

JULITA MAKARO
Wrocław

PAMIĘĆ O SĄSIEDZTWIE NARODOWYM WOKÓŁ WYSTAWY „OBOK. POLSKA-NIEMCY. 1000 LAT HISTORII W SZTUCE”

O roli sztuki i artystów w budowaniu relacji sąsiedzkich pisał już Florian Znaniecki, a do dziś w socjologicznej refleksji na temat funkcji sztuki wielu badaczy wskazuje na jej społeczne znaczenie, w tym rolę informacyjną, integracyjną i kreacyjną. Pretekstem do podjęcia tematu roli sztuki w budowaniu sąsiedztw narodowych jest wystawa – interesującą z wielu powodów (artystycznych, politycznych, geograficznych, społecznych) i dlatego wydaje się odpowiednim egzemplum dla mówienia o sąsiedztwach narodowych – w tym szczególnym przypadku o relacjach polsko-niemieckich. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, jak współcześnie można wykorzystać sztukę w (re)konstruowaniu pamięci o sąsiedztwie narodowym – dziś pokojowym, niegdyś burzliwym. Jacy aktorzy społeczni są w tym procesie aktywni i jak definiowane są pożądane cele owej (re)konstrukcji – powszechnie podzielany obraz sąsiedztwa polsko-niemieckiego. Ramy teoretyczne dla prowadzonych rozważań wyznaczają kategorie sąsiedztwa, pamięci, sztuki.

Sąsiedztwa narodowe porządkują rzeczywistość, określają granice i pogranicza, definiują co swojskie, a co obce, pozwalają określać się poszczególnym nacjom w odróżnieniu od otaczających ich sąsiadów – wyznaczają różnice. Sąsiedztwa mają charakter temporalny, tworzone przez wieki, w wyniku różnych zawirowań historycznych miewają ostatecznie ahistoryczny kształt. Długie trwanie sąsiadów obok siebie sprawia, że przechodzili oni lub przechodzić mogli etapy antagonistycznego albo kooperacyjnego współżycia, co ma znaczenie dla współczesnych relacji – pamięć o historii sąsiedztwa emanuje na jego dzisiejszy stan. Wpisane w historię powstawania państw i narodów rywalizacja i konflikt są odpowiedzialnymi za dominującą w literaturze socjologicznej konfliktową perspektywę ujmowania sąsiedztw narodowych.

Dlaczego pamięć o sąsiedztwach jest ważna trafnie tłumaczy zjawiska napełniające treścią współczesne sąsiedztwa narodowe. Powiedzieć, że społeczną istotę współczesnych sąsiedztw tworzą relacje między narodami czy przedstawicielami narodów zamieszkujących graniczące ze sobą państwa, to powiedzieć prawdę, ale

nazbyt ogólnie sformułowaną, mało przydatną dla analiz socjologicznych. Niezbędna jest operacjonalizacja pojęcia, a ta prowadzi nas do jego definiowania w następujących wymiarach: symboli – historycznych i współczesnych oraz ich znaczenia we wzajemnych relacjach; konfliktów – ich przyczyn i interpretacji; kontaktów; wizerunku sąsiada – opartego na stereotypie oraz na doświadczeniu; działania instytucji czyniących przedmiotem swoich aktywności sąsiedztwo właśnie i umożliwiających kontakty przedstawicieli obu nacji; prowadzonego wokół sąsiedztwa dyskursu; posiadania mniejszości narodowej sąsiada i u sąsiada¹. Na kształt wszystkich wymienionych fenomenów, stanowiących istotę sąsiedztw narodowych, wpływ mieć może bieżąca koniunktura, krótkoterminowo definiowane potrzeby, aktualne doświadczenia i jednocześnie – bardziej lub mniej wprost uświadamiana i wyrażana, rysowana mniej lub bardziej ostrą paletą faktów lub tylko wrażeń, ale przechowywana w pamięci – wizja przeszłości tego sąsiedztwa. Również ta zapisana w historycznych artefaktach i w dziełach sztuki.

PAMIĘĆ MAGAZYNOWANA W SZTUCE

Badanie pamięci o sąsiedztwie wpisuje się w tradycję polskich badań pamięci zbiorowej, wśród których Magdalena Saryusz-Wolska wyodrębniła trzy obszary dotyczące: po pierwsze – polityki i historii najnowszej, po drugie – zagadnień relacji i po trzecie – obejmujące sondażowe pomiary pamięci zbiorowej². Pierwszy z wyodrębnionych obszarów, czyli pamięć o relacjach między narodami, jest tematem tego artykułu. Argumenty uzasadniające wagę poruszanej kwestii są dwojakiego rodzaju. Pierwszy, bardziej uniwersalny, mówi, że pamięć „jest czynnikiem współokreślającym relacje między grupami sąsiedzkimi”³. Drugi argument jest echem bardzo współczesnego, zorientowanego na tu i teraz, oglądu rzeczywistości. Twierdzenia Andrzeja Szpocińskiego nader trafnie opisują również sąsiedztwa narodowe i pamięć o nich. „W badaniach tradycyjnych nacisk położony był na treść tego, co jest pamiętane (czyli jakie zdarzenia i postacie są pamiętane i jakie wartości są z nimi łączone), w badaniach współczesnych do tego podstawowego pola obserwacji (trudno byłoby bowiem wyobrazić sobie badania nad pamięcią, które abstrahowałyby od tego, co jest pamiętane) dołączane są nowe obszary: analiza grupowych sposobów zanurzania się w przeszłości oraz społecznej

¹ M. Dębicki, J. Makaro, *Dwie dekady sąsiedztwa polsko-litewskiego – kluczowe kwestie. Wprowadzenie*, w: *Sąsiedztwa III RP – Lenkija, Litwa, Polska, Lietuva. Zagadnienia społeczne*, (red.) M. Dębicki, J. Makaro, Wrocław 2012, s. 34-35; M. Dębicki, J. Makaro, *Sympatia jako wymiar sąsiedztwa polsko-czeskiego. Wprowadzenie*, w: *Sąsiedztwa III RP – Czechy. Zagadnienia społeczne*, (red.) M. Dębicki, J. Makaro, Wrocław 2013, s. 20.

² M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, (red.) M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 18.

³ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 17.

organizacji praktyk upamiętniających”⁴. Ów stan wiąże autor z postępującą „stabilizacją sfery aksjologicznej współczesnego społeczeństwa polskiego”, czyli – jeśli dobrze rozumiem – również stabilizacją samej treści pamięci, czy – w liczbie mnogiej – różnych treści pamięci. Idąc dalej można dodać, iż stabilizacji podlegają również polskie sąsiedztwa. Opracowania z zakresu socjologii pogranicza ostatnich dwóch dekad, początkowo przedstawiające tę rzeczywistość jako bardzo dynamiczną, naznaczoną częstą zmianą, patologią, konkurencją i rywalizacją, obcością i niezrozumieniem oraz innymi zjawiskami, dziś opisują ją jako uboższą o wiele konfliktów i napięć, funkcjonującą w odkrytym (może nadal odkrywanym) dla siebie odpowiednim rytmie codziennego życia w bezpośredniej bliskości przedstawicieli innego narodu. Coraz rzadziej spotykane zjawiska skrajne, gwałtowne, upoważniają chyba do postawienia hipotezy o normalizacji sąsiedztwa. Wraz z nią pojawiają się nowe praktyki upamiętniające wspólną historię, które z jednej strony muszą się zmierzyć z treścią jeszcze obecnej pamięci komunikacyjnej (tak określanej w nomenklaturze wypracowanej przez Assmannów), obejmującej czasu realnego socjalizmu oraz pamięcią społeczną (pojęcie charakterystyczne dla polskiej tradycji badań, stosowane m.in. przez B. Szacką, przez Assmannów określane mianem pamięci zbiorowej), z drugiej wypracować *modus operandi* dla praktykowania współczesnego sąsiedztwa. Ciekawe możliwości w tym zakresie oferuje pole sztuki.

Wytwory sztuki i poruszane przez nie tematy odzwierciedlają rzeczywistość społeczną, jako takie stają się czynnikiem konstytuującym kulturę narodową (różniącą się od kultur innych, sąsiednich nacji), tym samym stając się tkanką, na której budowane są więzi międzyludzkie, pogłębia się integracja społeczna i tworzona jest tożsamość narodowa. Wspólnota narodowa kształtuje się także wówczas, gdy: „Ludzie, którzy doświadczenia, rozumieją i cenią obraz, rzeźbę, utwór muzyczny, **podzielają** [podkreślenie moje] także wyobrażenia, idee i uczucia, które to dzieło estetyczne wyraża”⁵. Obejmując wszelkie obszary rzeczywistości społecznej czyni sztuka swoim przedmiotem również sąsiedztwa i sąsiadów – jako taka staje się oczywiście elementem i medium, ale też narzędziem projektowania i praktykowania relacji sąsiedzkich. Wskazując na różne obszary kooperacji „społeczeństw o kulturach narodowych”, Znaniecki zwracał uwagę również na to, że: „Współdziałanie w dziedzinie sztuk pięknych zapoczątkowały w końcu dziewiętnastego wieku wystawy nowego malarstwa i rzeźby, dzieł artystów różnych narodów”⁶.

Omawiana wystawa „Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” (przygotowana przez Zamek Królewski w Warszawie oraz *Martin Gropius Bau*, otwarta we wrześniu 2011 r. w Berlinie) łączy w sobie obie funkcje, o których wspomina

⁴ A. Szpociński, *Widowiska przeszłości. Pamięć jako wydarzenie*, w: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*, (red.) E. Hałas, Kraków 2012, s. 63.

⁵ F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Warszawa 1990, s. 75.

⁶ *Ibidem*, s. 226-228.

Znanięcki, jest bowiem z jednej strony przedstawieniem, jak w dziełach sztuki budowany jest obraz grupy własnej (Polaków) w perspektywie sąsiada (Niemców), z drugiej zaś jej instytucjonalny i artystyczny aspekt wpisuje się w aktualny stan wzajemnych relacji (wystawa organizowana przez stronę polską jest prezentowana w niemieckiej stolicy). Natomiast w bardziej generalnym oglądzie wydarzenie to może stać się przedmiotem coraz popularniejszych *memory studies*, zajmujących się również zjawiskiem umiędzynarodawiania pamięci⁷. Nie jest już sprawą wyłącznie jednego narodu pamięć o kształtowaniu się relacji polsko-niemieckich, dla kondycji współczesnego sąsiedztwa obu ważne są obszary wspólne, ale i rozbieżności, jakie stają się udziałem pamięci Polaków i Niemców.

Pamięć o sąsiedztwie magazynowana jest również w sztafażu pamięci instytucjonalnej, w ramy której literatura przedmiotu proponuje wpisać działalność instytucji powołanych do jej podtrzymywania (muzea, archiwa, działające w formie stowarzyszeń lub fundacji, instytucje kultury zajmujące się pamięcią) oraz w pamięci kulturowej, która jest magazynowana w szeroko rozumianych wytworach kultury – w tym oczywiście w dziełach sztuki, ale również w innych artefaktach materialnych, które z kolei znajdują się często w orbicie zainteresowań wspomnianych już instytucji. Takie formy, najogólniej mówiąc, przyjmuje również pamięć o sąsiedztwie, natomiast w omawianym przypadku wystawy „Obok” mamy do czynienia ze szczególnym uporządkowaniem owych „nośników pamięci” – instytucja, mecenas, autorzy oraz same eksponaty nie są zbiorem przypadkowym. Istotę mechanizmu upamiętniania realizowanego w ramach berlińskiej ekspozycji oddaje następujący cytat:

„Praktycznie do każdej pamięci przenika bardzo wiele rozproszonych i nieuporządkowanych treści. Aby mogły one oddziaływać na poczucie tożsamości, muszą być w jakiś sposób strukturalizowane, co zazwyczaj dokonuje się przez nadanie im pewnej narracyjności. (...) Narracje nadają sens przeszłości: określają przebieg wydarzeń, ich sekwencję w czasie, a przy tym akcentują jedno z nich, zaś pomijają bądź bagatelizują inne. (...) oczywiście, stopień prawdziwości prowadzonych narracji jest bardzo różny: mogą być one całkiem rzeczywiste lub absolutnie fikcyjne”⁸.

Zastanawiając się nad zasadnością i sensem zaistnienia takiego fenomenu, jakim jest wystawa „Obok”, warto w tym miejscu wykorzystać propozycję, by potraktować wystawę jako komunikat przygotowany i wykorzystywany „do realizowania roszczeń poprzez mobilizowanie ludzi”⁹. Podążając za myślą autorów i wpisując ją w kontekst omawianej wystawy, można stwierdzić, iż realizuje ona następujące roszczenia: roszczenie do tożsamości opierające się na przekonaniu, że wystawa może być elementem konstruującym tożsamość narodową; roszczenie do pozycji,

⁷ M. Łuczewski, T. Maślanka, P. Bednarz-Łuczewska, *Transnarodowa pamięć i sfera publiczna. Zmaterializowane miejsca pamięci w Polsce i w Niemczech*, w: *Kultura jako pamięć...*, s. 202.

⁸ M. Golka, *Pamięć...*, s. 54.

