

społeczny profil kleru wiejskiego, jak również szczególne uwrażliwienia i atmosfera niepewności panująca w społecznościach na Ziemiach Zachodnich i Północnych, w tym także wystawienie tamtejszego duchowieństwa na wyjątkowo uciążliwą presję administracyjną ze strony władz lokalnych. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że na Ziemiach Zachodnich i Północnych list biskupów został nieco inaczej odebrany niż na terenie reszty kraju, ale żeby stwierdzić na czym ta odrębność polegała i jak daleko sięgała, należałoby przeprowadzić osobne badania. W każdym razie lokalne władze partyjne wydawały się zadowolone z podziałów istniejących wśród duchowieństwa, licząc na to, że w dłuższej perspektywie powiedzie się wygrywanie „dołowego kleru” (na wsi) przeciwko hierarchii kościelnej.

ZBIGNIEW MAZUR

Poznań

ABSTRACT

In connection with celebrations of the anniversary of the Baptism of Poland (966) and the address of the Polish bishops to German bishops (1965), state and party authorities launched in mid-1966 a propaganda campaign directed to various social groups, particularly the rural community. An interesting element of this campaign was that officers of the Polish Army were engaged in it, and proved fairly successful in their attempts to establish contacts with clergy of the lower ranks. The article presents how the drive proceeded and its results. The study is based on surviving party documents, produced mainly by the party units of the Wrocław region.

WYSTAWA O ZBRODNIACH WEHRMACHTU

SPECYFIKA FOTOGRAFICZNEGO NOŚNIKA PAMIĘCI

Wystawa objazdowa *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, zorganizowana przez niezależny Hamburski Instytut Badań Społecznych w 1995 r., stała się najgłośniejszą wystawą historyczną w Niemczech po II wojnie światowej. Wywołała nie tylko wiele sprzeciwów, polaryzując niemiecką opinię publiczną, przyczyniła się do zorganizowania największej w historii RFN demonstracji skrajnej prawicy oraz zamachu bombowego w Saarbrücken, ale także dwukrotnie była przedmiotem debaty w *Bundestagu*.

Nie jest moim celem szczegółowa rekonstrukcja oddziaływania wystawy oraz wywołanych przez nią kontrowersji. Interesuje mnie ona raczej z perspektywy ingerencji w tkankę niemieckiej pamięci zbiorowej, jakiej dokonała jej prezentacja, ze szczególnym uwzględnieniem problemu wpływu użytego w jej ramach ikonicznego nośnika pamięci – fotografii – na sposób organizowania społecznego obrazu niemieckiej przeszłości. Jednak z uwagi na brak w literaturze polskiej wyczer-

pujących omówień obu wersji wystawy¹, na wstępie należy przypomnieć podstawowe fakty jej dotyczące, jak również okoliczności jej zawieszenia w 1999 r. oraz przygotowania i prezentacji, poczynając od 2000 r., jej przepracowanej wersji (traktowanej przez organizatorów jako osobna wystawa).

Wystawa była początkowo pomyślana jako wkład Hamburskiego Instytutu Badań Społecznych w obchody 50. rocznicy zakończenia II wojny światowej. Jednym z podstawowych problemów, które wchodziły w zakres zainteresowań założonego w 1984 r. przez profesora Jana Reemtsmę Instytutu, są przyczyny i skutki użycia przemocy w życiu społecznym. Temat zbrodni *Wehrmacht* był początkowo elementem większej całości – projektu dotyczącego historii przemocy w XX w., obejmującego także liczne wykłady, seminaria i konferencje. Zamysł wystawy, która pierwotnie nosiła roboczy tytuł *Wehrmacht i zbrodnie nazizmu. Rzeczywistość i skutki kolektywnego doświadczenia przemocy*, powstał już w 1992 r. Jej koncepcja została przedstawiona na łamach dodatku do czasopisma Instytutu „Mittelweg 36”, a poprzedziły ją rozległe badania archiwalne. Wystawa została otwarta 5 marca 1995 r. w Hamburgu. Prezentowała ona powiększenia około 1400 fotografii, przedstawiających wybrane zbrodnie popełnione na ludności cywilnej, Żydach i partyzantach w latach 1941-1944 przez niemiecki *Wehrmacht*, w czasie niemieckiej okupacji Białorusi w 1941 r., przemarszu 6. armii w kierunku Stalingradu oraz podczas walki z partyzantką w Serbii w 1941 r. Pochodziły one z niemieckich archiwów państwowych (z Ludwigsburga, Koblencji, Freiburga, Wiesbaden), a także z archiwów Wiednia i Pragi, z archiwów postsowieckich w Mińsku, Moskwie, Charkowie, Kijowie, Krasnogorsku, z archiwów jugosłowiańskich w Belgradzie, jak również ze zbiorów Muzeum Żydowskiego w Waszyngtonie. Fotografie były często wykonywane osobiście przez żołnierzy niemieckich, trafiły zaś do wspomnianych archiwów jako odebrane lub znalezione przy członkach *Wehrmacht* (okoliczność ta wpłynęła istotnie na kontrowersje wokół wystawy, bowiem niejednokrotnie na jednej rolce filmu znajdowały się zdjęcia przedstawiające zarówno zbrodnie popełnione bezpośrednio przed wybuchem wojny radziecko-niemieckiej przez aparat NKWD, jak i zbrodnie popełniane przez Niemców).

Analiza przebiegu niemieckiego sporu dotyczącego wystawy pokazuje, iż nie miały wpływu na wywołanie dużych kontrowersji wokół wystawy miał sposób prezentacji fotografii. Były one najczęściej zgromadzone na małej przestrzeni (łączna powierzchnia prezentowanej ekspozycji nie przekraczała 400 m²); w ramach jej integralnej części – obiektu specjalnego *Żelaznego Krzyża*, fotografie były prezentowane bez podpisu; przedstawiały podobne sceny rozstrzeliwań w zmasowany sposób; plansze ze zdjęciami były ustawione w kształcie Żelaznego Krzyża, symbolu niemieckich sił zbrojnych, a oglądający je stąpali również po wymalowanym na podłodze Żelaznym Krzyżu, co miało świadomie prowokacyjny charakter, biorąc pod uwagę szacunek dla tego wojskowego odznaczenia w społeczeństwie niemieckim.

Prezentowane zdjęcia były pogrupowane w siedem rozdziałów. Wystawę otwierała część wprowadzająca – *Prolog*. Drugi element nazwany: *Bilderwelt der Nachkriegsjahre (Obrazy świata w latach powojnia)* – przedstawiał różne sposoby

¹ Na temat wystawy w literaturze polskiej pisał W. Pięciak, *Niemiecka pamięć. Współczesne spory w Niemczech o miejsce III Rzeszy w historii, polityce i tożsamości*, Kraków 2002, jednak skoncentrował się jedynie na opisie pierwszej wersji wystawy.

postrzegania udziału *Wehrmachtu* w II wojnie światowej po jej zakończeniu w niemieckich mass mediach, prezentując także najważniejsze stereotypowe formy radzenia sobie z traumą wojny i wybielania udziału w niej *Wehrmachtu*, takie jak: legenda o „czystym *Wehrmachcie*”, stereotyp o „zupełnie normalnej wojnie”, o „przeegranych zwycięstwach” itp. Trzeci rozdział: *Serbien. Partisanenkrieg 1941* (*Serbia. Wojna partyzancka 1941*) prezentował zdjęcia dokumentujące kampanię niemiecką i okupację Serbii od bombardowania Belgradu, poprzez początek zbrodni na Żydach aż po wybuch wojny partyzanckiej, represje wobec partyzantów serbskich i „krwawą jesień 41” w Serbii. Kolejny rozdział wystawy – *Die 6. Armee. Unterwegs nach Stalingrad. 1941 bis 1942. (6 armia. Droga na Stalingrad od 1941 do 1942)* obejmował dwie części: pierwszą pokazującą udział 6. armii w eksterminacji Żydów, w tym najokrutniejsze zbrodnie w Łucku, Tarnopolu, Żytomirze i Babim Jarze oraz drugą dotyczącą wojny przeciwko ludności cywilnej. Piąty element wystawy: *Weißrussland. Drei Jahre Besatzung 1941-1944* (*Białoruś. Trzy lata okupacji 1941-1944*), najobszerniejszy koncentrował się na dokumentacji trzech aspektów zbrodni *Wehrmachtu* na Białorusi: udziale *Wehrmachtu* w powstaniu i zagładzie gett żydowskich, losie sowieckich więźniów wojennych oraz wojnie przeciwko partyzantom. W końcu ostatni, poza obiektem specjalnym, rozdział wystawy: *Verwischen der Spuren. Vernichtung der Erinnerung (Zacieranie śladów. Zagłada pamięci)* pokazywał materiały m.in. *Wehrmachtu* i powojennych procesów antyhitlerowskich, dokumentujące sposoby zacierania zbrodni od utrzymywania tajemnicy, poprzez reguły językowe, definicje wroga aż po fałszowanie prawdy. Ostatnim elementem wystawy był obiekt specjalny *Eisernes Kreuz* (*Żelazny Krzyż*). Prezentował on niczym w soczewce, to, co organizatorzy wystawy nazwali „językiem przemocy”, a więc formy okrucieństwa i zbrodni, ich „codzienny”, zwyczajny charakter.

