz powojennego Muranowa nieodmiennie ukrywa przed wzrokiem widzów żydowskie historie komunikowane przez materialną substancję miejsca, ucisza je i unieważnia, samo zaś miejsce przekształca w przestrzeń niewidzialną i niedotykalną. W istocie rzeczy „my”, polska większość dominująca, zwyciężyliśmy w hallu Muzeum nad przeszkodami natury historycznej i pamięciowej, broniącymi nam dostępu do przerwanej nostalgicznego snu o narodowej modernizacji. „My” zwyciężyliśmy też i nad gruzem, substancją niosącą i materializującą historie, których nostalgiczny podmiot nie może i nie chce zauważyć. Charakterystyka projektu Mahlamäkiego, połączona z kuratorskimi zabiegami nad kształtem dyskursu o Muzeum, ustanowiła kolejny etap likwidacji projektu osiedla-pomnika podjętej poprzez czynność wizualnego wzmocnienia powierzchni powojennego gruntu i utrzymania wciąż fizycznie obecnej „substancji historycznej” w bezpiecznej odległości od głównej narracji Muzeum.

Wynikające stąd intencjonalne przeoczenie przybiera na sile, gdy osoba odwiedzająca Muzeum odwróci się i skieruje wzrok w stronę drugiego wieloprzestrzennego okna, znajdującego się ponad wejściem głównym. Jak wskazywały komputerowe wizualizacje przygotowane przez architektów i jak wynikałoby z kuratorskiej narracji o Muzeum tworzącym z Pomnikiem Bohaterów i Męczenników Getta „kompleks pamięci”, rama otworu okiennego powinna kierować wzrok widzów na upamiętnienie getta warszawskiego. Kształt okna ogranicza tymczasem w znaczny sposób widoczność pomnika. Omawiając nieoficjalnie szczegóły projektowe takiego ukształtowania widoku, Barbara Kirshenblatt-Gimblett objaśniała, że

„gdy odwiedzający znajdują się w budynku, nie mają już dostępu do bezpośredniego widoku na Pomnik Bohaterów Getta przez duże okno przy wejściu. Takie rozwiązanie było intencjonalne, dlatego, że Muzeum POLIN powstało w odniesieniu do Pomnika Bohaterów Getta, ale nie jest ono muzeum Holokaustu” (Kirshenblatt-Gimblett, 2015a)³⁹.

a obficie zaopatrzonych w tumany miążkiego pyłu ceglano-wapiennego, przekształcającego się w okresie deszczowym w rzadkie, obślizgłe błoto”, oraz że dążenie do oszczędności i przyjęte rozwiązania urbanistyczne „nie powinny zniżyć standardu wykończenia zewnętrznego” budynków. Architekt potwierdził też, że „usunięcie gruzu z całego terenu budowy, w świetle dzisiejszych możliwości transportowych, nie byłoby trudnością” (Lachert, 1952, ss. 30–31).

39 Opublikowany w mediach społecznych komentarz B. Kirshenblatt-Gimblett był głosem w debacie na temat planowanej budowy pomnika Polaków ratujących Żydów podczas okupacji nazistowskiej, który według planu powstać miał bezpośrednio za oknem w tylnej części hallu Muzeum. W oryginale: „once in the building, the

Pominięcie było intencjonalne, ale rama nie jest pusta. Pozwala ona dostrzec za ledwie narożnik pomnika, ale, podobnie jak okno na tylnej elewacji, zapewnia za to pełny widok na kolejne drzewo, tym razem nie tylko stanowiące element „pięknego symbolu życia”, ale niosące też inne silne konotacje polityczne. Jak informują materiały promocyjne Muzeum, jest to

„Drzewo Wspólnej Pamięci Polaków i Żydów, posadzone w 1988 roku z okazji czterdziestej piątej rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim. Upamiętnia ono polskich Żydów, zamordowanych przez nazistów w latach 1939–1945, oraz Polaków, którzy zginęli, niosąc pomoc Żydom” (POLIN, 2015a)⁴⁰.

Wewnątrz hallu wejściowego Muzeum nie ma miejsca na upamiętnienie powstania pozwalające na wizualną obecność bohaterów i męczenników. Przestrzeń ta zapewnia za to wiele miejsca upamiętnieniu tego samego powstania w sposób dający okazję do podkreślenia bohaterstwa Polaków oraz, co ważne, zezwalający na przeprowadzenie fuzji dwóch nieskończenie odmiennych i zupełnie nieporównywalnych pamięci Zagłady – pamięci polskiej i żydowskiej. Można przy tej okazji pytać o to, w jaki sposób można wytworzyć taką „wspólną pamięć” i dlaczego jej produkcja musi odbywać się obok ukrytego pomnika Rapoporta, pośrodku wiodącej na Umschlagplatz dawnej ulicy Zamenhofs. W sytuacji, kiedy z pełnym sukcesem przeprowadzono tę fuzję, pytania takie nie wydają się jednak nadmiernie istotne. Odwiedzający Muzeum, którzy wciąż ciekawi będą warunków i wyników tej fuzji, odnajdą odpowiedź pod wielkim oknem po przeciwnej stronie hallu.

Ulica Zamenhofs

Wzrok odwiedzających pozostaje na powierzchni upiękzonego Muranowa, ograniczony ramą hallu wejściowego i oczyszczającymi zabiegami wykonanymi w ciągu powojennych dziesięcioleci na projekcie Lacherta. Wysiłki mające na celu kontrolę nad zniszczoną substancją miejsca nie ograniczają się jednak tylko do polityki obrazu. W tylnej części hallu, tam, gdzie panorama Muranowa staje się najszersza i najbardziej spektakularna, znajduje się miejsce, w którym projekt architektoniczny w dosłowny sposób przełamuje powierzchnię powojennego gruntu i pozwala odwiedzającym na spacer 5,8 metra schodami w dół, poprzez grubą warstwę gruzów, do podziemnego piętra budynku. Znajduje

visitors do not have a clear view of the Monument to the Ghetto Heroes from the large glass window at the entrance. This placement was intentional, because POLIN Museum stands in relation to the Monument to the Ghetto Heroes, but is not a Holocaust museum” (Kirshenblatt-Gimblett, 2015a).