⁹ M. Łuczewski, T. Maślanka, P. Bednarz-Łuczewska, *Transnarodowa pamięć...*, s. 203.

szczególnie w omawianej sytuacji istotne – traktujące ją bowiem jako ustanawiającą relacje – w tym wypadku polsko-niemieckie; roszczenie programowe określające cele zdefiniowane przez nadawców ekspozycji, częściowo zapewne realizowane przez wcześniejsze roszczenia. Roszczenia są przypisane raczej komunikacji werbalnej i winny być zgłaszane przez mówiącego, ale – jak twierdzi Tomasz Maślanka –

„Habermas zaznacza, choć czyni to na marginesie swych głównych rozważań, że roszczenia nie muszą dotyczyć wyłącznie wypowiedzi rozumianych jak ekspresje słowne. Mogą one zawierać się także w zdaniach ewaluatywnych, czyli swego rodzaju wypowiedziach wartościujących, czego dobrym przykładem wydaje się być dzieło sztuki, postrzegane raczej jako wytwór (Werk)”¹⁰.

Sprowadzając rzecz całą do wystawy „Obok”, to – jeśli trafnie odczytuję intencję autora – wybór ekspozycji, jego denotacja i konotacja, innymi słowy – uzasadnienie obecności i zajmowane miejsce na wystawie, w kontekście znanych i podzielanych koncepcji i wizji sąsiedztwa polsko-niemieckiego w perspektywie kilkunastu wieków, jest takim roszczeniem ważnościowym właśnie, czyli **uzasadnieniem** dla podjętej przez nadawcę komunikacji z odbiorcami.

„Działający społecznie aktorzy w toku procesów dochodzenia do porozumienia, zgłaszają podawalne krytyce roszczenia ważnościowe, odnosząc się przy tym do jednego bądź wszystkich z wymienionych tutaj światów. Każdy aktor musi implicite podnosić trzy roszczenia do ważności: że wydany sąd jest prawdziwy, że biorąc pod uwagę obowiązujący kontekst normatywny, dany akt językowy jest słuszny oraz że intencja mówiącego pozostaje w zgodzie z ekspresją, która tę intencję wyraża”¹¹.

Wystawa – w procesie budowania tożsamości i wyznaczaniu celów do działania – zgłasza roszczenie do szczerości, co oznacza, że jej twórcy/nadawcy konstruują ją w zgodzie z własnymi przekonaniem, w które po prostu wierzą; również roszczenie do prawdziwości oznacza, że nie reprezentuje ona fikcji, a roszczenie do normatywnej słuszności mobilizuje do przestrzegania obowiązujących w danym kontekście społecznym zasad¹². Podkreślenia wymaga, że owe roszczenia są zgłaszane przez pewną całość, na którą składają się syndromatycznie: ekspozycja, muzeum rozumiane jako budynek, w którym prezentowane jest jakieś przesłanie wyrażane przez ekspozycje, jej twórcy, inicjatorzy *etc.*, co globalnie tworzy określoną wersję pamięci (nie robią tego jej poszczególne ekspozycje, gdyż te mogą nieść różne, nawet sprzeczne, komunikaty).

Sztuka traktowana jako medium (re)konstruujące pamięć o sąsiedztwie polsko-niemieckim zasługuje na zainteresowanie się możliwościami praktycznego jej

¹⁰ T. Maślanka, *Racjonalność i komunikacja. Filozoficzne podstawy teorii społecznej Jürgena Habermasa*, Warszawa 2011, s. 92.

¹¹ *Ibidem*, s. 99.

¹² M. Łuczewski, T. Maślanka, P. Bednarz-Łuczewska, *Transnarodowa pamięć...*, s. 204-205.

wykorzystania. Spośród wymienionych przez Mariana Golkę społecznych funkcji sztuki¹³ warto przywołać te, które przy okazji omawianego zjawiska mają szansę zaistnieć. Są to: komunikacyjna, ideologiczna, wychowawcza oraz poznawcza. W analizowanym przypadku funkcję komunikacyjną należałoby rozumieć jako dążenie do porozumienia w kwestii zawartości pamięci o sąsiedztwie polsko-niemieckim, bodźcem i płaszczyzną dyskusji na ten temat miałyby się stać właśnie wystawa. Podstawową wątpliwość można zgłosić wobec narzędzi owej dyskusji – mało dyskursywnego języka sztuki, ale być może wobec ograniczonych możliwości porozumienia się obu stron w naturalnych językach: polskim i niemieckim – ta właśnie formuła może się okazać, dla efektywności wymiany myśli i wypracowania jakiegoś porozumienia, najdoskonalsza. Pod warunkiem wszak, że zgłaszane roszczenia zostaną zaspokojone. Tę funkcję należy chyba jednak rozumieć nieco szerzej – tym, co komunikuje jest nie tylko sama ekspozycja, ale i jej kontekst instytucjonalny. Również drugiej z wymienionych funkcji ideologicznej można poszukiwać w samej treści muzealnego projektu (ekspozycjach i niesionym przez nie ładunku – kompozycja prezentowanych artefaktów powoduje również zamierzone konotacje), ale też w formalnych ramach, które pozwoliły wystawie zaistnieć – roli władzy w przygotowaniu i realizacji przedsięwzięcia. W przypadku trzeciej funkcji wskazać należy na jej instruktażowy charakter, pokazujący jak myśleć, co robić¹⁴. Wyłaniająca się z wystawy wizja sąsiedztwa polsko-niemieckiego, również jako element edukacji oficjalnej, może stać się drogowskazem dla indywidualnego konstruowania obrazu sąsiada i sąsiedztwa. Ekspozycja spotkała się *nota bene* z zainteresowaniem powszechnych instytucji edukacyjnych w Polsce, o czym będzie jeszcze mowa. Tak bogata w różne, ale o wspólnym mianowniku, przedmioty wystawa realizuje również funkcję poznawczą. Pamiętając o zastrzeżeniach zgłaszanych pod adresem wytworów sztuki i ich relacji z rzeczywistością (którą charakteryzuje bardzo różna w swej trafności zgodność), należy powiedzieć, że jednak dzieła i to, czego znaczącym znakiem są, jest wiedzą przekazywaną zwiedzającym.

WYSTAWA JAKO SPOSÓB ZANURZANIA (SIE) W PAMIĘCI

Wydarzenie, które stało się przyczynkiem do prowadzonych tu rozważań odsyła do pola sztuki w tym jego wymiarze, który szczególnie interesuje socjologów: społecznych funkcji sztuki i jej instytucjonalizacji. Z jednej strony bowiem intrygować może treść (zawartość) wystawy, ekspozycje, ich rozmieszczenie, czyli to wszystko co jest istotą większości ekspozycji muzealnych, z drugiej zaś strony ważny jest namysł nad jej instytucjonalnym zapleczem i ewentualne sprzężenie,

¹³ M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 207-219.