W ramach Prologu sformułowano główną tezę wystawy (przytaczam za treścią raportu komisji sprawdzającej, zawierającego cytaty z oficjalnego katalogu wystawy).

„Bezpośrednio po militarnej klęsce generacja zaczęła tworzyć ‘legendę o czystym *Wehrmachcie*’, która mówiła o tym, iż *Wehrmacht* ‘trzymał dystans wobec Hitlera i reżimu nazistowskiego’ i ‘z godnością i powagą wypełniał’ swój ‘żołnierski obowiązek’. Legenda ta określa ‘do dziś opinie publiczną’. Teraz, 50 lat po zakończeniu wojny przyszedł ‘czas ostatecznego pożegnania się z tym kłamstwem i zaakceptowania realności tej wielkiej zbrodni’. *Wehrmacht* nie prowadził na Bałkanach oraz w Związku Radzieckim ‘normalnej wojny’, lecz ‘wojnę wyniszczającą przeciwko Żydom, jeńcom wojennym i ludności cywilnej, która przyniosła miliony ofiar’. Wystawa ma ‘dowieść’, że ‘*Wehrmacht* jako organizacja uczestniczył aktywnie we wszystkich rodzajach zbrodni’”².

Organizatorzy wystawy chcieli, aby ich wystawa nie stanowiła spóźnionego sądu na całej generacji byłych żołnierzy, lecz raczej, aby zapoczątkowała debatę o „najbardziej barbarzyńskim (obok Auschwitz) rozdziale niemieckiej i austriackiej historii”³.

Wystawę zaprezentowano (w ramach 6-tygodniowych prezentacji) najpierw w Hamburgu, a następnie w 34 większych miastach w Niemczech i Austrii (25 miastach byłej RFN, 6 w Austrii i 3 byłej NRD). Towarzyszyło jej wiele imprez

² *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944”*, Hamburg 2000, s. 12, www.verbrechen-der-wehrmacht.de

³ Tamże.

dodatkowych, spotkań, wykładów, dyskusji itp. Przebieg dyskusji wokół wystawy, a w szczególności jej bardzo szeroki społeczny zasięg był konsekwencją, z jednej strony, formy jej prezentacji, a z drugiej strony faktu, iż dotykała ona w sposób świadomy niezwykle drażliwego społecznie tematu. Objazdowy charakter wystawy spowodował, iż reakcje przekroczyły znacznie granice wyznaczone zwykle dla oddziaływania wystaw historycznych. Zapowiedź pojawienia się wystawy w danym mieście wywoływała niezwykle silne kontrowersje, dotyczące zwykle miejscowości, miejsca prezentacji oraz składu gości uczestniczących w otwarciu. Zwykle sprzeciwy podnoszone były zwłaszcza z prawej strony lokalnej sceny politycznej. Paradigmatycznym przykładem były kontrowersje, jakie ujawniły się wiosną 1997 r. w Monachium (rządzonym przez SPD), gdzie przeciwko organizacji wystawy w miejskim Ratuszu wystąpił lider lokalnej CSU Peter Gauweiler, do którego przyłączyła się część członków CSU oraz partii skrajnie prawicowych. Sprawa nagłośniona w mediach spowodowała, iż 1 marca 1997 r. odbyły się dwie demonstracje uliczne: jedna przeciwników wystawy, druga jej zwolenników. Podobny schemat powtarzał się później w wielu miastach. Tam gdzie front sporów politycznych nie był tak ostry, jak w Bawarii, na przykład w Bremie (rządzonej przez wielką koalicją SPD/CDU), kwestię miejsca prezentacji rozwiązano na zasadzie kompromisu: politycy CDU zgodzili się na wystawę w Ratuszu, w zamian za to, iż w tym samym miejscu tuż po wystawie o „zbrodniach Wehrmachtu” zagości inna wystawa, *Powstanie sumienia*, ukazująca niemiecki ruch oporu w siłach zbrojnych. Pierwszą wersję wystawy o zbrodniach Wehrmachtu, do listopada 1999 r. obejrzało ok. 850 tys. widzów. Tak duża liczba zwiedzających, w połączeniu z prowokacyjnym charakterem wystawy, spowodowała wybuch największego sporu wokół wystawy historycznej w historii RFN. Sporu, który zantagonizował nie tylko polityków, ale który niejednokrotnie toczył się wewnątrz niemieckich rodzin.

Pierwsza faza sporu o wystawę cechowała się dużym upolitycznieniem. Doszło do odtworzenia ideologicznej linii frontu z lat zimnej wojny pomiędzy prawicową i lewicową stroną sceny politycznej. Trzeba jednak przyznać, iż przeciwko wystawie opowiedziała się nie tylko prawa strona sceny politycznej, ale także bardzo wielu „zwykłych” obywateli, często ze starszego pokolenia, dla których służba w Wehrmachcie stanowiła wspomnienie autobiograficzne, oficerów zachodnoniemieckiej *Bundeswehry*, lub też osób, według których, sposób prezentacji wystawy stanowił prowokację wobec ugruntowanego w niemieckim społeczeństwie szacunku do służby wojskowej.

W 1999 r. za sprawą publikacji dwóch młodych historyków (Roberta Musiała, Niemca pochodzenia polskiego oraz Węgra Kristiana Ungvarego), udawadniających szczegółowo, iż pewna część fotografii prezentowanych na wystawie, nie przedstawia faktycznie zbrodni popełnianych przez Wehrmacht, lecz przez sowieckie NKWD lub armię węgierską, kontrowersje wokół wystawy osiągnęły apogeum. Jak się okazało, wspomniani historycy, przez dłuższy czas mieli problemy ze znalezieniem czasopisma, w którym mogliby umieścić wyniki swych badań, sami będąc przedmiotem nacisków ze strony prawników reprezentujących organizatorów wystawy. W końcu artykuły te ukazały się najpierw w czasopiśmie specjalistycznych, a skrócony tekst Musiała nieco później opublikowany został w „FAZ”. Wobec przekonujących dowodów zawartych we wspomnianych tekstach, wystawa – decyzją szefa hamburskiego Instytutu – została czasowo zawieszona. Powołano też specjalną komisję historyków, którzy mieli za zadanie zbadać zarzuty autorów artykułów, jak też licznych krytyków wystawy. W skład komisji weszli dobrani

celowo przedstawiciele młodszego pokolenia historyków, jej prace były finansowane przez hamburski Instytut. Komisja zgodziła się z większością podnoszonych zarzutów i opracowała zalecenia do przygotowania poprawionej wersji wystawy.

Druga wersja wystawy, a w zasadzie odrębna wystawa, dotycząca tego samego tematu nosiła nazwę *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944*. Jej założenia zostały przez J. Reemtsmę zaprezentowane 23 listopada 2000 r., wraz z upublicznieniem decyzji, iż wystawa *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944* nie będzie więcej pokazywana. Nowa wystawa była prezentowana między listopadem 2001 (Berlin) a marcem 2004 r. (Hamburg). Choć wystawa ta miała na celu ukazanie zbrodniczego charakteru *Wehrmachtu* jako instytucji oraz wyniszczającego charakteru popełnianych przez nią zbrodni, to jednak dość istotnie różniła się od pierwszej. Tym razem z jej przygotowania wyłączono dyrektora pierwszej wystawy, Hannesa Herra, który zresztą stał się głównym krytykiem drugiej (o krytyce Herra będzie jeszcze mowa, tu wypada wspomnieć, iż głównym jego zarzutem wobec drugiej wystawy był ten, iż doszło w niej do swoistego „zniknięcia sprawców” przy koncentracji jedynie na mechanizmach i strukturalnych aspektach zbrodni oraz fakt, iż – jego zdaniem – zrezygnowano w jej ramach ze wszystkich budzących wcześniej kontrowersje kwestii).

Wyciągając wnioski z poprzednio popełnionych błędów twórcy drugiej wystawy znacznie krytyczniej podeszli do źródeł, czyli do pochodzenia zdjęć, rezygnując z prezentacji tych spośród nich, co do których dokładnego pochodzenia nie było absolutnej pewności. Oglądającym wystawę dostarczono też o wiele więcej informacji zarówno dotyczących możliwości i granic udokumentowania prezentowanych na fotografiach wydarzeń, jak i pochodzenia zdjęć. W części o nazwie *Handlungsspielräume* zaprezentowano żołnierzy i oficerów *Wehrmachtu* w sytuacjach życia codziennego, zwracając też uwagę na możliwości wyboru, jakie mieli w zakresie uczestnictwa w popełnianych zbrodniach. Druga wystawa była też dwa razy większa od pierwszej, przedstawiając w szerszym zakresie ogrom popełnionych zbrodni. Dokumentowała ona strukturalne uwarunkowania wojny ze Związkiem Radzieckim w sześciu głównych aspektach: zbrodni na radzieckich Żydach, masowej śmierci radzieckich jeńców wojennych, „wojny żywieniowej” (*Ernährungskrieg*), deportacji i pracy przymusowej, wojny z partyzantami oraz masowych represji i rozstrzeliwań. Zmieniono nie tylko podejście do źródeł, ale także sposób argumentacji.