40 Umieszczona obok drzewa tablica informuje: „Drzewo Wspólnej Pamięci. Żydom polskim zamordowanym w latach 1939–1945 przez hitlerowskiego najeźdźcę i Polakom którzy zginęli niosąc Żydom pomoc”. Jak podają materiały promocyjne MHŻP, „poświęcone dziejom polskich Żydów muzeum wchodzi w dialog z pomnikiem stojącym naprzeciw niego i zwróconym w jego stronę. Monument oddaje cześć pomordowanym i tym, którzy zginęli w walce. Muzeum dopełnia przestrzeń upamiętnienia kontekstem historycznym i pokazuje, jak żyli Żydzi w ciągu tysiąca lat swojej historii na ziemiach polskich. Projektanci starali się przełamać symetrię i nie umieścili głównego wejścia do muzeum w połowie fasady, naprzeciw Pomnika Bohaterów Getta, lecz bliżej narożnika budynku od strony ulicy Anielewicza. Dlatego na wprost wejścia rośnie Drzewo Wspólnej Pamięci Polaków i Żydów” (POLIN, 2015a).

się tam wystawa główna poświęcona narracji o tysiącleciu żydowskiej historii w Polsce. Zgodnie z projektem budynku geologiczną warstwę gruzu przekracza się w przedłużeniu architektonicznej przestrzeni „kanionu”, zakręcającej w tym miejscu w dół, pozostającej jednak wciąż „mostem nad rozpadliną Holokaustu”. Znaczenia komunikowane przez hall wejściowy za pomocą symbolicznego języka krajobrazu zostają w tym miejscu przetłumaczone na przestrzenną czynność zstępowania w dół; horyzontalny porządek optycznej perspektywy hallu stanowi zapowiedź fizycznego ruchu w poprzek gruzowej przestrzeni.

Jakkolwiek czynności przekraczania powierzchni gruntu dokonuje się tu w bezpiecznym i hermetycznie zamkniętym wnętrzu hallu wejściowego, pokrytym ciepłą i uspokajającą wzrok warstwą piaskowca, nie dla wszystkich odwiedzających czynność ta okazała się całkowicie bezproblemowa. Artur Żmijewski wspominał swoją pierwszą wizytę w Muzeum w następujący sposób:

„zostawiłem ubranie w szatni i, schodząc po tych monumentalnych schodach, miałem nieodparte wrażenie, że to jest taka sytuacja jak w Auschwitz. Oto zejście w dół po schodach w czeluść komory gazowej. Dlaczego ta wystawa jest w podziemiach? Dlaczego nie jest tam, gdzie słońce? Dlaczego ten szklany gmach zajęła administracja i jej biura, a na wystawę schodzi się do piwnicy? Dla mnie to się kłóci z ideą, że to jest muzeum życia. Od samego początku widzę tam śmierć” (Leociak, Waślicka, & Żmijewski, 2015).

Żmijewski w jasny i precyzyjny sposób zauważa logikę projektową Muzeum i jego architektoniczną precyzję – co jest tym ważniejsze, że w ciągu opisywanej czynności schodzenia w dół pozostawał bezpiecznie izolowany wobec narracji niesionych przez gruz getta i wobec ewentualnego wpływu niesionego przez gruz rozumiany jako fizyczna substancja. Jej przekroczenie nie zostało przy tym zaprojektowane jako sposób na doświadczenie zniszczonej przestrzeni, ale jako sposób na pozostawienie jej poza sobą, w tyle. Jest całkowicie pewne, że na głębokości 5,8 metra pod poziomem gruntu nie pozostanie już żaden ślad gruzu ani żadnej z narracji, które gruz niesie. Zanurzone w jego masie ściany fundamentowe Muzeum mają za zadanie nie tyle konfrontować się z „ruiną nowoczesności”, ale ją ominąć, pozwalając tym samym na dotarcie do geologicznie stabilnego gruntu poniżej gruzowej warstwy, na którym można bezpiecznie posadzić nostalgiczny sen polskiej większości. Projekt prac ziemnych wykonany dla realizacji projektu Mahlamäkiego oparto na założeniu, że grunt Muranowa w istocie podlega stratyfikacji, podziałowi na historycznie odrębne warstwy, i że po dotarciu do poziomu przedwojennej, przedholokaustowej Warszawy – po usunięciu niepożądanych substancji i wzniesieniu wokół muru oporowego – da się stworzyć „bezpieczne miejsce” polskiej pamięci, nawet za cenę utrzymania tego miejsca w sterylnej i sztucznej atmosferze architektonicznego laboratorium. Koncepcja projektowa zaproponowana przez projektantów i kuratorów ufundowana jest na założeniu, że stworzenie takiej strefy bezpieczeństwa za betonowo-szklanymi ścianami Muzeum umożliwi kolejno: przebudowę historycznego układu przestrzennego, na którym Muzeum zbudowano, zdobycie pod-gruzowego terytorium, wzniesienie na tym terytorium budowli materializującej nostalgiczny sen o polskiej „złotej erze”, a ostatecznie uzyskanie kontroli nad zawartymi w muranowskim gruncie

historiami i formami pamięci stawiającymi ten nostalgiczny obraz w wątpliwość. Biorąc pod uwagę taki szereg celów przyświecających czynności oczyszczania fundamentów przedwojennej Warszawy ze śladów gruzu i Zagłady, pozbawiony większego sensu byłby wybór jakiegokolwiek innej lokalizacji Muzeum niż samo epicentrum – miejsce naprzeciwko głównego upamiętnienia getta, na działce zajmowanej dawniej przez budynek Judenratu, na ulicy Zamenhofa, stanowiącej podczas tzw. wielkiej akcji w roku 1942 i likwidacji getta w roku 1943 główną drogę na rampę kolejową na Umschlagplatz. W tym właśnie miejscu, na odkopanych pasach ruchu dawnej ulicy dokonano najbardziej wyrazistego wysiłku na rzecz materializacji nostalgii za utraconą nacjonalistyczną nowoczesnością.

O ile większa część powierzchni rzutu Muzeum zajmuje obszar pozostający w obwodzie dawnych murów koszar artylerii (a później kolejno aresztu i Judenratu), to północno-zachodni narożnik budynku Muzeum sięga poza ten obwód, przecinając pas przedwojennej ulicy Zamenhofa i nachodząc na fragment przestrzeni zajmowanej dawniej przez kamienicę po przeciwnej stronie ulicy, pod numerem 38. Zgodnie z *masterplanem* wystawy głównej, w tymże północno-zachodnim narożniku podziemnej kondygnacji zaplanowano dwie galerie wystawy głównej: jedną opowiadającą o historii polskiego międzywojnia (1918–1939) i drugą – o historii Zagłady, stanowiące odpowiednio galerię szóstą i siódmą spośród wszystkich ośmiu galerii MHŻP. Goście Muzeum wchodzący do galerii międzywojennej stają naprzeciw długiego korytarza zaprojektowanego na kształt miejskiej ulicy. Po obu jej stronach wzniesiono ściany z białej płyty kartonowo-gipsowej mające przypominać elewacje kamienic. Szereg komputerowych projektorów rzuca na te ściany czarno-białe obrazy dodające elewacjom detale – stolarkę okien, dekoracje tynkowe, witryny sklepów z szyldami reklamującymi sklepy i przedsiębiorstwa, redakcję gazety, kino, księgarnię, sklep spożywczy, kawiarnię. Wiele z szyldów nosi aszkenazyjskie nazwiska właścicieli. Bramy tych „kamienic” prowadzą do szeregu sal wystawowych, mieszczących ekspozycję opowiadającą o żydowskim życiu politycznym i kulturalnym w okresie pomiędzy ustanowieniem państwa polskiego w roku 1918 a początkiem drugiej wojny światowej. Nawierzchnia korytarza-ulicy pokryta jest brukiem. Jeśli spojrzeć na architektoniczny plan podziemnej kondygnacji Muzeum, staje się jasne, że linia korytarza-ulicy pokrywa się dokładnie z osią dawnej ulicy Zamenhofa. Rzeczywista ulica była szersza, a jej wschodni pas ruchu zajmowany jest w przestrzeni wystawy przez jedną z kamienicznych pierzei. Wewnątrz „kamienicy” zlokalizowanej naprzeciw wejścia do galerii międzywojennej znajdują się zazwyczaj zamknięte drzwi prowadzące do pomieszczenia technicznego, znajdujące się niemal dokładnie w miejscu bramy rzeczywistej kamienicy pod numerem 38.