¹⁴ M. Golka, *Socjologia...*, s. 214.

jakie między nimi występuje (wskazujące jednocześnie napięcia powstające między zaspokajaniem poszczególnych roszczeń). Wyodrębnienie tych dwóch obszarów dociekań empirycznych pozwoli odkryć zarówno treść pamięci, jak i sposoby zanurzania się w nią (oczywiście tylko w odniesieniu do przywołanej egemplifikacji). Pytania szczegółowe, na które będę poszukiwać odpowiedzi w dalszej części wypowiedzi brzmią następująco: kto, jakimi narzędziami (sposobami zanurzania się w pamięć) przez implikację jakich treści (zawartość, sens wystawy, zaspokajane roszczenia) obecnie przebudowuje (a może konstruuje, utrwała, podtrzymuje) pamięć o sąsiedztwie polsko-niemieckim?

Odpowiedź na powyższe pytania pozwoli, jak miemam, całościowo i dość wyczerpująco opisać wydarzenie, jakim była wystawa „Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii”. Rozpocząć wypada od próby rozstrzygnięcia, czym omawiane przedsięwzięcie było: tradycyjną wystawą muzealną czy też widowiskiem przeszłości. Ekspozycja była prezentowana w murach powstałego w XIX w. muzeum *Martin-Gropius-Bau* ulokowanego w centrum Berlina, prestiżowego miejsca słynnego dziś z największych wystaw sztuki współczesnej. W czasie zimnej wojny w bezpośredniej bliskości budynku stał mur berliński, co zachęca do poszukiwania dodatkowej symboliki towarzyszącej wystawie. W tym sensie miejsce ekspozycji skłania do myślenia o niej w kategoriach tradycyjnej, poprawnej „uporządkowanej gabloty pamięci”¹⁵. Zatem tak zdefiniowana rama wskazuje na wykorzystanie sztandarowej, mającej powszechną legitymizację, instytucji organizującej pamięć zbiorową.

Wydaje się jednak uprawnioną próba podważenia tego przekonania i wskazania na – przynajmniej częściową – jego fasadowość. Czy omawiana wystawa, mimo objaśnionego już ulokowania i ram formalnych, nie jest raczej tym, co Andrzej Szpociński proponuje nazywać widowiskiem przeszłości? Jest to rodzaj wydarzenia, które charakteryzuje przede wszystkim wizualny sposób zapamiętywania i honorowania przeszłości (co należy rozumieć też jako fragment szerszej tendencji, polegającej na rosnącej roli obrazu w komunikacji społecznej). W opozycji do wydarzeń, które miałyby polegać na przekazywaniu wiedzy umożliwiającej poznanie przeszłości (w rozumieniu historii pierwszego stopnia), „widowisko przeszłości funkcjonuje na innych zasadach. Już w samych założeniach jest ono nastawione na przekroczenie (czy też porzucenie) wiedzy (potocznej, encyklopedycznej) ku odkryciu czegoś nowego, a dzieje się tak dlatego, że zakłada się tu, iż owa wiedza (obojętnie, potoczna czy encyklopedyczna) jest niepełna, cząstkowa”¹⁶. Charakterystyka wiedzy przywołana w cytacie wydaje się być bardzo adekwatna dla tej o wielowiekowym sąsiedztwie polsko-niemieckim: wyjątkowa, wypełniona wieloma schematami myślowymi, eksponująca kilka momentów długotrwałych relacji. Jak precyzuje autor, „specyfikę doświadczenia

¹⁵ M. Golka, *Pamięć...*, s. 103.

¹⁶ A. Szpociński, *Widowiska przeszłości...*, s. 69.

przeszłości w widowisku (w stosunku do tradycyjnego) można próbować opisać na dwa sposoby: 1) odwołując się do inferencyjnej teorii komunikowania oraz do 2) estetycznych aspektów doświadczania przeszłości¹⁷. Przekładając założenia Szpocińskiego na będącą egzemplum prowadzonych tu rozważań wystawę, należałoby powiedzieć, *mutatis mutandis*, że funkcjonuje ona w środowisku komunikacyjnym, na które składa się powszechna wiedza zdobywana w procesie edukacji, wiedza pozyskiwana z innych dyskursów doświadczanych przed zwiedzaniem wystawy (rozumianej jako akt komunikacyjny), elementy immanentnie konstytuujące wystawę, czyli obiekty na niej obserwowane oraz to, co zostanie w czasie tego „odczytywania” treści wystawy wyrozumowane¹⁸. Zatem do traktowania wystawy jako widowiska przeszłości skłania i zachęca jej „podwójnie ograniczona” dyskursywność (przemawiają za tym tworzące ją w głównej mierze wytwory sztuki i nadana przez kuratorkę struktura wypowiedzi) oraz estetycznie wyrażona wizja sąsiedztwa, która tym samym staje się atrakcyjną dla odbiorcy.

Odpowiedź na jedno z postawionych pytań szczegółowych, dotyczące narzędzi wytwarzania pamięci społecznej nie może być jednoznaczna, tak jak niejednoznaczne są nośniki pamięci. Albowiem – jak już sygnalizowano – poszukiwania takie na pierwszy rzut oka odsyłają do jednej z bardziej tradycyjnych, skonwencjonalizowanych, z dzisiejszej perspektywy archaicznej w formie wyrazu i atrakcyjności dla odbiorcy – wystawy muzealnej. Jeśli jednak zgodzi się czytelnik z przedstawioną argumentacją, to opowieść o sąsiedztwie polsko-niemieckim jest taka tylko na pozór, faktycznie staje się widowiskiem przeszłości, wyestetyzowanym, mało jednoznacznym w wymowie, ale pozostawiającym dużą paletę możliwości poznawczych i interpretacyjnych odbiorcy.

By zbliżyć się do tego, co jest istotą badań nad pamięcią, czyli jej treści, słów kilka poświęcić należy zawartości wystawy. Na wstępie jednak zgłoszę zastrzeżenie, iż nie będę analizować ogromnej ekspozycji¹⁹, ale na wybranych przykładach wskażę obszary problematyczne, mogące pojawić się potencjalnie i faktycznie powtarzalne sposoby konstruowania i wpływania na pamięć o sąsiedztwie. Kiedy głębiej i dłużej zastanowić się, co takiego wystawa mówi o pamięci społecznej, jakie daje wyobrażenie przeszłości, jakie przedstawia symbole, elementy i postaci, które tę przeszłość upamiętniają oraz jak czytelny vs. nieczytelny jest komunikat zawarty w formie sztuki, kilka kwestii wydaje się wyjątkowo symptomatyczne.