Reakcje na drugą wystawę były o wiele bardziej stonowane niż w przypadku pierwszej. Prawicowe media, przodujące w krytycznym stosunku do pierwszej wystawy, jej drugą wersję przyjęły o wiele bardziej przychylnie. Ta faza dyskusji wokół wystawy cechowała się zdecydowanie większym obiektywizmem. Głosy krytyczne pojawiały się natomiast ze strony osób (często o poglądach lewicowych), dla których modyfikacje wprowadzone w stosunku do pierwszej wersji wystawy poszły zbyt daleko i w rezultacie wymowa drugiej była już zupełnie odmienna. Było to oceniane jako wynik ostrożności organizatorów wystawy, zmuszonych do niej wcześniejszymi głosami protestu.

Na czym polegał fenomen zainteresowania wystawą o zbrodniach *Wehrmachtu*? Nałożyło się na to kilka czynników, dotyczących zarówno stanu niemieckiej pamięci o II wojnie światowej w drugiej połowie lat 90., jak i sposobu oddziaływania fotografii poddanych określonej formie „animacji”.

Drażliwość tematu, jaki poruszała wystawa: zbrodni dokonanych przez *Wehrmacht* w czasie II wojny światowej, wynikała z naruszenia bardzo silnie zakorzenionego w pierwszych dziesięcioleciach istnienia RFN, mitu o jego czystości i niewinności. Ułatwiał on zachowanie przekonania, iż za zbrodnie nazizmu odpowiedzialność ponoszą stosunkowo wąskie kręgi elit politycznych III Rzeszy, a cała reszta społeczeństwa niemieckiego może zostać za nie rozgrzeszona. Ważność mitu o czystości *Wehrmachtu* wynikała zasadniczo z dwóch okoliczności: niemieccy żołnierze w nim służący stanowili ogromną rzeszę około 20 milionów ludzi, szacunek do służby wojskowej i związane z nią wartości były w społeczeństwie niemieckim szczególnie wysoko cenione. Tak wysoka liczba osób spowodowała, iż rozstrzygnięcia dotyczące interpretacji ich winy lub niewinności, uczestnictwa lub jego braku w zbrodniach narodowego socjalizmu, miały szczególnie dużą społeczną wagę. Problem ten w sposób jaskrawy uwidocznił się bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, kiedy to wspomnienia wojenne były szczególnie żywe, a duża liczba żołnierzy niemieckich przebywała wciąż w obozach jenieckich. Integracja w powojennym niemieckim społeczeństwie osób służących w *Wehrmachcie*, w tym także powracających jeszcze do 1955 r. z obozów jenieckich, była jednym z najistotniejszych problemów społecznych w RFN po wojnie. Dostrzegali go również alianci, przyjmując w swych denazyfikacyjnych, powojennych poczynaniach wyraźne rozróżnienie na zbrodnicze organizacje, takie jak: *NSDAP*, *Gestapo*, *SS* i *SA* oraz na pozostałe instytucje Rzeszy, w tym *Wehrmacht*, które takiego charakteru nie posiadały. Powodem, dla którego zrezygnowano z wcześniejszych planów objęcia zbrodniczym statusem również *Wehrmachtu* były oczywiście wymogi odbudowy niemieckich sił zbrojnych w RFN w obliczu wybuchu zimnej wojny oraz niemożność wyłączenia tak wielkiej części społeczeństwa niemieckiego z uczestnictwa we wspólnocie.

Mit o niewinności *Wehrmachtu* nie powstał więc w społecznej próżni. Dodatkowo złożoności sytuacji przydawał fakt, iż powojenne uwięzienie i śmierć dużej liczby żołnierzy niemieckich w radzieckich obozach, powodował, iż byli oni przez niemieckie społeczeństwo postrzegani jako ofiary. Wszystko to przyczyniało się do tego, iż w zbiorowej pamięci niemieckiej mit ten zajął miejsce centralne. Pomimo późniejszych badań historyków, utrzymywał on swą żywotność bardzo długo, stanowiąc wygodny sposób odciążenia dojmującego poczucia winy po przegranej wojnie i ujawnieniu zbrodni nazizmu. Na tyle wygodny, iż stosunkowo dobrze koegzystował on z coraz szerzej rozpowszechnianą przez historyków wiedzą naukową na temat faktycznego udziału niemieckich sił zbrojnych w popełnianiu zbrodni.

Innym powodem wielości kontrowersji wokół wystawy była okoliczność, iż zasadniczym tematem debaty był nie tyle bezsporny fakt popełniania przez *Wehrmacht* zbrodni podczas wojny (uznawany w latach 90. przez większość społeczeństwa niemieckiego), lecz kwestia zasięgu winy i odpowiedzialności za zbrodnie nazizmu, z którym to problemem konfrontowała wystawa. Z powodów, o których już wspomniano, sprawa zbrodni *Wehrmachtu* była w tym kontekście szczególnie drażliwą kwestią. O zwiększeniu zasięgu oddziaływania wystawy zdecydowało również dotknięcie przez nią ważnych tematów dla niemieckiej samoświadomości, takich jak problem stosunku Niemców do służby wojskowej oraz problem legitymizacji użycia siły w polityce.

Przytoczone powody wielkiej siły oddziaływania wystawy o zbrodniach *Wehrmachtu* nie wyczerpują jednak całości obrazu. Istotną rolę w tym względzie odegrała specyfika użytego w ramach wystawy nośnika pamięci, jakim jest fotografia. Wraz z innymi ikonicznymi mediami pamięci, takimi jak: film

dokumentalny czy fabularny i telewizja, fotografia (zwłaszcza przy świadomym eksponowaniu jej dokumentacyjnego waloru), przez swój naoczny charakter oraz z powodu opartego na obrazach sposobu funkcjonowania ludzkiej pamięci, jest szczególnie obdarzona mocą ingerencji w tkankę pamięci.

Wzrastająca rola mediów ikonicznych w przekazie obrazów przeszłości przyczynia się do wystąpienia postępującego zjawiska medializacji pamięci, a więc sytuacji, w której coraz większy wpływ na obraz przeszłości podzielany w społeczeństwie wywierają jej zapośredniczenia przez rozmaite media (nośniki), takie jak film, telewizja, fotografia, wystawy historyczne itp. Stopień medializacji pamięci w różnych społeczeństwach jest różny. W przypadku współczesnych Niemiec można powiedzieć, iż jest on szczególnie zaawansowany. Niektórzy niemieccy badacze mówią w tym kontekście o odmianie pamięci zbiorowej, jaką jest „pamięć medialna”⁴. Zaawansowanie tego procesu w Niemczech wynika z dużej roli, jaką odegrały mass media po II wojnie światowej w kształtowaniu jej obrazu. W różnych okresach wypełniały one odmienne potrzeby niemieckiego społeczeństwa, można jednak powiedzieć, iż liczba medialnych wytworów dotyczących II wojny światowej i zbrodni narodowosocjalistycznych, jakie powstały lub były prezentowane w Niemczech, znacznie przewyższa liczbę wytworów medialnych dotyczących jakiegokolwiek innego wydarzenia historycznego. Jak pisze Knut Hickethier:

„Wojna tworzyła zarówno dla jednostek, jak i dla obu powojennych niemieckich społeczeństw centralny horyzont przeżyć. Tematykacja wojny w mediach posiadała po roku 1945 dlatego szczególnie znaczenia, ponieważ przyczyniała się do przepracowania indywidualnych przeżyć przez ofertę dostarczaną przez media i znajdowania dla społecznego samorozumienia uogólniających odpowiedzi”⁵.

Znaczenie medializacji pamięci ujawnia się w Niemczech zwłaszcza w sytuacji, w której zmniejsza się rola przekazów bezpośrednich świadków danego wydarzenia historycznego, jak to ma miejsce w przypadku pamięci o II wojnie światowej w latach 90. Niemieccy badacze pamięci⁶ mówią w tym kontekście o przejściu niemieckiej pamięci zbiorowej z fazy dominacji pamięci komunikatywnej w fazę kształtowania się pamięci kulturowej, w której zachowanie pamięci staje się w coraz większej mierze sprawą instytucji, a nie opowiadań bezpośrednich świadków historii w rodzinie. Jest to o tyle znaczące zjawisko w przypadku interesującej nas tu wystawy, iż – jak dowodzi Harald Welzer⁷ – w ostatnim czasie staje się wyraźnie widoczne w Niemczech swoiste rozdwojenie pomiędzy obrazem przeszłości pielęgnowanym w sferze pamięci rodzinnej, a tym, który pielęgnowany jest w sferze pamięci kulturowej Republiki Federalnej. Podczas gdy w centrum pamięci społecznej tkwi *Holocaust* i zbrodnie narodowego socjalizmu, to prywatna pamięć rodzinna

⁴ Por. K. Hickethier, *Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis*, w: L. Koch, W. Wende (Hrsg.) *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*, Würzburg 2005.