Odwołanie się do architektonicznego planu jest w tym wypadku konieczne, dlatego że odwiedzający Muzeum, przemierzając fizycznie ulicę, która przez ponad 80 lat stanowiła część centrum żydowskiej Warszawy i miejsce jej ostatecznego zniszczenia, nie są informowani o tym fakcie przez żaden z zaprojektowanych elementów wystawy głównej, zaś kuratorzy tejże wystawy w otwarty sposób temu faktowi zaprzeczali. Przestrzeń wystawy międzywojennej zatytułowanej „Na żydowskiej ulicy” przedstawiana była nie jako

narzędzie służące fizycznemu spotkaniu z materialną przeszłością, ale jako rodzaj muzealnego kolażu, złożonego z oderwanych od siebie fragmentów różnorodnych miejskich przestrzeni. Kurator wystawy międzywojennej, Michał Majewski, nazwał tę przestrzeń „wizualizacją”. Stwierdził, że zrekonstruowana ulica „porównywana jest do warszawskich Nalewek. Ale nie jest to żadna konkretna ulica” Z kolei Barbara Kirshenblatt-Gimblett określiła to miejsce mianem „abstrakcyjnej ulicy [...] niebędącej dokładnym odtworzeniem żadnego miejsca”, podkreślając, że elementy projekcji rzutowanych na kartonowo-gipsowe elewacje zaczerpnięte zostały z zabytkowych zdjęć przestrzeni miejskich zlokalizowanych w różnych przedwojennych polskich miastach (Bernat, 2014; Kirshenblatt-Gimblett, 2011). Wzmianka o rzeczywistej historii tego miejsca pojawia się na stronie internetowej Muzeum⁴¹. Informacja o zmaterializowanych przestrzeniach muzealną warstwach historii nie przedostaje się jednak w żaden sposób do narracji muzealnej przekazywanej osobom odwiedzającym Muzeum, chodzącym po fizycznej nawierzchni ulicy Zamenhofa i oglądającym jej upiększoną symulację. Wspomniane materialne warstwy historii są w tym miejscu nadzwyczaj liczne. Dawna ulica Zamenhofa znajdowała się w centrum na wpół oficjalnej żydowskiej dzielnicy Warszawy, znanej jako Dzielnica Północna, ustanowionej w początkach XIX wieku za pomocą serii aktów prawnych zakazujących Żydom mieszkania przy wielu ulicach centralnej Warszawy, przy jednoczesnej rozbudowie przemieść na północnych terenach miasta przylegających do przedpola warszawskiej Cytadeli⁴². Ulica Zamenhofa, do roku 1930 znana jako Dzika i przemianowana później dla uhonorowania twórcy języka esperanto, stanowiła pierwotnie szlak dojazdowy wiodący w stronę koszar artylerii, a dalej do ćwiczebnego Placu Broni i rogatek powązkowskich na granicy miasta. Wraz z gwałtowną urbanizacją epoki przemysłowej bliższa centrum miasta część ul. Dzikiej stała się okolicą mieszkalną przyległą do kupieckich Nalewek. Względna materialna zasobność mieszkańców centralnej części ul. Dzikiej zanikała zupełnie wraz z biegiem ulicy w stronę Powązek, przeludnionej dzielnicy skrajnej biedy i nieludzkich warunków mieszkaniowych (Zonszajn, 1954, ss. 41–44). Kształtujące peryferyjną część Dzielnicy Północnej wykluczenie ekonomiczne, społeczne i etniczne jej mieszkańców odbijało się również i na centralnym odcinku ul. Dzikiej/Zamenhofa, nie dającym się w żadnym razie określić mianem ulicy bogatej lub bezpiecznej. Kamienica pod numerem 38, której rzut nakłada się dziś w części na obwód murów Muzeum, była znacznej wielkości budynkiem posiadającym dwa wąskie podwórka i niemal sto osobnych mieszkań, prawdopodobnie będących raczej ciasnymi pokojami przeznaczonymi na wynajem. W obrębie podwórek znajdowały się też dwie sale modlitw. Historyk literatury Chone Shmeruk, który spędził w tej kamienicy część swojego dzieciństwa, zapamiętał miejsce modlitwy uczęszczane przez chasydów z Kocka i drugie, które pozostawało pod

41 Strona internetowa Muzeum informuje, że „Galeria «Ulica» znajduje się w miejscu, w którym przed drugą wojną światową znajdowała się ul. Zamenhofa – główna arteria zamieszkałej głównie przez Żydów Dzielnicy Północnej. Nie pozostało to bez wpływu na kształt galerii. Jej główną osią jest ulica, której pierzeje tworzą multimedialne fasady kamienic. Na nich wyświetlane będą prezentacje, dotyczące najważniejszych tematów poruszanych we wszystkich przestrzeniach galerii. Z ulicy zwiedzający będą mogli wejść w bramy kamienic, gdzie w kolejnych częściach galerii odkryją bogate życie kulturalne i polityczne tego okresu” (POLIN, 2015b).

42 Do przeludnienia Dzielnicy Północnej znacznie przyczynił się zakaz zabudowy terenów stanowiących przedpole warszawskiej Cytadeli (Gawryszewski, 2009, ss. 23–25).