¹⁷ *Ibidem*, s. 68.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Analiza treści pomieszczonych na wystawie „Obok” jest ze wszech miar wyzwaniem: organizacyjnym, kompetencyjnym, metodologicznym i czasowym i być może mogłaby być zrealizowana, ale w dużo większej formie wypowiedzi. Argument ilościowy wydaje się tłumaczyć zgłaszane obiekty: na wystawie zaprezentowano ponad osiemset eksponatów sprowadzonych z ponad dwustu instytucji, oprócz kilkuset obrazów zaprezentowano w liczbie kilkudziesięciu: rzeźby, rękopisy, starodruki, grafiki, dokumenty, fotografie i inne nośniki pamięci. Sam katalog wydany w wersji polskiej i niemieckiej liczy prawie osiemset stron i jest pełnym reprodukcji poważnym opracowaniem z zakresu historii i historii sztuki autorstwa kilkudziesięciu osób.

Po pierwsze warto się zastanowić nad edukacyjno-informacyjną funkcją zbiorów prezentowanych podczas wystawy. Czy pewna ogólna, encyklopedyczna, szkolna, podstawowa wiedza o historii sąsiedztwa mogła zostać wzbogacona, innymi słowy, czy widz mógł się dowiedzieć czegoś nowego, co mogło, ale nie musiało wpłynąć na zmianę jego świadomości, przekonań, poglądów o polsko-niemieckich relacjach? Dlatego na omawiany projekt proponuję spojrzeć jako na utrwalający bądź podważający i naruszający pewne schematy czy stereotypy zagnieżdżone w pamięci. Oczywiście ważną zmienną, jednak trudno kontrolowalną, będą tu indywidualne kompetencje zwiedzających. Przywołując pierwszy z przykładów warto się zastanowić nad stanem niewiedzy i zdziwienia, jakiego doświadczyli (mogli doświadczyć) liczni zwiedzający już w pierwszej z dwudziestu dwóch sal wystawowych, gdzie zaprezentowano wydarzenia przełomu wieków: instalację Mirosława Bałki pt. *Święty Wojciech, replikę Drzwi Gnieźnieńskich* oraz malowidło przedstawiające... Rychezę, pierwszą królową Polski. Pytanie, jakie się nasuwa dotyczy obecności Rychezy w obrazie sąsiedztwa polsko-niemieckiego. W koncyliacyjnej wersji odpowiedzi można stwierdzić, iż nie jest to bardzo znana postać historyczna, raczej nie kojarzona ze wspólnotą losów obu narodów, w wersji kontrowersyjnej, na granicy obrazoburczości zawisnąć może twierdzenie, iż Niemka była pierwszą królową Polski – w niektórych recenzjach zarzucano ekspozycji zbyt wyeksponowanie tej postaci (pytanie – w odniesieniu do czego skalowane? Zjazdu Gnieźnieńskiego?). Zatem zbadania wymagałoby, jak wiele i jakich postaci czy zdarzeń, nieobecnych dotąd w pamięci o sąsiedztwie, a dziś ją modyfikujących, zaistniało nie tylko na wystawie, ale i (a może przede wszystkim) w świadomości odbiorców.

Po drugie warto pokazać, jak utrwalane lub przełamywane na wystawie były stereotypy. Argumentację niechaj stanowią dwie egzemplifikacje mające – w moim odczuciu – zobrazować ten mechanizm. Przede wszystkim odwołałabym się do przykładu dwóch rzeźb, obu autorstwa Mistrza z Naumburga, przedstawiających Ute von Ballenstedt oraz Regelinę, margrabinę Miśni (córkę Bolesława Chrobrego)²⁰. Ta pierwsza przez wieki uosabiała niemiecki wzór ideału piękna, ta druga zwana była piękną Polką. Takie też opisanie eksponatów na ekspozycji wydaje się sprzyjać ugruntowaniu – w tym wypadku milszego Polakom – stereotypu nierównej dystrybucji urody wśród sąsiadów. By jak najlepiej objaśnić czytelnikowi, w czym upatruję problematyczności znaczenia prezentowanych na wystawie treści, proponuję również odwołać się do chyba najbardziej wyrazistego przykładu – umieszczenia pośrodku terenu wystawienniczego (wokół którego toczyła się pozostała narracja) części zatytułowanej „Krucjata Północy” – zakon krzyżacki i jego mit”, która przez kuratorkę nazwana została „magazynem historii”, taki też przybrała kształt – na ścianach z siatki (charakterystycznych dla przestrzeni ukrytych,

²⁰ Katalog wystawy, *Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, (red.) Małgorzata Omilanońska, współpraca Tomasz Torbus, wyd. DuMont-Verlag, Kolonia 2011, s. 592.

magazynowych właśnie) pozawieszane prace – trochę jak w magazynie, w dużym zagęszczeniu – dotykające jednego tematu. Centralne lokowanie oraz nasycenie treścią czynią z tego miejsca bardzo silny punkt narracji. To również jedna z atrakcyjniejszych części wystawy ze względu na dzieła tu pokazywane: monumentalny „Hołd pruski” Jana Matejki, wyhaftowaną (w odpowiadającym oryginałowi rozmiarze) specjalnie na tę okazję kopię „Bitwy pod Grunwaldem” tegoż samego autora, oraz inne opracowania tego tematu: dwa obrazy Edwarda Dwurnika (jeden namalowany przez nastoletniego artystę) oraz genialną, acz niewielkiego formatu i mało znaną „Karykaturę Bitwy pod Grunwaldem Matejki” autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i wiele innych. Uczynienie dominanty z dzieł Matejki, czy z mającej oczywisty antygermański wydźwięk „Bitwy pod Grunwaldem” (rozumianej jako wydarzenie, ale i nazwa własna wytworu sztuki) ma swe obiektywne przyczyny i nie do końca przewidywalne konsekwencje. Bo z jednej strony wielość dzieł sztuki dotyczących omawianej tematyki jest obiektywnym faktem historycznym i faktem społecznym, który mówi wiele o znaczeniu wydarzenia, które stało się (ale z innych powodów dla Matejki, i z innych dla Dwurnika) inspirującym tematem dla artystów. Czy zatem takie wyekspozowanie wątku Zakonu Krzyżackiego więcej nam mówi o tym, jak to zdarzenie funkcjonowało w historii relacji polsko-niemieckich, czy o dzisiejszym stanie pamięci? Należy bowiem uwzględnić taki proces, jak „autonomizowanie się nośników pamięci, które mogły powstawać w zupełnie innych celach (np. dekoracyjnych), ale po latach pełnią funkcje upamiętniające (np. malarstwo historyczne). Często znaczenie jakiegoś elementu pamięci ulega zmianie – reinterpretacji poddaje się treści nośnika czy po prostu wydarzenia, które dany nośnik upamiętnia”²¹. Stare artefakty bywają „przycinane” i dopasowywane do sztancy współczesnych zamówień politycznych. Tym samym interesująca jest również historia samych wytworów sztuki czy kultury – motywów powstania, sposobów przechowywania, rodzajów ekspozowania czy celebrowania. Oczywiście, zamknięcie tematu w „magazynie historii” i częściowe wyrażenie dystansu za pomocą haftu krzyżykowego skłania do niezbyt dosłownego rozumienia Bitwy pod Grunwaldem jako najtrafniejszej ilustracji sąsiedztwa polsko-niemieckiego, ale to już zależy od kompetencji i nastawienia widza. Tym samym wyłoniła się kolejna wątpliwość, którą należy omówić.