⁵ Tamże, s. 353.

⁶ Por. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992; A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1992.

⁷ H. Welzer, *Schon unschaf. Über der Konjunktur der Familien und Generationenromanen*, „Literatur. Beilage zur Mittelweg” nr 1/2004, s. 53-64. Na ten temat por. inne prace H. Welzera, m.in. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002; *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt 2002 oraz praca zbiorowa *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001.

koncentruje się wokół cierpienia przodków doznanych w czasie wojny oraz wysiłków zmierzających do przeżycia w ciężkich czasach powojennych. Coraz więcej oznak wskazuje na to, iż wersja przeszłości pielęgnowana w pamięci rodzinnej w większym stopniu przenosi się do sfery obrazu przeszłości tworzonego na poziomie pamięci kulturowej. Dowodem na to jest popularność takich dzieł literackich, jak *Idąc rakiem* Grassa, czy też serii filmów dokumentalnych o III Rzeszy prezentowanych w niemieckiej telewizji. W tym kontekście zrozumiałe staje się, iż wystawa o zbrodniach *Wehrmachtu*, wykorzystująca fotografie, poddane odpowiedniej animacji, podporządkowana tezie sprzecznej z obrazem przeszłości pielęgnowanym w pamięci rodzinnej, może zadziałać na zasadzie wstrząsu, rozbijając dotychczas ukształtowane i społecznie akceptowane wyobrażenia o przeszłości.

Wiąże się to z problemem oceny zjawiska medializacji pamięci, a w szczególności kwestią destrukcyjnego wpływu mediów na pamięć zbiorową lub jego braku. Jest to jedno z najważniejszych zagadnień z dziedziny relacji mass media – pamięć zbiorowa. Zasadnicze pytanie, jakie rodzi się w tym kontekście brzmi: czy wprowadzenie i upowszechnienie nowych nośników pamięci opartych na obrazie (film, fotografia, muzeum interaktywne, nowoczesne wystawy historyczne, multimedia) stanowi zmianę jakościową w stosunku do dotychczas dominujących nośników pamięci (opartych na piśmie), czy też stanowi jedynie rozszerzenie istniejącej dotąd gamy możliwości i środków przekazu treści pamięci, nie zmieniając zasadniczo jej kształtu i mechanizmów kierujących jej utrwalaniem. Wzrastający wpływ nowych metod przekazu treści pamięci na jej kształt skłaniać może do wysunięcia obaw, co do kierunku obserwowanych zmian w pamięci zbiorowej pod wpływem nowych mediów, na przykład dalszego wzmocnienia tendencji do destrukcji czy atomizacji pamięci zbiorowej, który to proces nieodmiennie, według wielu badaczy, związany jest z nowoczesnością⁸. Nie wdając się szczegółowo w proponowane rozstrzygnięcia tej kwestii, ograniczę się do zasygnalizowania przekonania, iż wspomniane obawy nie muszą nieodmiennie towarzyszyć rozpatrywaniu problemu wpływu mediów obrazowych na kształt wyobrażeń o przeszłości. Jeśli uznać za możliwą do przyjęcia hipotezę, iż współcześnie mamy do czynienia nie tyle z sytuacją, iż pamięć zbiorowa pod wpływem medializacji pamięci ulega stopniowej dezintegracji, ile raczej z sytuacją, o której można powiedzieć metaforycznie, iż przeszłość jawi się współcześnie i głównie za sprawą nowych metod jej przekazu jako „znacząca inaczej”⁹, to relację pomiędzy pamięcią zbiorową a nowoczesnymi metodami komunikowania można określić jako wieloaspektową i złożoną, a nie koniecznie niepokojącą. Pomocne może przy tym okazać się rozróżnienie na dwie płaszczyzny, z jakimi mamy do czynienia w zakresie kierunku oddziaływań

⁸ Mam tu na myśli m.in. Pierra Norę i Daniele Hervieu-Leger eksponujących w swoich pracach taką tezę. Por. P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 2001; D. Hervieu-Leger, *Religia jako pamięć*, Kraków 1999. W Polsce na ten temat wypowiada się w nieco odmiennym tonie A. Szpociński, *Przeszłość jako tworzywo kanonu kulturowego. Kanon kulturowy upowszechniany w programach telewizyjnych*, w: J. Kurczewska (red.), *Kultura narodowa i polityka*, Warszawa 2000 oraz tenże, *Das kollektive Gedächtnis und die Medien* w: E. Kobylińska, A. Ławaty (Hrsg.), *Erinnern, Vergessen, Verdrängen*. Wiesbaden 1998, s. 251-265.

⁹ Por. Na ten temat: B. Korzeniewski, *Przeszłość znacząca inaczej*, w: W. Kluszczyński (red.), *Teorie badań nad kulturą i ich znaczenie dla formuły studiów kulturoznawczych*, w druku oraz tenże, *Obraz przeszłości, kultura ikoniczna a niemieckie rozliczenia z nazizmem*, „Kultura Współczesna” nr 4/2006.

takich zapośredniczeń pamięci, jak media ikoniczne. Pierwsza płaszczyzna to płaszczyzna ingerencji imaginacyjnej mediów ikonicznych, w tym fotografii: pytanie podstawowe dotyczy tu faktu i zakresu ingerencji w sferę zbiorowych wyobrażeń o przeszłości. Druga płaszczyzna natomiast, to płaszczyzna sensów tworzonych z wykorzystaniem tej ingerencji imaginacyjnej: pytanie, jakie tu stawiamy nie dotyczy już stopnia oddziaływania, lecz możliwości tworzenia zrozumiałych konstrukcji służących interpretacji przeszłości. Ten sam przypadek zapośredniczania wspomnień przez wytwory kultury ikonicznej, może na pierwszej płaszczyźnie być zdiagnozowany jako ingerencja o charakterze dezintegrującym, jednocześnie jednak na drugiej płaszczyźnie być oceniony jako tworzenie konstrukcji znaczeniowych o charakterze integrującym. Dezintegracja oznacza przy tym oddziaływanie w kierunku fragmentaryzacji, rozbijania, zrywania ciągłości, a więc tworzenia i wprowadzania nieciągłości, integracja natomiast oznacza oddziaływanie w kierunku tworzenia znaczących ciągłości narracyjnych, wyobrazeniowych. Jeśli przyjmiemy, iż pamięć czy to indywidualna, rodzinna czy kulturowa, bazuje na istnieniu, podtrzymywaniu i przekazywaniu pewnych ciągłości, to wpływ obrazowych zapośredniczeń na pamięć może być na jednej płaszczyźnie oceniany negatywnie, na drugiej natomiast pozytywnie. Przebieg dyskusji wokół *Wehrmachtausstellung*, a szczególnie poziom wywołanych przez nią kontrowersji, wskazuje, iż mamy tu do czynienia z jednej strony z przykładem wystawy, która w sposób zamierzony przez jej organizatorów przyczyniła się do rozbicia utrwalonych form pamięci o istotnym segmencie zbiorowej pamięci o II wojnie światowej. Siła sprzeciwu, jaki obudziła wystawa świadczy tu na korzyść wysunętego przypuszczenia. Z drugiej zaś strony reakcje na wystawę pokazują, iż spełniła ona ważną rolę również w zakresie tworzenia konstrukcji znaczeniowych pozwalających na nawiązanie czy przywrócenie międzypokoleniowego dialogu pamięci, pomiędzy pokoleniem uczestników II wojny światowej i ich wnuków. Przebieg debaty pokazał, iż pomimo iż wystawa podziałała antagonistycznie, ingerując bardzo silnie w tkankę szczególnie pamięci rodzinnej, elementem wspólnym, a więc integrującym, dla zdecydowanej większości jej uczestników, niezależnie od zajmowanego stanowiska, było podzielenie przekonania, iż zbrodnicze uwikłanie *Wehrmachtu* nie ulega dyskusji. Można zgodzić się tu z Wojciechem Pięciakiem, iż największą grupę krytyków wystawy stanowili ludzie, którzy zgadzając się z zasadniczą jej tezą (mówiącą, iż *Wehrmacht* nie był wyspą na morzu zbrodni III Rzeszy chronioną przez swą apolityczność), sprzeciwiali się natomiast prowokacyjnemu sposobowi prezentacji materiału w ramach wystawy. Ich sprzeciw był tutaj o tyle ułatwiony, iż osoba pierwszego dyrektora wystawy Hannesa Herra, historyka niegdyś związanego z niemiecką partią komunistyczną, stanowiła łatwy cel krytyki. Wziąwszy pod uwagę fakt jego bezkrytycznego podejścia do źródeł, pochodzących w dużej części z archiwów postsowieckich, którym można było łatwo postawić zarzut skażenia propagandowym charakterem, oraz przyczyny jej zawieszenia, można uznać, iż wystawa poprzez taką postawę jej pierwszego dyrektora wiele straciła. Generalnie jednak ostrze krytyki i sprzeciwu wobec wystawy kierowane było głównie przeciwko sposobowi, w jaki zaangażowała ona, dzięki swej mocy imaginacyjnej, w tkankę pamięci zbiorowej. Tworzone przez nią konstrukcje znaczeniowe natomiast nie budziły już tylu kontrowersji.