zarządem stowarzyszenia krawców (Shmeruk & Adamczyk-Garbowska, 1997, s. 136). Budynek nie zawsze był bezpiecznym miejscem – w roku 1935 w sieni dokonano zabójstwa policyjnego szpiega, usiłującego infiltrować zdelegalizowaną Komunistyczną Partię Polski (Mirska, 1980, s. 258). Możliwe, że jeden z opisanych przez Shmeruka domów modlitwy pozostał czynny po rozpoczęciu nazistowskiej okupacji i zamknięciu warszawskiego getta. Takie miejsce modlitwy widział w tej kamienicy Hillel Seidman, historyk i działacz żydowskiej społeczności ortodoksyjnej. W styczniu 1943 roku, pięć miesięcy po wielkiej akcji likwidacyjnej, Seidman został zaproszony do odwiedzenia tego miejsca przez grupę studentów jesziwy, którzy poprowadzili go do ukrytego wejścia przez szereg strychów i zamkniętych pomieszczeń znajdujących się w sąsiednich domach, aby ostatecznie wskazać mu włącz do bunkra ukryty w piecu znajdującym się w kamienicy przy Zamenhofska 38. Seidman opisuje świetnie zaopatrzoną kryjówkę, posiadającą dostęp do wody i elektryczności, w której trwały wciąż studia religijne (Seidman, 1998, ss. 180–188). Nieomal pewne jest, że bunkier ten został zniszczony trzy miesiące później, krótko po wybuchu powstania w getcie warszawskim. Pierwszego dnia walk, 19 kwietnia 1943 roku, kamienicę podpalili naziści; wiadomo, że wewnątrz zginęło wiele osób (Schieb, Voigt, & Weinstein, 2006, s. 526). W ciągu następnego tygodnia większość osób schwytanych w odkrytych przez hitlerowców bunkrach warszawskiego getta szła na Umschlagplatz ulicą Zamenhofska, podobnie jak podczas tzw. wielkiej akcji w lipcu 1942 roku. Wraz z oddzieleniem wystawy głównej Muzeum od otaczającej ją fizycznej substancji miasta wszystkie te historie zostają umieszczone poza wzrokiem i dostępem widza, ukryte za kartonowo-gipsowymi ścianami sztucznych kamienic. Biorąc pod uwagę podziemną lokalizację wystawy, możliwe jest, że opisany przez Seidmana bunkier znajdował się w niewielkiej, kilkumetrowej odległości od skonstruowanej w podziemiach Muzeum „ulicy żydowskiej”. Nie ma jednak sposobu, aby zauważyć obecność tego całkowicie realnego miejsca ze zrekonstruowanej przestrzeni materializującej „drugi złoty wiek Żydów polskich”, podobnie jak nie ma stamtąd dostępu do innych form historii i pamięci zawartych w fizycznej przestrzeni przedwojennej ulicy Zamenhofska. Gruz pozostaje na zewnątrz, w bezpiecznej odległości, oddzielony żelbetowymi ścianami fundamentowymi Muzeum. Pod ich osłoną projektanci stworzyli przestrzeń komunikującą polityczną tęsknotę za przerwana przeszłością w sposób silniejszy, niż uczyniłaby to rzeczywista „ruina nowoczesności”. Odtworzona „żydowska ulica” informuje odwiedzających, że nic się nie stało: jeśli prace geologiczne wykonane zostaną odpowiednio starannie, spod gruzu getta da się wykopać ulicę nietkniętą przez historię, gotową do wystąpienia w roli dowodu na to, że powrót do „prawdziwie «polskiej» Polski” jest więcej niż możliwy.

Stojąc na brukowanej nawierzchni galerii międzywojennej, odwiedzający Muzeum pozostają w fizycznym kontakcie z rekonstrukcją, identyczną z oryginałem repliką przedwojennego miasta, dokładnie oczyszczoną z materialnych i symbolicznych pozostałości swojego oryginału. Podobnie jak stało się to z powojennym projektem odbudowy autorstwa Bohdana Lacherta, wewnątrz Muzeum zostały oczyszczone z „historycznej substancji tych miejsc, które kiedyś zamieszkiwali Żydzi” (Kirshenblatt-Gimblett, 2011). Koncepcja

projektowa „muzeum narracyjnego” pozwoliła na oparcie koncepcji obiektywizmu na narracji historycznej i na porzucenie poszukiwań autentyczności w muzealnym ekspozycie – projektanci MHŻP zdecydowali się na doprowadzenie tej zasady do skrajności, eliminując z wystawy autentyczną przestrzeń obecną już w przestrzeni muzealnej i dyskursywnie zastępując ją pojęciami „abstrakcji”, „wirtualności” i „wizualizacji”. Taka strategia projektowa pozwala na ominięcie narracji niesionych przez rzeczywisty relikwiarz ulicy Zamenhofska i na usunięcie ich poza podwójną ścianę architektonicznego laboratorium narodowej nostalgii.

Narracje pozostałe za ścianą zawierałyby najpewniej historię ekonomicznego i kulturalnego rozwoju międzywojennej Warszawy i Polski. Niosłyby jednak też opowieści o ciągłości wykluczenia i segregacji o charakterze ekonomicznym, przestrzennym, klasowym i rasowym – zjawiskach silnie widocznych na przedwojennej ulicy Zamenhofska, stanowiących wewnętrzną strukturę przedwojennych polskich wizji rozwoju i nowoczesności. To wykluczenie i segregacja widoczne były – poza innymi powierzchniami miasta – również i na „żydowskich” szyldach sklepowych, których wygląd nie tyle odzwierciedlał polskie tradycje wielokulturowości i tolerancji, co stanowił bezpośredni skutek polskich regulacji prawnych, stosowanych w celu wizualnego oddzielenia „chrześcijańskich” i „niechrześcijańskich” przedsiębiorstw i ułatwienia tym samym ekonomicznego bojkotu sklepów żydowskich⁴³. Obecność narracji pozostałych za ścianą Muzeum stanowiłaby w końcu pewną przeszkodę do dyskursywnej separacji antysemityzmu niemieckich nazistów przedstawionego w galerii Zagłady i jego polskiego odpowiednika – starannie oddzielonych za pomocą projektu i treści galerii wystawy głównej.

Nawet jeśli uznamy takie oddzielenie chronologicznych segmentów przedstawionej historii za uzasadnioną oraz produktywną metodę narracyjną i jeśli przyjmiemy, że międzywojenna Polska i Polska okupowana przez hitlerowców stanowiły dwie odrębne