W nawiązaniu do drugiego, należałoby sformułować trzeci obszar problemowy, który zawiera się w pytaniu o relację między zamierzeniem (kodowaniem) autora(ów) wystawy a sposobem przyjęcia (dekodowaniem) przez odbiorców zarówno poszczególnych fragmentów, jak i całościowej wizji sąsiedztwa polsko-niemieckiego. Ponieważ nie przeprowadzono badań, jak publiczność percepcowała całą ekspozycję i poszczególne jej elementy, czyli jaki kształt sąsiedztwa wyłonił się z wystawy (co zaskakiwało, co oburzało, w jakich obszarach nastąpiła modyfikacja obrazu sąsiedztwa), pozostaje oprzeć się na niereprezentatywnych

²¹ M. Golka, *Pamięć...*, s. 128.

pojedynczych wypowiedziach krytyków oraz teoretycznie ustalonych prawidłowościach. Należy zaznaczyć jak różne echa wystawa wywołała w polskich i niemieckich omówieniach, te pierwsze były bardziej pozytywne, te drugie bardziej krytyczne – podkreślające braki niemieckiej perspektywy widzenia²² (co zresztą odpowiada deklaracjom i zastrzeżeniom czynionym przez samą kuratorkę). Krytycy i publicyści zarzucają wystawie zarówno zbyt dużą encyklopedyczność w prezentowaniu historii sąsiedztwa, jak i zbyt dużą metaforykę, niektórzy dostrzegają i objaśniają przewrotny zamysł kuratorki podważenia dotychczasowych schematów we wzajemnym widzeniu sąsiadów, inni – odbierają niektóre fragmenty dosłownie. Taki brak zgody w odbiorze (skądinąd w przypadku wydarzenia artystycznego to konsekwencja naturalna, a nawet pożądana) wśród ekspertów, skłania do namysłu nad jej ogólną percepcją przez masowego widza. Wyrażając ten dylemat wprost należy zapytać, czy centralnie pomieszczona Bitwa pod Grunwaldem²³ (którą

²² Niechaj twierdzenie to zilustrują dwa cytaty:

„Jedną lekcję zapamiętamy z tej wystawy – nie można sobie wyobrazić historii Polski bez Niemców i ich kultury, nie tylko w przypadku pozostających do 1945 r. niemieckimi prowincjami Pomorza, Prus Wschodnich i Śląska. Nie zadano jednak wyraźnie pytania odwrotnego – co jest polskiego w Niemczech? Obawiano się odpowiedzi? Nie ma w Niemczech polskiego substratu kulturowego, pisze to ktoś, kto Polskę lubi i regularnie odwiedza”, S. Preuss, *Adalbert starb für beide Länder*, „Berliner Zeitung”, 22.09.2011.

„Jedna z prac, które wieńczą pokaz – w odróżnieniu od większości prezentowanych eksponatów – nie buduje wywodu o europejskiej i zorientowanej na Zachód historii Polski, ale o sąsiedztwie. 'Między' Stanisława Dróżdża w *Martin-Gropius-Bau* to odtworzenie jego instalacji z 1977 r. dla galerii Foksal w Warszawie – biały kubik wypełniony słowami 'między'. To właśnie jeden z tych elementów narracji 'Obok', który faktycznie opisuje moment styku dwóch kultur. Ściśle fizyczne doświadczenie – widz wchodzi do środka i traci poczucie przestrzeni. Gdzie jest sufit, gdzie podłoga? Dróżdża – zazwyczaj pokazuje się jako artystę, który wizjonerskim gestem umieścił słowo w przestrzeni galerii, tworząc poezję konkretną. Tutaj jego sztuka została zaprzęgnięta w dyskusję o granicach.

Kilkanaście metrów dalej pokazany został Traktat między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Federalną Niemiec o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy z 1991 r. Dwudziestolecie podpisania dokumentu to mocny punkt odniesienia dla pokazu – nawiązania do tego jubileuszu pobrzmiwały też podczas mów otwierających 'Obok'. Inna praca, która powtarza efekt 'Między' Dróżdża, to 'Chłodziarka' Gregora Schneidera. Z zewnątrz – szumiący kubik, w środku – zamrożone ściany. Ktoś kto wejdzie w lodowata przestrzeń, doświadcza szoku. Minusowa temperatura w galerii? Na samo zamknięcie pięknej opowieści o współczesnych ciepłych i serdecznych stosunkach Polski i Niemiec? Kuratorka po raz kolejny mruga do widza, a my mrozimy się z rozkoszą”. A. Theiss, *Między czakramem a chłodnią*, „Wprost”, 2.10.2011.

²³ Miejsce Bitwy pod Grunwaldem w pamięci Polaków jest oczywiście pochodną prowadzonej polityki i edukacji; nie bez powodu jest to wydarzenie, które doczekało się szczególnego dorobku w kulturze materialnej. Jej postrzeganie ulega zmianie. Polacy zapytani przez CBOS o wydarzenia historyczne, z których mogą być dumni, w 1987 r. najczęściej (33% respondentów) wskazywali właśnie Bitwę pod Grunwaldem, w 2010 r. najczęściej wskazywano wybór Karola Wojtyły na papieża (również 33% badanych), a Bitwa znalazła się na piątym miejscu wybrana przez 10% pytanym. Jednak już w przypadku pytania: Czy Pana zdaniem Bitwa pod Grunwaldem jest obecnie powodem do przeżywania dumy przez Polaków czy też tylko jednym z wielu faktów w historii Polski, który nie wzbudza obecnie większych emocji? Odpowiedzi układają się trochę inaczej: 49% badanych uznaje, że jest powodem do

traktuję tu trochę jak symbol) została odebrana jako podkreślenie polskiego tryumfu o antygermańskiej wymowie, czy też – zgodnie z intencją twórcy – odbiorcy „wrzucili” ten symbol do „magazynu historii”? Odwoławszy się do wyodrębnionych przez Stuarda Halla sposobów dekodowania przekazu, który nie musi być zgodny z oferowaną ideologią, można założyć, po pierwsze, że widzowie mogli odczytać wystawę w sposób preferowany, czyli zgodny z intencją nadawcy, po drugie, że wybierali sobie część komunikatu, którego dominującą ideologię odrzucili oraz, po trzecie, w ogóle odczytują komunikat niezgodnie (odmiennie, sprzecznie) z ideą, jaka przyświecała nadawcy (a w tym akurat przypadku, zgodną z wieloletnią tradycją widzenia sąsiedztwa polsko-niemieckiego)²⁴.