Reakcje na wystawę zdają się być potwierdzeniem tezy o złożoności problemu obrazowych zapośredniczeń pamięci. Oddziałują one na pamięć zbiorową zawsze w ramach złożonego kompleksu często współzależnych oddziaływań: w równej mierze są one czynnikiem wpływającym na stan pamięci społecznej, jak i wyrazem

tego stanu w danym momencie. To, co powoduje, iż można im przyznać szczególną rolę w tym zakresie, to kwestia możliwości, jakie przez swą specyfikę stwarzają dla modelowania wyobrażeń o przeszłości, nadawania im *post factum* jednolitości, spójności i sensowności.

Wychodząc z tego przekonania wspomniana wystawa interesuje mnie tutaj głównie jako świadectwo mocy oddziaływania na wyobrażenia o przeszłości, jaką posiada obraz fotograficzny, w kontekście sposobu postrzegania roli *Wehrmachtu* w Niemczech. Tego typu podejście do tematu pozwolić ma na oświetlenie zagadnienia roli, jaką wystawa ta odegrała w niemieckiej pamięci zbiorowej, z nieco innej strony.

Siła oddziaływania wystawy wynikała bezpośrednio z ingerencji, jaką dokonały prezentowane na niej obrazy fotograficzne, użyte w świadomie prowokacyjny sposób, w tkankę pamięci rodzinnej. Pamięć rodzinna, jako kluczowy element pamięci komunikatywnej, odgrywa szczególnie ważną rolę w kształtowaniu obrazu przeszłości przekazywanego przez bezpośrednich świadków wydarzeń historycznych. Zwykle pamięć o wydarzeniach z przeszłości przez okres odpowiadający w przybliżeniu czasowi życia trzech pokoleń, znajduje się w fazie jej kształtowania właśnie przez mechanizmy rządzące pamięcią rodzinną. Jest ona wyjątkowo podatna na zapośredniczenia, wynikająca z natury przekazu o wydarzeniach z przeszłości. W przypadku wystawy o zbrodniach *Wehrmachtu* jest to przekaz obrazowy, fotograficzny. Specyfika wpływu tego typu nośnika pamięci, jakim jest obraz fotograficzny na pamięć rodzinną daje się zaobserwować na tym przykładzie. Demitologiczna siła wystawy, polegała nie tyle bowiem na zdestruowaniu mitu o czystości *Wehrmachtu* (jego uwikłanie w zbrodnię nazizmu było już wcześniej mniej lub bardziej znane), lecz na doprowadzeniu tej destrukcji na poziom wspomnień autobiograficznych, rodzinnych. O ile uznanie dla zbrodni nazizmu, w tym *Wehrmachtu*, na poziomie abstrakcyjnym nastąpiło wśród społeczeństwa niemieckiego już dawno, to pod wpływem wystawy dokonano się sprowadzenie tych zbrodni na poziom osobisty, rodzinny.

Przekazywanie obrazu wydarzeń z przeszłości w pamięci rodzinnej rządzi się swoimi prawami. Są one, jak wykazują najnowsze badania niemieckie, szczególnie podatne na modyfikację. Pamięć rodzinna nie jest bowiem oparta na pełnej, linearnie uporządkowanej i konsystentnej historii, mającej źródła we wspomnianym przebiegu zdarzeń. Istnienie jej zasadniczego trzonu, zwanego przez Haralda Welzera „fikcją kanonicznej historii rodzinnej” ma charakter wciąż na nowo tworzonej, często bardzo fragmentarycznej jedności elementów, przy czym jedność ta nie bazuje na ujednoczonej historii, lecz na kontynuacji aktów uwspólnionej praktyki wspominania¹⁰. Są one okazjonalne, ale tworzą bardzo zwarty zbiór kanonicznych wyobrażeń, wciąż i na nowo realizowany, ale tylko tak długo, jak możliwe jest jego utrzymanie. Fikcyjność tego kanonicznego zbioru uwypukla się szczególnie mocno w momentach ujawnienia faktów, które grożą jego nagłym rozbięciem. Taki charakter może mieć na przykład konfrontacja misternie dotąd budowanej konstrukcji wspomnień rodzinnych z okolicznościami zewnętrznymi o cechach demistyfikacji. Zapoznanie się z wystawą było dla wielu jej widzów takim momentem. Ten aspekt wzbudził też najżywsze kontrowersje wśród odbiorców wystawy. Szczególnie bolesne dla pamięci rodzinnej mogły okazać się pytania, jakie rodziły się u najmłodszego pokolenia powojennego w stosunku do pokolenia

¹⁰ H. Welzer, *Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch*, w: H. Welzer (Hrsg.), *Das soziale Gedächtnis...*, s. 165.

swych dziadków typu: „a ty, co wtedy robiłeś?”. Stawianie takich pytań świadczyło o pojawieniu się okoliczności mogących przyczynić się do rozbicia utrwalanej dotychczas „fikcji kanonicznej historii rodzinnej” w wielu niemieckich rodzinach.

Była to, jak się zdaje, reakcja założona przez organizatorów wystawy, bowiem opierała się ona na materiale fotograficznym dokumentującym trzy główne wątki zbrodni *Wehrmachtu* popełnionych w czasie II wojny światowej: zbrodni dokonanych po wkroczeniu Niemców na Ukrainę, zbrodni podczas wojny w Serbii oraz zbrodni dokonywanych podczas okupacji Białorusi w trakcie pierwszych dni wojny rasowej przeciwko Żydom i ludności słowiańskiej. Pominiecie przy takim doborze innych ważnych aspektów zbrodni popełnionych przez wojska niemieckie (z polskiego punktu widzenia jako szczególnie uderzające może być pominiecie w ramach wystawy zbrodni dokonywanych przez *Wehrmacht* we wrześniu 1939 r. w Polsce) wynikało, jak się zdaje, z chęci dotknięcia tych aspektów wspomnień, które składały się na niemiecką traumę wojny na froncie wschodnim¹¹. Trauma ta pełniła też ważną rolę przy powstawaniu świadomości uczestniczenia we wspólnocie ofiar, a więc w budowaniu mitu o pełnym poświęceniu wysiłku zbrojnym wojsk niemieckich w walkach z bolszewizmem, a później w obronie niemieckiej ludności cywilnej przed napierającym barbarzyństwem ze strony wojsk radzieckich. Ukazanie obrazów fotograficznych dokumentacyjnych udział *Wehrmachtu* w wojnie rasowej, w zbrodniach *Holocaustu*, miało więc tym większą siłę oddziaływania, że ich wydzźwięk zaprzeczał misternie budowanym odciażeniami w zakresie winy wojsk niemieckich, budowanym bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej. Dotyczyło to m.in. zbrodni 6. armii niemieckiej w drodze pod Stalingrad, która to bitwa miała w świadomości niemieckiej największy udział w utworzeniu toposu ofiary z czasów kampanii wschodniej. Odciażenia te pozwalały na znalezienie odpowiedniej formuły interpretacyjnej dla wyjaśnienia postawy blisko 20 milionów Niemców służących w *Wehrmachcie* w czasie II wojny światowej.

Były również elementem zjawiska określanego w Niemczech jako „depersonalizacja sprawców” (*Depersonalisierung der Täter*)¹². Depersonalizacja sprawców była wynikiem szukania winnych jedynie wśród najwyższych przywódców wojskowych, przy jednoczesnym stosowaniu wobec wszystkich pozostałych służących w *Wehrmachcie* retoryki wykorzystania, uwiedzenia i tragedii. Można nawet mówić w tym kontekście o swoistej wiktymizacji sprawców (*Victimisierung der Täter*)¹³. Na wskazane zjawiska należy spojrzeć z szerszej perspektywy stosunku powojennego społeczeństwa niemieckiego do III Rzeszy, jak również z perspektywy prowadzonej w pierwszych latach istnienia RFN polityki historycznej.