43 Żaden z aktów prawnych międzywojennej Polski nie zawierał formalnego rozróżnienia pomiędzy przedsiębiorstwami pozostającymi własnością żydowską i nie-żydowską. Rozróżnieniu takiemu służył jednak przepis ogłoszonego 7 czerwca 1927 roku rozporządzenia o prawie przemysłowym, nakazujący umieszczenie na siedzibie „przedsiębiorstwa przemysłowego” oznaczenia zawierającego nazwisko i imię właściciela przedsiębiorstwa („Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 7 czerwca 1927 o prawie przemysłowym”, 1927). W art. 1. rozporządzenia definiuje się „przedsiębiorstwo przemysłowe” jako „wszelkie zatrudnienie zarobkowe lub przedsiębiorstwo, wykonywane samoistnie i zawodowo, bez względu na to, czy jest ono wytwarzające, przetwarzające, handlowe lub usługowe”. Art. 35 stanowi natomiast, że „prowadzący przemysł winien oznaczyć na zewnątrz w odpowiedni sposób swoje przedsiębiorstwo przemysłowe. W zewnętrznym oznaczeniu należy uwidocznilić dokładnie i czytelnie imię i nazwisko lub firmę przemysłowca oraz rodzaj prowadzonego przemysłu, i to w sposób wykluczający wszelką wątpliwość, czy chodzi o przemysł wytwórczy, handlowy lub usługowy. Uwidocznione imiona i nazwisko muszą się zgadzać z imionami i nazwiskiem podanymi w zgłoszeniu przemysłu, w podaniu o udzielenie koncesji, lub też we wpisie firmy do rejestru handlowego” („Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 7 czerwca 1927 o prawie przemysłowym”, 1927, s. 701). Przepis ten służył łatwiejszemu prowadzeniu bojkotu sklepów i przedsiębiorstw żydowskich, organizowanego przez Narodową Demokrację od momentu utworzenia państwa polskiego w roku 1918. Akcja bojkotowa uległa intensyfikacji w roku 1932, wzmocniono ją jeszcze w roku 1934, po pogromie w Przytyku. W późnych latach bojkot wspierały polskie władze samorządowe, które publikowały obwieszczenia przypominające o obowiązku oznaczenia sklepów nazwiskiem właściciela (np. *W sprawie oznaczenia na zewnątrz przedsiębiorstwa*, „Orędownik Ostrowski” 41, z 21 maja 1937, s. 1.; *Obwieszczenia Starostwa i Wydziału Powiatowego*, „Gazeta Sępoleńska” 62, z 3 sierpnia 1938, s. 1). Prasa prawicowa informowała równoległe o próbach uniknięcia wykonania tego przepisu. W 1938 roku „Głos Mazowiecki Handlowy” alarmował: „Rozporządzenie władz w sprawie ujawnienia nazwisk i imion na szyldach żydom mocno się nie podoba. Jak mogą, starają się do przepisu tego nie stosować, by «wilk był syty i koza cała». W Płocku widzimy takie np. fakty: niżej umieszcza się widoczny większy napis anonimowy o brzmieniu polskim, chrześcijańskim, a drugi szyldzik z żydowskim nazwiskiem i imieniem umieszcza się gdzieś wysoko, gdzie nie każdy ten szyld zauważy. Byłe tylko imię i nazwisko żydowskie ukryć i byłe w ten sposób chrześcijan w błąd wprowadzać!” (*Byłe tylko nazwisko ukryć...*, „Głos Mazowiecki Handlowy” 19, 1938, s. 1).

przestrzenno-czasowe wyspy, to decyzja projektowa o usunięciu materialnej substancji ulicy Zamenhofa poza przestrzeń wystawy głównej staje się niemożliwa do obrony w kontekście umiejscowienia tej ulicy w ramach kolejnej galerii muzealnej, poświęconej historii Zagłady. Rekonstrukcja ul. Zamenhofa kontynuowana jest tam wzdłuż tej samej osi, przy czym w galerii „Zagłada” nazwana jest ona „ulicą aryjską”. Jest to przestrzeń muzealna ucharakteryzowana na ulicę pozostająca poza gettem warszawskim i poświęcona tematowi postaw i reakcji wobec Zagłady ze strony nie-żydowskich Polaków. Nad rekonstrukcją ulicy Zamenhofa projektanci zaplanowali galerię-antresolę, przecinającą ulicę pod kątem prostym i udekorowaną na kształt historycznej kładki nad warszawską ulicą Chłodną łączącej dwie części warszawskiego getta ponad ulicą, która pozostawała wobec getta eksterytorialna. Zabieg ten umieszcza odwiedzających Muzeum w przestrzennej i wzrokowej pozycji więźnia getta. Gdy uświadomimy sobie, że „aryjska” ulica w rzeczywistości pozostaje przestrzenią tożsąmą z historyczną ulicą Zamenhofa i przebiega dokładnie wzdłuż jej osi, obraz technik usuwania pozostałości fizycznej substancji z przestrzeni wystawowej staje się kompletny. W galerii opowiadającej historię Zagłady odwiedzający muzeum patrzą na drogę na Umschlagplatz ucharakteryzowaną na ulicę poza gettem, stojąc w tym samym momencie na galerii ucharakteryzowanej na część terenu getta, będącą jednak przestrzenią całkowicie oddzieloną od powierzchni gruntu.

Opisane strategie wielokrotnego maskowania uniemożliwiają odwiedzającym kontakt z historycznym miejscem, na którym odwiedzający fizycznie stoją. Podwójny, dyskursywno-fizyczny materiał izolacyjny oddziela ich od lokalizacji Muzeum, od możliwości krytycznego rozróżnienia pomiędzy zniszczoną przestrzenią a jej rekonstrukcją oraz od narracji mogących stanowić zagrożenie dla nostalgicznego obrazu polskiej nowoczesności. Praktyczne zastosowanie tej strategii projektowej w bardzo celny sposób skomentował Jacek Leociak, współautor galerii „Zagłada”, który stał się krytykiem ostatecznego kształtu Muzeum. Omawiając kartonowo-gipsową symulację gruzu, umieszczoną w galerii powojennej z intencją zobrazowania wyglądu zniszczonego Muranowa, stwierdził:

„wyglądają tak strasznie fałszywie. Wyglądają jak zrobione z papier-mâché, a przecież można było wziąć autentyczny gruz muranowski, który wydobyto podczas wykopalisk archeologicznych w trakcie budowy gmachu muzeum. To wielkie nieporozumienie. W materiałach promocyjnych podkreśla się, że to jest muzeum, które powstało w sercu żydowskiej dzielnicy Warszawy, w sercu getta. A cegły wydobyte z ziemi podczas prac archeologicznych przed budową gmachu po prostu wyrzucono” (Leociak i in., 2015).

Zakończenie

W lipcu 2009 roku – krótko po przyznaniu Muzeum oficjalnego pozwolenia na budowę, ale jeszcze przed rozpoczęciem prac fundamentowych – na miejscu dawnej ulicy Zamenhofa i naprzeciw Pomnika Bohaterów i Męczenników Getta powstała tymczasowa budowla. Latem tego roku izraelska artystka wideo Yael Bartana filmowała tam swoją

„polską trylogię”, trzelementową pracę zatytułowaną...*i zadziwi się Europa*, wystawioną dwa lata później w polskim pawilonie na 54. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji. Praca Bartany stanowi studium psychologii zbiorowości. Artystka uchwyciła i wyizolowała obrazy z polskich i izraelskich narodowych snów, połączyła je, przemieszała i wypowiedziała na nowo, pozwalając ich nieświadomej treści powrócić w formie koszmaru. Praca inspirowana zarówno konfrontowaniem się autorki z przejawami izraelskiej polityki historycznej, jak i doświadczeniem pobytu w Polsce podczas debaty wywołanej publikacją *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa pozwala na odczytanie tych snów, „stopniowo odstawiając warstwy ukrytego znaczenia” (Mytkowska, 2012, s. 130).