Odwróciwszy kolejność odpowiadania na pytania badawcze, na koniec chciałabym podjąć próbę zidentyfikowania nadawcy, czyli tego, kto kreuje określony przekaz. Tym samym mam nadzieję pokazać relacje między władzą a pamięcią, mechanizmy kreowania i zarządzania pamięcią – w tym wypadku o sąsiedztwie narodowym. Wystawa funkcjonująca pod, jakże jednak innymi tytułami, „Obok” oraz „Tür an Tür” została zorganizowana w ramach programu kulturalnego polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej i jako taka traktowana była jako narzędzie promocji, ale i wizytówka państwa²⁵. Jej oficjalny charakter został podkreślony przez uroczystą inaugurację, w której udział wzięli prezydent Polski Bronisław Komorowski i prezydent Niemiec Christian Wulff. Jak donosiły media prezydent Komorowski mówił o sąsiedztwie długiego trwania: „Jesteśmy sąsiadami w zasadzie od zawsze. Nasze dwa narody są obok siebie, drzwi w drzwi od tysiąca lat. W tej wystawie dzieje naszego sąsiedztwa przeglądają się jak w lustrze, pięknym lustrze historii i sztuki”, natomiast prezydent Wulff odwołał się do czasów raczej nam bliższych i przyszłości, „przypomniał o wkładzie Polaków, Solidarności, polskich robotników i papieża Jana Pawła II dla przewyciężenia podziału Niemiec i Europy oraz budowy nowych, przyjaznych stosunków między obu krajami. [apelował] Pokażmy naszym dzieciom nowy obraz sąsiada”²⁶. Polska i niemiecka

odczuwania dumy, natomiast 41% uważa, że jest to wydarzenie niewzbudzające większych emocji (Komunikat CBOS BS/97/2010, lipiec 2010). Przywołane dane wydają się tworzyć interesujący kontekst dla możliwości, skłonności i posiadania dyspozycji do dostrzeżenia tego jednego omawianego i wszystkich innych mrugnięć okiem, jakie wykonuje kuratorka wystawy tworząc między innymi „magazyn historii”.

²⁴ E. Griffin, *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańsk 2003, s. 374.

²⁵ Jako taka może również oddziaływać na kształt sąsiedztw; Anna Umińska-Woroniecka przywołuje wypowiedź dyrektora Instytutu Adama Mickiewicza, który wskazywał, że „promocja kulturalna jest dziś szczególnie istotnym elementem kształtowania międzynarodowych stosunków politycznych i gospodarczych. Rola kultury w całości wymiany dóbr i wartości cywilizacyjnych rośnie i jest per saldo jednym z ekonomicznie najtańszych i najbardziej skutecznych mediów tej wymiany”. A. Umińska-Woroniecka, *Program kulturalny polskiej prezydencji: strategia a rzeczywistość*, „Przegląd Zachodni” 2012, nr 2, s. 73.

²⁶ *1000 lat fascynacji i nienawiści. Otwarcie wielkiej wystawy sztuki Polski i Niemiec w Berlinie*, gazeta.pl.

strona przeznaczyły na organizację wydarzenie po milionie euro. Taka charakterystyka wskazywałaby na dominującą rolę władzy formalnej – realne finansowanie kosztochłonnego przedsięwzięcia oraz symboliczne legitymizowanie przez ważnych polityków, sugeruje duże uzależnienie od polityki. Jednak obraz ten winien być przełamany przez obecność w projekcie niezależnego pola sztuki.

Czynniki mające stanowić swoiste „alibi” dla poczynań władzy (jeśli ktoś chciałby czynić jej jakikolwiek zarzut z powodu takiego, a nie innego przedstawiania sąsiedztwa) to związane z wystawą podmioty ulokowane na innych, niż władza płaszczyznach. Pierwszym potencjalnie winnym „grzechów” wszelakich jest artysta i jego dzieło. Ale fakt, że znalazło się ono na wystawie i stało komunikatem, nie jest już sprawą twórcy, ale kuratora wystawy – w tym wypadku Andy Rottenberg. Wysokiej klasy specjalistka, historyczka sztuki poza wizerunkiem profesjonalistki cieszy się również opinią *enfant terrible* polskiego obszaru obiegu sztuki. Takie skojarzenia wywołane przez kuratorkę oraz jej deklaracje o roli subiektywnej perspektywy w tworzeniu wystawy pozwalają spojrzeć na projekt jak na wydarzenie o czysto (albo przede wszystkim) artystycznych motywacjach i skutkach (uzasadnieniu), niezależnych od polityki. Uświadamia nam to problem „zależności między figurą autora treści historycznych a kształtem społecznego wyobrażenia o przeszłości”²⁷, a wedle instytucjonalnej narracji powstałej wokół wystawy, Anda Rottenber realizuje rolę intelektualisty, do którego należy

„odejście od afirmacji zbiorowego 'my' na rzecz zawstydzania 'naszego' kanonu wartości, przy jednoczesnej obronie jego najbardziej podstawowych fundamentów aksjologicznych. Intelektualista konfrontuje Realpolitik i zastane hegemoniczne narracje o przeszłości z reprezentowaną samym sobą pamięcią publiczną. Budzi 'zapomniane ciała przegranych', ale czyni to swoim własnym, współczesnym głosem. Jest przede wszystkim strażnikiem heterodoksji, a dopiero w drugiej kolejności tradycji”²⁸.

Kontynuując streszczenie poglądów Edwarda Saïda na społeczną rolę intelektualisty, Magdalena Nowicka podkreśla ogólną trudność ingerowania w pamięć, gdyż to – powodując rozmaite kontrowersje – wiąże się z poważnymi konsekwencjami dla samego intelektualisty.

Z wystawą powiązany został bogaty program kulturalny i edukacyjny, realizowany między innymi dzięki organizacjom pozarządowym: Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej oraz Fundacji „Deutsche Bank Stiftung” (choć ta pierwsza jest powiązana ze Skarbem Państwa). Szczególnie istotne wydaje się, iż efekt wychowawczy wystawy, jeśli został osiągnięty, to za sprawą trzeciosektorowej, niezależnej organizacji. Miejsce i charakter ekspozycji pewnie tego nie sugerują, ale niemal czwartą część zwiedzających stanowiły osoby poniżej 18. roku życia,

²⁷ M. Nowicka, *Intelektualista jako nośnik pamięci publicznej. Koncepcja Edwarda W. Saïda a analiza sporów o pamięć*, w: *Kultura jako pamięć...*, s. 259.

²⁸ *Ibidem*, s. 265.

a w sumie odwiedziło wystawę około siedemdziesięciu tysięcy osób. Natomiast wsparcie finansowe możliwości zwiedzania wystawy udzielone przez FWPN objęło około dwóch tysięcy uczniów z ponad pięćdziesięciu polskich szkół²⁹. Wielość wydarzeń kulturalnych realizowanych przy okazji wystawy chyba dobrze ilustruje przypisany jej edukacyjno-kreacyjny charakter.