Dla pierwszego pokolenia Niemców, żyjącego zaraz po wojnie, charakterystyczne było przyjęcie wobec zbrodni III Rzeszy postawy przemilczenia i ekstermalizacji (rozumianej jako rodzaj wyparcia, wyrzucenia poza nawias świadomości)¹⁴. Zbrodni-

¹¹ Por. H. Orłowski, *Przemoc – tabu – trauma ofiar: Wokół najnowszej opowieści Güntera Grassa*, Poznań 2002.

¹² Por. D. Rupnow, *Das unsichtbare Verbrechen. Beobachtungen zur Darstellung des NS-Massenmordes*, „Zeitgeschichte” nr 2/2002, s. 90.

¹³ Por. T. Kühne, *Die Victimisierungsfälle. Wehrmachtverbrechen, Geschichtswissenschaft und symbolische Ordnung des Militärs*, w: M. Th. Greven, O. von Wrochem, *Der Krieg in der Nachkriegszeit*, Opladen 2000, s. 18.

¹⁴ J. Rüsen, *Holocaust, Erinnerung, Identität. Drei Formen generationeller Praktiken des Erinnerns*, w: H. Welzer, *Das soziale Gedächtnis...*, s. 243-259.

nie nazizmu i *Holocaust* stały się (z perspektywy doświadczenia końca wojny jako radykalnego zerwania z dotychczasową historią), wydarzeniami, przeciwko którym próbowano budować zręby nowej niemieckiej tożsamości. Nie było niejako dla nich miejsca w niemieckiej historii. Oczywiście wyparte zostały szczególnie te elementy historii III Rzeszy, które wiązały się bezpośrednio ze zbrodniami dokonywanymi przez nazistów oraz z winą, która z nich wynikała dla całego społeczeństwa niemieckiego. Zasadniczymi przeszkodami istniejącymi w świadomości Niemców zaraz po wojnie, uniemożliwiającymi asymilację zbrodni nazizmu i rozpoznanie własnej winy, były przede wszystkim: świadomość klęski (nie tylko na poziomie militarnym, ale także na poziomie narodowego samorozumienia), walka z materialną biedą (która pozwalała, ale i wymuszała niejednokrotnie odwrócenie oczu od przeszłości) oraz próby wszczęcia winy za zbrodnie nazizmu z zewnątrz, przez aliantów. Wszystkie te doświadczenia utrudniały zdobycie wewnętrznej wolności, koniecznej – według Jorna Rüsen – do przyjęcia samokrytycznej postawy, która była jedyną drogą do rozpoznania swych win.

Działania aliantów są tu o tyle ważne, iż miały wpływ dwukierunkowy. Z jednej strony wymusiły przeprowadzenie denazyfikacji, która mimo wielu ograniczeń wynikających z uwarunkowań politycznych, położyła podwaliny pod zapoczątkowanie krytycznego obrachunku z przeszłością narodowosocjalistyczną. Z drugiej jednak strony, okoliczność, iż były to w przeważającej mierze procesy wymuszone (denazyfikacja dokonywała się w sytuacji, w której większość społeczeństwa niemieckiego nie miała negatywnego stosunku do III Rzeszy, a niemiecka klasa polityczna wykształcająca się wówczas szybko zaczęła czynić starania o pozyskanie ogromnej rzeszy wyborców, która była daleka od popierania jakichkolwiek działań denazyfikacyjnych o szerszym zasięgu), pociągnęła za sobą określone konsekwencje. Alleida Assmann¹⁵ postawiła tezę, iż jedno z pierwszych tego typu posunięć okupacyjnych wojsk amerykańskich: przymuszenie Niemców do oglądania w kinach dokumentalnego filmu wykonanego w obozie koncentracyjnym Bergen-Belsen *Młyny śmierci*, w sposób istotny przyczyniło się do wyostrzenia w niemieckich umysłach traumy sprawstwa nazistowskich zbrodni, a co za tym idzie, odsunęło znacznie w czasie procesy tworzenia się wspomnianej przestrzeni wolności do dobrowolnego rozpoznania własnych win. Tego typu posunięcia wojsk okupacyjnych, mające na celu zmuszenie Niemców do wzięcia odpowiedzialności za przeszłość, doprowadziły w efekcie do niezamierzonych rezultatów. Takie praktyki, jak zmuszenie Niemców do wypełniania szczegółowej ankiety na temat własnego życiorysu, mającej na celu klasyfikację ich winy, a co za tym idzie odpowiedzialności karnej (nazywane wówczas ironicznie *Persil-Schein*, przez odwołanie do popularnej reklamy telewizyjnej proszku do prania), pogłębiło jeszcze tendencje do mentalnego zrzucania własnych win na innych. W konsekwencji, jak pisze Rüsen: „Naziści zostali zdemonizowani i wykluczeni z niemieckiej historii. Normalni Niemcy (...) jawili się jako bezwolne ofiary demonicznego uwiedzenia”¹⁶.

Strategia eksternalizacji była wyrazem nie tyle dążeń do całkowitego zaprzeczenia zbrodniom nazizmu czy też do ich wyparcia. Temat zbrodni nie stanowił po prostu przedmiotu publicznych dyskusji. Brak tematyzacji, o którym mowa, określa się we współczesnej refleksji nad początkowym okresem niemieckiego rozliczania z przeszłością jako „kolektywne przemilczenie” (*kollektives*

¹⁵ A. Assmann, *Ein deutsches Trauma? Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen*, „Merkur” nr 608/1999, s. 1142-1155.

¹⁶ J. Rüsen, *Holocaust...*, s. 249.

Beschwiegen)¹⁷. Strategia ta miała niezwykle duże znaczenie dla tworzenia się demokracji powojennej w Niemczech Zachodnich. Była bowiem zakończoną sukcesem polityczną strategią integracji społeczeństwa niemieckiego (w szczególności jego elit) w nowym ustroju demokratycznym.

Kiedy w 1983 r. po raz pierwszy na pozytywne strony tej metody zwrócił uwagę Hermann Lübbe, wywołał tym samym gorącą polemikę. Znacznie później jego intuicje potwierdziły jednak w dużym stopniu empirycznie dalsze badania historyczne. Pomimo to, jak słusznie zwraca uwagę J. Rüsen: „Nie wolno przeczyć faktu, iż przemilczenie takie, przy całym sukcesie w sensie politycznym, posiadało swą wewnętrzną, mentalną stronę i w tej przestrzeni wymagało zapłacenia wysokiej kulturowej ceny”¹⁸. To, co zostało przemilczane, pozostało bowiem obecne w głębszych pokładach świadomości większości Niemców i wraz z siłą podświadomych wspomnień, stworzyło swoistą konstelację pamięci i zapomnienia, która spowodowała powstanie odczucia dużego balastu dla następnego pokolenia. To z kolei doprowadziło w konsekwencji do społecznego wybuchu, w postaci wydarzeń z 1968 r., które w Niemczech były wyraźnie naznaczone konfliktem pokoleniowym wokół problemu podejścia do przeszłości. „Można więc mówić – jak zauważa J. Rüsen – o rozerwaniu międzygeneracyjnej wspólnoty pamięci, które stało się dużą przeszkodą w budowie historycznej tożsamości Niemców”¹⁹.

Wśród strategii szczególnie przydatnych w pierwszym okresie istnienia RFN, służących jako usprawiedliwienie dla większości niemieckiego społeczeństwa za uczestnictwo lub bierne podporządkowanie wobec systemu nazistowskiego, było podtrzymywanie stereotypu o niezależności wojska wobec wpływu nazizmu, a więc o istnieniu ważnej wspólnoty ludzi, których postawa w czasie II wojny światowej była godna uznania. Powstanie tego stereotypu daje się wyjaśnić, kiedy zwrócimy uwagę na kontekst społeczno-polityczny początkowego okresu niemieckich rozliczeń. Stanowił on niejako odpowiednik, ale i w dużej mierze przyczynę zjawiska „kolektywnego przemilczenia”. Kontekst, o którym mowa, wyznaczony był przede wszystkim przez narzucającą się konieczność integracji dużej części społeczeństwa niemieckiego, jaką stanowili jeńcy niemieccy powracający aż do 1955 r. z niewoli, przede wszystkim radzieckiej. Wraz z rodzinami stanowili oni znaczący procent całego społeczeństwa. Powodowało to przyjęcie za stosowną inkluzywną strategii polityki historycznej²⁰, która wyrażała się w staraniach mających włączyć maksymalnie dużą część społeczeństwa niemieckiego do budowy porządku demokratycznego. Parę lat po wojnie pojawił się także drugi istotny czynnik wpływający na podtrzymywanie mitu o niewinnym *Wehrmachcie*, którym był wybuch zimnej wojny. Zmiana sytuacji geopolitycznej, do której doprowadził wybuch zimnej wojny, spowodowała powstanie sytuacji, w której Niemcy przekształciły się z niedawnego wroga w potrzebnego sojusznika państw zachodnich. W dyskusji o remilitaryzacji Niemiec, upiękuszony obraz *Wehrmachtu* bardzo pomagał. Powstanie i utrzymywanie takiego obrazu bazowało też na dość powszechnym

¹⁷ Por. H. Lübbe, *Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein*, „Historische Zeitschrift” nr 226/1983, s. 579-599.