W pierwszym filmie zatytułowanym *Mary Koszmary* młody, fikcyjny polityk komunistyczny wzywa „trzy miliony Żydów” do powrotu do Polski (Bartana, 2007). Stojąc pośrodku pustego i zrujnowanego warszawskiego Stadionu Dziesięciolecia, budowli wzniesionej w roku 1955 przy użyciu gruzów miasta, działacz przemawia w stronę pustych trybun. Nie precyzuje on, czy apel skierowany jest bezpośrednio do żywych, czy raczej do umarłych (liczba polsko-żydowskich ofiar Zagłady szacowana jest na 3 miliony). Przemówienie zawiera odwołania do polskiego współdziałania w Zagładzie, do przywłaszczenia mienia ofiar i do powojennej materializacji nacjonalistycznego snu o „polskim Polaku w Polsce, któremu nareszcie nikt nie przeszkadza” (Bartana, 2012, s. 120). Mówca dystansuje się od narodowej mitologii, przedstawiając jednak „powrót” jako pracę nad budowaniem nowej, polsko-żydowskiej narodowej wspólnoty, nad tworzeniem „dzieł rąk i myśli, których świat nie widział” (Bartana, 2012, s. 120). „Wróćcie, a staniemy się wreszcie Europejczykami” – woła polityk, cytując jednocześnie powojenne dyskursy syjonizmu i polskiego komunizmu, ale przede wszystkim odwołując się do współczesnych polskich aspiracji do „europejskości”, mających się realizować za pomocą „przepracowania” polskiej pamięci o Zagładzie, pozostawienia za sobą ciężaru historii i dołączenia do fantazmatycznego „Zachodu” (Bartana, 2012, s. 120).

Drugi z filmów, zatytułowany *Mur i wieża*, nakręcony został na Muranowie, dokładnie pod plakatem informującym o planach budowy Muzeum Historii Żydów Polskich w tym właśnie miejscu. Odwołując się znów do wizualnych treści zawartych w polskich i izraelskich narracjach narodowych, film ukazuje grupę pionierów-osadników budujących „Kibuc Muranów”, pierwsze na ziemiach polskich miejsce polsko-żydowskiej symbiozy, stanowiące odpowiedź na wezwanie do powrotu wyartykułowane w pierwszym filmie (Bartana, 2009). Atmosfera obrazów ukazujących pracę kibucników przypomina poetykę filmowych relacji z budowy nowego Muranowa według projektu Lacherta, ale tytuł filmu *Mur i Wieża*, w hebrajskim *Homa u-Migdal*, to nazwa strategii przyjętej przez izraelskich osadników z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, pozwalającej na wzniesienie w ciągu 24 godzin kibucu mogącego natychmiast służyć za punkt obrony (Milstein & Sacks, 1997, ss. 233–239). Budowla sfilmowana przez Bartanę wygląda stosownie do tego celu: wysoki drewniany płot z wąskimi, poziomymi otworami na wysokości wzroku pozwala prowadzić aktywne działania obronne, natomiast wieża obserwacyjna położona wewnątrz jego obwodu umożliwia wzrokowe rozpoznanie wyobrażonych na pomniku

Raporty żydowskich powstańców. Film ukazuje obraz symbiozy po wewnętrznej stronie kibucowego muru: pod zielenią muranowskich drzew pionierzy uczą się nawzajem swoich języków, w tle słychać muzykę polskiego i izraelskiego hymnu narodowego (jakkolwiek nagranie tego drugiego puszczone jest od końca), flaga, na której połączono narodowe symbole obu krajów, powiewa na szczycie wieży.

Kształt miejsca stworzonego i sfilmowanego przez Bartanę stanowi zapowiedź kształtu Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, zbudowanego dokładnie w tym samym miejscu kilka lat później. Projekt „Kibucu Muranów” odzwierciedla cele, dla których Muzeum powstało, i rozwiązania architektoniczno-kuratorskie przyjęte do ich osiągnięcia; zawiera w sobie też zapowiedź problemów projektowych oraz symbolicznych i przestrzennych kosztów, które ujawniły się w pełni przy okazji budowy Muzeum. Praca Bartany odzwierciedla strukturę nostalgii za polską nowoczesnością, za przerwany przez Zagładę projektem „polskiej Polski”, którego ożywienie stanowi dziś obiekt wysiłków podejmowanych przez polskich kuratorów. Praca ta wskazuje, że Zagłada jest integralnym elementem nostalgicznego projektu i że każdy wysiłek na rzecz jego wznowienia pociąga za sobą konieczność konfrontacji ze ściśle z tym projektem zespolonymi kontekstami polskiego nacjonalizmu i wykluczenia – lub też skutkuje koniecznością ponawiania w nieskończoność próby oddzielenia projektu od jego własnego kontekstu. Kształt „Kibucu Muranów” wskazuje w końcu, że próba materializacji nostalgii za utraconą nowoczesnością wymaga wzniesienia muru. Mur jest budowlą kształtującą obraz, a w razie konieczności zapewniającą pełną izolację od środowiska zewnętrznego – historycznej substancji miejsca i materialnej substancji historii – stanowiącego dla nostalgii nieusuwalne źródło zagrożenia krytycznym namysłem i uniemożliwiającego przejście ponad historię bez jej dotknięcia. Izolacyjne właściwości muru dotyczą jednak wyłącznie środowiska pozostającego w jego wnętrzu; ich wpływ nie dotyka środowiska zewnętrznego, stanowiącego również – lecz nie tylko – przestrzeń architektoniczną. Gruz Muranowa, zamieciony pod zielone powierzchnie parków i skwerów lub ukryty pod zaawansowanymi technologicznie dziełami architektury, zachowuje swoje właściwości aktywnej „substancji historycznej”, pozostając fizycznym i symbolicznym gruntem wypełniającym lokalizację Muzeum. Niezależnie od wysiłków projektowych mających na celu odizolowanie Muzeum i jego zawartości od otoczenia gruz Muranowa może okazać się jedynym gruntem mogącym dać Muzeum konstrukcyjne oparcie.

Bibliografia

Baraniewski, W. (1996). Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego. *Rocznik Historii Sztuki*, 22, 231–260.

Barber, T. (2014, październik 26). A new Warsaw museum devoted to Jewish-Polish history. *Financial Times*.

Bartana, Y. (2007). *Mary Koszmara*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pobrano 5 września 2016, z <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/bartana-yael-mary-koszmara-2>

Bartana, Y. (2009). *Mur i Wieża*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pobrano 5 września 2016, z <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/bartana-yael-mur-i-wieza>