ZAKOŃCZENIE

Próbując podsumować dotychczasowy wywód należy po pierwsze odwołać się do formuły opowiadania o historii i jej ujmowania. Forma widowiska przeszłości odpowiada chyba ogólnym przeobrażeniom kultury, która zdaje się coraz częściej przemawiać obrazem. Jeśli uznamy, że na kształt pamięci społecznej wpływa nie tylko, co już w niej zapisane, ale również współczesne narracje, to warto przyglądać się takim przedsięwzięciom jak omawiana wystawa. Zwłaszcza, że uwzględnia się tym samym lokalną specyfikę: „kultura, a nawet szerzej – tożsamość polska – ma charakter wybitnie dramatyczno-przedstawieniowy, czego dowodzi zarówno sposób istnienia wydarzeń historycznych, praktyka polityczna, czy dominujące formy religijności, jak i znaczenie oraz odmienność rodzimych przedstawień”³⁰. Szczególnie krytycznie należy identyfikować odpowiedzialnych za konstruowanie i wysyłanie tego rodzaju komunikatów, by łatwiej i trafniej wyodrębnić konkretne typy nadawcy, wszak – jak pokazano – umieszczenie wybranego komunikatu w polu sztuki nie wyklucza równoczesnego wpływu władzy. Zachowanie szczególnej refleksyjności pozwala również lepiej zrozumieć i ocenić, jak realizowane są w takim komunikacie poszczególne roszczenia, gdyż inny cel przyświecać może oficjalnej władzy, a inny intelektualistom czy artystom. Tak zdefiniowany nadawca uświadamia jak bardzo pamięć podatna jest na instrumentalne traktowanie przez politykę, „ponieważ w tworzeniu miejsc pamięci państwo odgrywa większą rolę niż rynek i eksperci, poważniejszym zagrożeniem niż urynkwienie jest upolitycznienie kultury pamięci. Nie należy jednak zakładać, że każda ingerencja państwa dezorganizuje sferę publiczną”³¹. Z drugiej strony jest przecież polityka historyczna (rozumiana neutralnie) elementem demokracji, w ramach której różne podmioty (od polityków, przez artystów po intelektualistów i naukowców) rywalizują, reprezentując różne interesy, o określony kształt pamięci³². Przeto wystawa muzealna nie

²⁹ Wystawa „Obok” poruszyła młodzież, [http://fwpn.org.pl/aktualnosci/wystawa-obok-poruszyla-młodzież-SnrVAc](http://fwpn.org.pl/aktualnosci/wystawa-obok-poruszyla-mlodziez-SnrVAc).

³⁰ D. Kosiński, *Szli krzycząc: Polska, „Konteksty”* 2011, nr 1, cyt. za: A. Szpociński, *Widowiska przeszłości...*, s. 72.

³¹ M. Łuczewski, T. Maślanka, P. Bednarz-Łuczewska, *Transnarodowa pamięć...*, s. 220.

³² Z. Mazur, *Niemiecka kultura pamięci: ciągłość i zmiana*, w: Z. Mazur, H. Orłowski, M. Wagińska-Marzec, *Kultura zjednoczonych Niemiec. Wybrane problemy*, Poznań 2013, s. 211.

jest niewinnym, neutralnym wydarzeniem ze społecznie marginalizowanego obszaru sztuki, ale może być czynnikiem zmiany społecznej³³.

Argumentem za pewnego rodzaju efektywnością, słusznością mechanizmu kreowania pamięci o sąsiedztwach narodowych za pomocą sztuki, czy zawężając – wystaw muzealnych, świadczy to, iż przypadek „Obok” nie jest odosobniony, niepowtarzalny. Na przełomie 1996 i 1997 r., również w *Martin Gropius Bau*, prezentowana była wystawa „Marianne i Germania. 1789-1889”, która jesienią 1997 r. pokazywana była również w Paryżu. Pretekstem dla jej przygotowania było uczczenie partnerstwa miast Berlina i Paryża. Już po wystawie „Obok”, od października 2012 r. do stycznia 2013 r., tym razem w *Neues Museum*, prezentowana była ekspozycja pod tytułem „Russen & Deutsche – 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur.” Została ona zorganizowana pod patronatem prezydentów obu państw z okazji roku Rosji w Niemczech i Niemiec w Rosji. W jaki sposób pozytywnie przetestowany mechanizm budowania narracji o sąsiedztwie jest nadal eksploatowany w polskich warunkach, obrazuje zorganizowana przez IAM w dniach 6.02.-15.06.2014 r. w *Muzeum Sakıp Sabancı* w Stambule przy współudziale Muzeum Narodowego w Warszawie wystawy pod tytułem „Dalekie sąsiedztwo–bliskie wspomnienia. 600 lat kontaktów polsko-tureckich”, która jest jednym z elementów obchodów sześćsetlecia nawiązania kontaktów dyplomatycznych między Polską a Turcją. Opisy wskazują, że pomysł na skonstruowanie wystawy jest zbliżony do schematu „Obok” – świadczyć o tym mogą: obecność obrazu „Bitwa pod Warną” autorstwa Jana Matejki oraz licznych dokumentów ilustrujących wspólne losy, planowane otwarcie przez prezydentów Polski i Turcji. Śledzenie dalszych przykładów wykorzystania tak wykształconych instrumentów zarządzania pamięcią o sąsiedztwach narodowych pozostaje postulatem badawczym na przyszłość.

Dr Julita Makaro, Instytut Socjologii Uniwersytet Wrocławski (jmakaro@wns.uni.wroc.pl)

Słowa kluczowe: sztuka, pamięć, władza, wystawa

Keywords: art, memory, state authorities, exhibition

³³ O przełomowym znaczeniu wystaw w Stuttgarcie poświęconej dynastii Stauffów, czy berlińskiej wystawy poświęconej Cesarstwu Rzymskiemu Narodu Niemieckiego pisała Aleida Assmann, o czym przypomina Z. Mazur, *ibidem*, s. 224.

ABSTRACT

Normalization of Polish-German neighbourly relations includes among others a change in the memory of Poles and Germans about their common past. One of the instruments of this change is art. That is why the article makes empirical reference to the exhibition "Side by Side. Poland-Germany. 1000 Years of History in Art." In connection with this exhibition the question is considered who and how (by what means of probing memory), by the implication of what content (of the exhibition) rebuilds (or perhaps constructs) the memory of Polish-German neighbourly relations? In expounding those crucial issues emphasis is placed on their vague dimensions – new opportunities offered by the museum exhibition, difficulties in an unambiguous reception of the message it carries, difficulties in identifying the authors of the message and the creators of this event and – what seems to be especially important – the role of state authorities in this process.