¹⁸ J. Rüsen, *Holocaust...*, s. 248.

¹⁹ Tamże, s. 249.

²⁰ Termin „inkluzywna polityka historyczna” pochodzi od Klausa Bachmanna, który pisze o niej w swej najnowszej książce, *Długi cień Trzeciej Rzeszy*, Warszawa 2005, na temat tej książki zob. B. Korzeniewski, *Niemieckie rozliczenia z przeszłością*, „Znak” nr 11/2006.

przekonaniu, iż mimo że wojsko jest wprawdzie instytucją państwową, to uosabia także tradycyjne, neutralne politycznie i ponadczasowe wartości, takie jak: męstwo, koleżeństwo, posłuch i gotowość do ponoszenia ofiar. Sprzyjało to możliwości wytyczenia wyraźnej linii oddzielającej narodowosocjalistyczną winę od niemieckiej niewinności, w ramach którego to podziału, *Wehrmacht* mieścił się zdecydowanie po tej drugiej stronie. Warto zauważyć, iż dbałość o istnienie tego typu linii i jej ostentacyjne eksponowanie było charakterystyczne nie tylko dla wstępnej fazy istnienia Republiki Federalnej. Stanowiła ona zasadniczy trzon niemieckiej polityki historycznej prowadzonej zwłaszcza przez *CDU* jeszcze do połowy lat 90. Takim późnym przykładem stosowania strategii opartej na podkreślaniu istnienia linii oddzielającej narodowosocjalistyczną winę od ogólnoniemieckiej niewinności była retoryka stosowana przez kanclerza Helmuta Kohla w jego przemówieniach dotyczących nazistowskiej przeszłości.

Peter Reichel podkreśla²¹, iż źródła takiego obrazu *Wehrmacht*u, nie tkwią jedynie w dziedzinie społeczno-politycznej, lecz także w sferze kulturowej. Tendencję tę, według niego, zapoczątkowało wydanie zaraz po wojnie wielu dzieł literackich o charakterze literatury wojskowo-wspomnieniowej, których autorzy stylizowali niemieckie siły zbrojne III Rzeszy na ofiary prymatu sił politycznych. W ślad za falą literatury wspomnieniowej poszedł też niemiecki przemysł filmowy. Dzisiejszego obserwatora zadziwić może, jakiego typu filmy fabularne cieszyły się największą popularnością zaraz po wojnie i w jak powszechnym stopniu wykorzystywały one stereotypy sprzyjające realizacji funkcji odciążającej. „Prawie cała produkcja społeczeństwa powojennego zawierała – często nieświadomie – rozpoznańskie w społeczeństwie, rozproszone poczucie utraty i poczucie bycia ofiarą, które było przenoszone na rozmaite tematy”²². Centralnymi motywami wyobrażenia świata kreowanego przez powojenne filmy, jak nieco ironicznie zaznacza cytowany autor, były wyobrażenia: o czystości i świętości natury i wsi z zaakcentowaniem siły tradycyjnych struktur, o międzyludzkim zrozumieniu, zdolnym przewycięzać poczucie winy i utraty, ale także o swoistej bezhistoryczności, w której zło istnieje tylko w postaci popełniającego przestępstwo kłusownika, który przychodzi z zewnątrz i zaraz potem znika bez śladu. Przyczyny tego stanu rzeczy były proste. Wytwory niemieckiego przemysłu filmowego były po prostu odpowiedzią na istniejące zapotrzebowanie ze strony ówczesnej publiczności. Mit o czystości *Wermacht*u zyskał tutaj bardzo wyraźny impuls do wykształcenia się i zyskania na znaczeniu.

Sztandarowym przykładem filmu, który realizował odciążające funkcje dla niemieckiej powojennej publiczności, podbudowując wspomniany mit, jest film H. Käutnera, *Generał diabła*²³. Ogromny sukces filmu wynikał z możliwości, jakie stwarzał przeciętnemu niemieckiemu widzowi w zakresie uwolnienia się od ciężaru trudnej przeszłości. Przy czym to, co według krytyków było słabością filmu, stanowiło jednocześnie o jego popularności wśród szerokiej publiczności. Dzieło to oferowało, jak zauważa P. Reichel²⁴, możliwość personalizacji anonimowych stosunków społecznych w czasie nazizmu, a więc przetransponowania ich na płaszczyznę jasnego przeciwstawienia „złego” nazisty (postać *Obergruppenführera*

²¹ P. Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München, Wien 2004, s. 37.

²² Tamże, s. 290.

²³ Na ten temat zob. B. Korzeniewski, *Obraz przeszłości...*

²⁴ P. Reichel, *op. cit.*, s. 54.

Schmidt-Laustinza) i sympatycznego, i ostatecznie heroicznego Generała Harrasa, który może być raczej uważany za ofiarę nazizmu, i z którym bez oporów można było się utożsamić. Taka interpretacja filmu stwarzała często wygodne alibi dla osobistej postawy w czasie wojny. Prócz tego *General diabła* wpisywał się także w strategię demonizacji i odpolitycznienia reżimu narodowosocjalistycznego. Odpowiadało to specyfice pierwszego etapu filmowego i teatralnego rozrachunku z nazizmem, wyróżnionego przez P. Reichela, trwającego aż do około 1960 r., nazywanego przez niego fazą odrealnienia (*Entwirklichung*)²⁵. Typowymi dla tej strategii metodami radzenia sobie z niedającymi spokoju, a żywymi wciąż jeszcze wspomnieniami były demonizacja nazizmu, jego bagatelizacja oraz wprowadzenie do świadomości mentalnego rozróżnienia na zbrodniczą elitę państwową i bezbronną większość społeczeństwa jako ofiarę demonicznego uwiedzenia.

Siła mitu o czystości *Wehrmachtu* wynikała też z tego, iż był on wspierany przez politykę historyczną prowadzoną za czasów Adenauera. Nie wyrażało się to jedynie w inicjatywach rządowych, ale może w jeszcze silniejszy sposób w polityce upamiętnienia prowadzonej zaraz po wojnie, wspieraną przez rozmaite organizacje. W wielu przedsięwzięciach upamiętniających podejmowanych m.in. przez Narodową Organizację Opieki nad Cmentarzami Wojennymi (*Volkbund Deutsche Kriegsgraberfürsorge*)²⁶, jak i przez rozmaite inicjatywy wznoszenia miejsc pamięci i pomników, obecna była bardzo silnie tendencja do podkreślania aspektu indywidualnej ofiary żołnierskiej. Służyło temu na przykład często przeplatanie symboliki religijnej i żołnierskiej na pomnikach ku czci poległych żołnierzy (chrześcijańskiego i pruskiego krzyża). Wszystko to pomagać miało w przemianie Niemców jako narodowosocjalistycznej wspólnoty narodowej we wspólnotę ofiar wojny. Oficjalnie pamięć o *Wehrmachcie* ulegała coraz bardziej odpolitycznieniu i odhistoryzowaniu. Wyrazem tego było m.in. ustanowienie, na wniosek wspomnianej organizacji w 1952 r., corocznego „dnia narodowej żałoby” (*Volkstrauertag*), obchodzonego w listopadzie²⁷. Święto to, istniejące zresztą pod nieco inną postacią zarówno w Republice Weimarskiej, jak i w III Rzeszy, miało na celu upamiętnienie wszystkich ofiar obu wojen światowych. Często jednak przybierało postać czczenia zmarłych wojskowych, zarówno niemieckiego wojska w I wojnie światowej, jak i *Wehrmachtu*, jego koncyliacyjny wymiar był przy tym wyraźnie zaznaczony.

W wieloletnich praktykach stosowania strategii odciążających, a w szczególności metody depersonalizacji (bowiem ostatecznie zarówno demonizacja nazizmu, jak i jego bagatelizacja oraz wprowadzenie podziału na winną elitę władzy i niewinną resztę niemieckiego społeczeństwa) miały na celu właśnie takie przedstawienie zbrodni narodowego socjalizmu, w ramach którego w maksymalny sposób byłyby one pozbawione wymiaru personalnego. Dopiero wystawa o zbrodniach *Wehrmachtu* uczyniła znaczący wyłom. Udokumentowała bowiem w sposób naoczny i zindywidualizowany udział „normalnych” żołnierzy w zbrodniach wojny rasowej. Pokazała, że czynili to, jak wynika ze zdjęć, nie przymuszeni lecz dobrowolnie, znajdując w tym przyjemność. Żołnierze *Wehrmachtu*, dziadkowie

²⁵ Tamże, s. 25.