- Bartana, Y.** (2012). *And Europe will be stunned: The Polish trilogy*. London: Artangel.
- Bartoszewicz, D., & Mahlamäki, R.** (2013, kwiecień 20). Projektant o Muzeum Żydów: Liczy się piękno. *Gazeta Wyborcza Warszawa*.
- Baum, R.** (2011). United States Holocaust Museums: Pathos, possession, patriotism. *Public History Review*, 11, 26–46.
- Bauman, Z.** (2000). *Modernity and the Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press.
- Berenbaum, M.** (1990). *After tragedy and triumph: Essays in modern Jewish thought and the American experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergman, E.** (2008). „Dzielnica Północna” w Warszawie: Miasto w mieście? W M. Murzyn-Kupisz & J. Purchla (Red.), *Przywracanie pamięci: Rewitalizacja zabytkowych dzielnic żydowskich w miastach Europy Środkowej* (ss. 287–300). Kraków: MCK.
- Bernat, A.** (2014, październik 27). Galerie MHŻP – „Na żydowskiej ulicy” i „Powojnie”. *dzieje.pl*. Pobrano 5 września 2016, z <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/galerie-mhzp-na-zydowskiej-ulicy-i-powojnie>
- Bielawski, K.** (2014, wrzesień 29). Mur getta płotem oddzielony. *Wirtualny Sztetl*. Pobrano 5 września 2016, z <http://www.sztetl.org.pl/pl/cms/aktualnosci/4321,mur-getta-plotem-oddzielony/>
- Błoński, J.** (1994). *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Boym, S.** (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Chomątowska-Szałamacha, B.** (2012). *Stacja Muranów*. Wołowiec: Czarne.
- CIAM (Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej). (1931). *Karta Ateńska Ochrony Zabytków Sztuki i Historii, Postanowienia konferencji w Atenach w 1931 r.* Ateny: CIAM.
- Dynner, G., & Guesnet, F.** (Red.). (2015). *Warsaw. The Jewish Metropolis: Essays in honor of the 75th birthday of Professor Antony Polonsky*. Leiden: Brill.
- Gawryszewski, A.** (2009). *Ludność Warszawy w XX wieku*. Warszawa: IGiPZ PAN.
- Gebert, K., & Datner, H.** (2011). *Jewish life in Poland: Achievements, challenges and priorities since the collapse of communism*. London: The Institute for Jewish Policy Research.
- Gliński, M.** (2014, październik 30). Muzeum Historii Żydów Polskich z nową nazwą. *culture.pl*. Pobrano 5 września 2016, z <http://culture.pl/pl/artypul/muzeum-historii-zydow-polskich-z-nowa-nazwa>
- Gross, J. T.** (2000). *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny: Pogranicze.
- Gross, J. T., & Grudzińska-Gross, I.** (2011). *Złote żniwa. Rzecz o tym, co działo się na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków: Znak.
- Gruber, R. E.** (2013). A Museum in the void. *Hadassah Magazine*, (October/November), 53–57.
- Gurian, E. H.** (2006). *Civilizing the museum: The collected writings*. London: Routledge.
- Hoffman, A.** (2013, kwiecień 10). The Curator of Joy and Ashes: How ethnographer Barbara Kirshenblatt-Gimblett became the keeper of Poland’s Jewish heritage. *Tablet Magazine*. Pobrano 5 września 2016, z <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/128885/poland-new-jewish-museum>
- Huysen, A.** (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, (23), 6–21. <http://dx.doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>
- Janicka, E.** (2011). *Festung Warschau*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Janicka, E.** (2014). Zamiast negacjonizmu: Topografia symboliczna terenu dawnego getta warszawskiego a narracje o Zagładzie. *Zagłada Żydów. Studia i materiały*, (10), 209–256.
- Janicka, E.** (2014/2015). Pamięć przyswojona: Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka. *Studia Litteraria et Historica*, (3/4), 148–227. <http://dx.doi.org/10.11649/slh.2015.009>
- Janicka, E., & Wilczyk, W.** (2013). *Inne miasto / Other city*. Warszawa: Zachęta.

- Janicka, E., & Żukowski, T.** (2011, październik 29-30). Ci nie są z ojczyzny naszej. *Gazeta Wyborcza*, 20–21.
- Kirshenblatt-Gimblett, B.** (2011). *Rising from the rubble: Creating the Museum of the History of Polish Jews on the site of the Warsaw Ghetto* [Wykład wygłoszony na Indiana University, 10 luty]. Pobrano 5 września 2016, z <http://www.indiana.edu/~jsp/lectures/bKirshenblattGimblett.shtml>
- Kirshenblatt-Gimblett, B.** (2014). Rising from the rubble: Creating the Museum of the History of Polish Jews. W A. Citron, S. Aronson-Lehavi, & D. Zerbib (Red.), *Performance studies in motion: International perspectives and practices in the twenty-first century* (ss. 131–146). London: Bloomsbury.
- Kirshenblatt-Gimblett, B.** (2015a). More on the contested memorialisation around the location of the monument to the Righteous. Pobrano 5 września 2016, z https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10103730894673969&id=839586&pnref=story
- Kirshenblatt-Gimblett, B.** (2015b). The Museum of the History of Polish Jews: A postwar, post-Holocaust, post-communist story. W E. Lehrer & M. Meng (Red.), *Jewish space in contemporary Poland* (ss. 264–279). Bloomington: Indiana University Press.
- Kohlrausch, M.** (2012). 'Houses of glass': Architecture and the idea of community in Poland 1925–1944. W R. Heynick & T. Avermaete (Red.), *Making a new world: Architecture & communities in interwar Europe* (ss. 93–106). Leuven: Leuven University Press.
- Kolesnyczenko, T., & Stola, D.** (2014, październik 20). Muzeum żywych Żydów. *Wprost*, (43), 38–40.
- Lachert, B.** (1948). Pomnik Bohaterów Getta. *Głos Plastyków*, (9), 55–57.
- Lachert, B.** (1952). Muranów: Z doświadczeń 3 lat prac urbanistyczno-architektonicznych. *Miasto*, 9(23), 29–32.
- Latour, B.** (2011). *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Leociak, J., Waślicka, Z., & Żmijewski, A.** (2015, marzec 31). Leociak: Gruz z papier-mâché (rozmowa). *Krytyka Polityczna*. Pobrano 5 września 2016, z <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20150331/leociak-gruz-z-papier-mache-rozmowa>
- Linenthal, E. T.** (1995). *Preserving memory: The struggle to create America's Holocaust Museum*. New York: Penguin Books.
- Mendelsohn, E.** (1983). *The Jews of East Central Europe between the world wars*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Meng, M.** (2011). *Shattered spaces: Encountering Jewish ruins in postwar Germany and Poland*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Milstein, U., & Sacks, A.** (1997). *History of the Israel's war of independence* (T. 2, *The first month*). Lanham: University Press of America.
- Mirska, K.** (1980). *W cieniu wiecznego strachu: Wspomnienia*. Paris: M. & K. Mirski.
- Monnier, D.** (2012). *Six faces d'une brique* [Film]. Pobrano 5 września 2016, z <https://vimeo.com/98942077>
- Mumford, E.** (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928–1960*. Cambridge: MIT Press.
- Muranów w 90 procentach zamieszkały. (1953). *Stolica*, (7(269)), 4.
- Mytkowska, J.** (2012). The return of the stranger. W Y. Bartana, *And Europe will be stunned: The Polish trilogy* (ss. 130–133). London: Artangel.
- Neuman, E.** (2014). *Shoah presence: Architectural representations of the Holocaust*. Farnham: Ashgate.
- Nowy dyrektor: To będzie najlepsze muzeum historii Żydów w Europie. (2014, luty 26). *Gazeta Wyborcza*.
- Od redakcji. (1945). *Skarpa Warszawska*, 1(1).
- Ostow, R.** (2008). Remusealizing Jewish History in Warsaw: The privatization and externalization of nation building. W R. Ostow (Red.), *(Re)visualizing national history: Museums and national identities in Europe* (ss. 157–180). Toronto: University of Toronto Press.

PAP. (2014, marzec 6). Prof. Stola: Polska to nie tylko krematoria, to też 1000 lat historii Żydów. *Polska Agencja Prasowa*. Pobrano 5 września 2016, z http://wyborcza.pl/1,91446,15581192,Prof_Stola_Polska_to_nie_tylko_krematoria_to_tez.html

POLIN. (2014). *Jak zrobić muzeum? How to make a museum?* [Wystawa]. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

POLIN. (2015a). Audiodeskryptywny opis gmachu Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. *Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*. Pobrano 5 września 2016, z http://www.polin.pl/pl/system/files/attachments/audiodeskrypcja_spaceru_odkryj_muzeum.pdf

POLIN. (2015b). Na Żydowskiej ulicy (1918–1939). *Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*. Pobrano 5 września 2016, z <http://www.polin.pl/pl/wystawy-wystawa-glowna-galerie/ulica>

Rosman, M. (2012). Categorically Jewish, distinctly Polish: The Museum of the History of Polish Jews and the new Polish-Jewish metahistory. *JSIJ Jewish Studies, An Internet Journal*, (10), 361–387. Pobrano 5 września 2016, z <http://www.biu.ac.il/JS/JSIJ/10-2012/Rosman.pdf>

Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 7 czerwca 1927 o prawie przemysłowym. (1927). *Dziennik Ustaw RP*, Nr 53, poz. 468.

Safdie, M. (2006). *Yad Vashem: The architecture of memory*. Jerusalem: Yad Vashem Publications.

Schieb, B., Voigt, M., & Weinstein, F. (2006). *Aufzeichnungen aus dem Versteck: Erlebnisse eines polnischen Juden 1939–1946*. Berlin: Lukas Verlag.

Seidman, H. (1998). *Du fond de l'abîme: journal du ghetto de Varsovie*. Paris: Plon.

Shmeruk, C., & Adamczyk-Garbowska, M. (1997). Nie ma już mojej Warszawy... rozmowa. *Więź*, (12(470)), 133–140.

Steinlauf, M. (1997). *Bondage to the dead: Poland and the memory of the Holocaust*. Syracuse: Syracuse University Press.

Tanikowski, A. (2013). Zabytek hańby naszych wrogów, a chwały naszych umęczonych bohaterów. Urodziny Pomnika Bohaterów Getta. *Cwiszn*, (1), 112–117.

Tokarska-Bakir, J. (2004). *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Sejny: Pogranicze.

Tokarska-Bakir, J. (2015). *The Open Secret: Victims, perpetrators, witnesses and bystanders in Polish public discourse at the beginning of the 21st century*. Pobrano 5 września 2016, z http://www.academia.edu/9757266/The_Open_Secret_Victims_Perpetrators_Witnesses_and_Bystanders_in_Polish_Public_Discourse_at_the_Beginning_of_the_21st_Century

Tuwim, J. (1944). My, Żydzi polscy. *Nowa Polska*, (8), 491–494.

Uchowicz, K. (2014). Czytanie Muranowa. Pamięć miejsca / pamięć architekta: Komentarz do powojennej twórczości Bohdana Lacherta. *RIHA Journal*, (Special Issue *Contemporary Art and Memory*, December). Pobrano 5 września 2016, z <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/uchowicz-muranow-pl>

Urzykowski, T., & Stola, D. (2014, sierpień 10). Montują wystawę główną w Muzeum Żydów. Zdążą? *Gazeta Wyborcza Warszawa*. Pobrano 5 września 2016, z http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,16446025,Montuja_wystawe_glowna_w_Muzeum_Zydow_Zdaza__ROZMOWA_.html

Weinberg, J. (1994). A Narrative history museum. *Curator: The Museum Journal*, 37(4), 231–239. <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.1994.tb01021.x>

Wierzbicki, J. (1952). Dzielnica mieszkaniowa Muranów (próba krytyki). *Architektura*, (9), 222–225.

Young, J. (1989). The biography of a memorial icon: Nathan Rapoport's Warsaw Ghetto Monument. *Representations*, 26, 69–106. <http://dx.doi.org/10.2307/2928524>

Young, J. (1999). America's Holocaust: Memory and the politics of identity. W H. Flanzbaum (Red.), *The Americanization of the Holocaust* (ss. 68–82). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Zachwatowicz, J. (1945). Przeszłość w służbie nowego życia. *Skarpa Warszawska*, (2), 7.

Zieliński, J. (2009). *Realizm socjalistyczny w Warszawie: Urbanistyka i architektura (1949–1953)*. Warszawa: Hereditas.

Zonszajn, M. (1954). Ulica Dzika-Zamenhofs (A. Geller, Tłum.). *Yidish-Varshe*. Buenos Aires: Tsentral far-band fun Poylishe Yidn in Argentine. Pobrano 5 września 2016, z http://www.varshe.org.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=28%3Aulica-dzika-zamenhofs2&Itemid=55&lang=en

Zubrzycki, G. (2006). *The crosses of Auschwitz: Nationalism and religion in post-communist Poland*. Chicago: University of Chicago Press.

Żukowski, T. (2012). Fantazmat „Sprawiedliwych” i film „W ciemności” Agnieszki Holland. *Studia Litteraria et Historica*, (1), 1–10. <http://dx.doi.org/10.11649/slh.2012.005>

Wall and window: the rubble of the Warsaw Ghetto as the narrative space of the POLIN Museum of the History of Polish Jews

Abstract: Opened in 2013, the Warsaw-based POLIN Museum of the History of Polish Jews is situated in the center of the former Nazi Warsaw ghetto, which was destroyed during its liquidation in 1943. The museum is also located opposite to the Monument to the Ghetto Heroes and Martyrs, built in 1948, as well as in between of the area of the former 19th-century Jewish district, and of the post-war modernist residential district of Muranów, designed as a district-memorial for the destroyed ghetto. Constructed on such site, the Museum was however narrated as a “museum of life”, telling the “thousand-year old history” of Polish Jews, and not focused directly on the history of the Holocaust or the history of Polish antisemitism.

The paper offers a critical analysis of the curatorial and architectural strategies assumed by the Museum’s designers in the process of employing the urban location of the Museum in the narratives communicated by the building and its core exhibition. In this analysis, two key architectural interiors are examined in detail in terms of their correspondence with the context of the site: the Museum’s entrance lobby and the space of the “Jewish street,” incorporated into the core exhibition’s sub-galleries presenting the interwar period of Polish-Jewish history and the history of the Holocaust. The analysis of the design structure of these two interiors allows to raise the research question about physical and symbolic role of the material substance of the destroyed ghetto in construction of a historical narrative that is separated from the history of the destruction, as well as one about the designers’ responsibilities arising from the decision to present a given history on the physical site where it took place.

Keywords: Museum Studies; Warsaw; Holocaust museums; Warsaw ghetto; nostalgia; nationalism; urban modernization.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited.

www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl

© The Author(s) 2016

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw.

DOI: 10.11649/slh.2016.004

Author: Konrad Matyjaszek, Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw.

Correspondence: kmatyjaszek@ispan.waw.pl

The work has been prepared at author’s own expense.

Competing interests: The author declares he has no competing interests.