²⁶ Organizacja ta zajmuje się dbałością o zachowanie materialnych znaków pamięci o niemieckim „wysiłku zbrojnym”, szczególną rolę odgrywa w ramach jej działalności młodzież, która corocznie bierze udział w pielęgnacji niemieckich cmentarzy wojennych.

²⁷ Na ten temat por. B. Korzeniewski, *Święta polityczne w zjednoczonych Niemczech*, Instytut Zachodni, Poznań 2007, w druku.

i ojcowie oglądających wystawę traktowani dotąd najczęściej jako bohaterowie, którzy wprawdzie po niewłaściwej stronie, lecz jednak poważnie traktując swój obowiązek wobec ojczyzny wypełniali go do końca, osłaniając ucieczkę cywilów przed barbarzyńskimi sowietami, nagle zostali na fotografiach przedstawieni jako bezwzględni oprawcy uczestniczący w zbrodniach rasowych. Zbrodnie pozbawione zostały jednocześnie abstrakcyjnego charakteru. Wystawa bowiem dostarczała fotograficznych dowodów na to, iż ich sprawcy posiadali twarze, w dodatku były to twarze dobrze znane z albumów rodzinnych.

Decydujące przy tym znaczenie miała specyfika fotografii jako nośnika pamięci, bowiem „depersonalizacja sprawców” miała bezpośredni związek ze strategią fotograficznego przedstawiania *Holocaustu* w powojennych Niemczech Zachodnich (co chciałem tutaj szczególnie uwypuklić), pogłębiając jeszcze proces „odrealnienia rzeczywistości” (*Derealisierung der Wirklichkeit*)²⁸. Jest to zarazem drugi główny aspekt wydzwiku wystawy, którego znaczenie warte jest podkreślenia. Jak pisze Hannes Herr, „Dotychczas *Holocaust* był traktowany przez niemiecką opinię publiczną jako dzieło obozów zagłady typu Auschwitz, Treblinka i Sobibór. Z uwagi na to, iż obozy były zazwyczaj położone poza terenem Rzeszy, a z mającego charakter przemysłowy sposobu zabijania nie istnieją żadne zdjęcia, *Holocaust* stał się czynnem nie posiadającym przedstawień obrazowych, który dokonali nie posiadający twarzy sprawcy”²⁹. Fakt, iż jedynie 60 procent ofiar *Holocaustu* zginęło w obozach zagłady, reszta zaś w trakcie działań na froncie wschodnim i w gettach, co zostało udokumentowane zdjęciami prezentowanymi na wystawie, nie pasował do tego obrazu *Holocaustu*. D. Rupnow mówi nawet o upowszechnieniu się w Niemczech swoistego „zakazu tworzenia obrazów” (*Bilderverbot*)³⁰, który sprzyjał zjawisku „odrealnienia zbrodni”. Nie był to przy tym – według niego – proces nieświadomy, lecz podjęty świadomie w celu odciążenia świadomości zbrodni. Pomocą w tym procesie okazały się być badania historyków, którzy za pomocą stosowania w odniesieniu do zagłady terminów takich jak „nieprzedstawialność” zbrodni, pogłębiali jeszcze istniejący zakaz tworzenia obrazów. Fotografie prezentowane na wystawie o zbrodniach *Wehrmachtu*, przyniosły rodzaj złamania tego zakazu, pewne „obrazowe zerwanie” (*Bildbruch*)³¹. Było to skutkiem, z jednej strony świadomego zamiaru jej organizatorów, z drugiej jednak strony, również właściwości medium obrazowego, możliwości, jakie fotografia oferuje w czynieniu przeszłości naoczną. Wydaje się, iż ten drugi czynnik był tutaj decydujący. Rozpoznanie i wykorzystanie tych właściwości fotografii przez organizatorów wystawy (wyrażające się w wykorzystaniu zdjęć głównie dla spełnienia funkcji dokumentującej przeszłą rzeczywistość), przyczyniło się do powstania „szokującego efektu jej obrazów” (*schockierender Effekt ihrer Bilder*), wyrażającego się głównie w „wizualnym rozszerzeniu grupy sprawców” (*visualisierten Erweiterung der Tätergruppen*), jak określono to w raporcie komisji sprawdzającej wystawę powołaną po jej czasowym zawieszeniu³². Właśnie wytworzenie tego efektu przyczyniło się w głównej mierze do kontrowersji wokół wystawy. Raport ten

²⁸ Por. D. Rupnow, *Das unsichere...*, s. 89.

²⁹ H. Herr, *Von Verschwinden der Täter. Die Auseinandersetzungen um die Ausstellung Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft” nr 10/2002, s. 883.

³⁰ D. Rupnow, *op. cit.*, s. 89.

³¹ H. Herr, *Verschwinden...*, s. 891.

³² *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung...*

podkreślał, iż „to, co dotychczas było publicznie znane w bardzo abstrakcyjnej i ogólnej formie, przez indywidualizację i konkretyzację czynu względnie sprawstwa, którą zapewnia fotografia, zostało poddane sięgającej głęboko personalizacji i wprowadzone w ten sposób do sfery komunikacji publicznej”³³. Wyjaśnić się to zdaje znaczenie wystawy o zbrodniach *Wehrmachtu* oraz siłę kontrowersji, jakie wywołała. Dodajmy, iż opisane podejście organizatorów wystawy do fotografii jako nośnika pamięci, a w szczególności wspomniane wykorzystanie zdjęć w funkcji dokumentującej to, „jak było naprawdę”, stanowiło samo w sobie swoiste ryzyko, które w tym przypadku miało nieprzyjemne konsekwencje również dla nich samych.

Warto tutaj podkreślić (a jest to trzeci z głównych problemów wystawy, o którym chciałem wspomnieć), iż opisywana cecha właściwa medium fotograficznemu oraz jej intencjonalne wykorzystanie przez organizatorów wystawy, przyczyniły się do ujawnienia głębokiego „ideologicznego naddatku”, jaki ze sobą niosła. Jest to o tyle interesujące, iż przykład ten pokazuje, w jaki sposób formy obchodzenia się z przeszłością w danej zbiorowości i w danej chwili rzutują na sposób odczytywania fotografii w funkcji dokumentacyjnej. Nawet w sytuacji bowiem, gdzie siła przesłania niesionego przez fotografię z przeszłości płynie z obsadzania ich w roli zaspokajania potrzeby poszukiwania autentyczności, w sensie zaświadczenia „jak było kiedyś”, rodzaj zapośredniczeń pamięci, jaki pociąga za sobą obraz fotograficzny powoduje, iż sens oznaczania przeszłości nie pozostaje wolny od wypełniania funkcji podtrzymywania określonego porządku społecznego. W tym sensie może tu być mowa o „ideologicznym naddatku” wystawy.

Pomocna przy naświetleniu tego fenomenu może być uwaga Helmuta Lethena³⁴, który zauważa, iż kolekcja zdjęć tworzy dopóty „archiwum martwych obrazów” (*Archiv toter Bilder*), dopóki nie zostanie poddana swoistej „animacji”, po to, aby mogła stać się czytelna. Dodajmy: zawsze, w jakiś określony sposób czytelna. W przypadku wystawy o zbrodniach *Wehrmachtu*, dokonało się pewne rozsuniecie między uczynioną świadomie przez jej autorów animacją prezentowanych zdjęć, a sposobem, w jaki była ona odczytywana przez znaczną część publiczności. Choć autorska animacja posługiwała się fotografiami jedynie w charakterze dodatkowych źródeł dokumentujących zbrodnie, odbiorcy najczęściej odczytywali je jako poszlaki w ramach trybunału, jaki w ich mniemaniu stanowiła wystawa, trybunału ferującego wyroki w kwestii odpowiedzialności za udział w zbrodniach nazizmu. Można powiedzieć, iż za przesunięcie to odpowiadają specyficzne mechanizmy rządzące pamięcią rodzinną czy szerszej pamięcią społeczną o zbrodniach narodowego socjalizmu w społeczeństwie niemieckim. Istniejąca tam pewnego rodzaju latentna gotowość do podejmowania tematu odpowiedzialności oraz wykształcone przez lata kontrowersji wokół przeszłości, sposoby radzenia sobie z ciężarem win, spowodowały, iż w przypadku omawianej wystawy, publiczność rozpoznała jej wydźwięk właśnie jako ustanowienie pewnego rodzaju trybunału. Prezentowanym na niej zdjęciom przypisano co za tym idzie rolę poszlak, koncentrując się na bezpośredniej funkcji poświadczającej „jak było naprawdę” owych zdjęć, wszystkie natomiast inne funkcje obrazu fotograficznego zostały tym samym odsunięte na dalszy plan. Miało to bardzo daleko idące konsekwencje, które zdecydowały

³³ Tamże, s. 15.

³⁴ H. Lethen, *Der Text der Historiografie und der Wunsch nach einer phisikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtausstellungen*, „Zeitgeschichte” nr 2/2002, s. 77.

w dużej mierze o losie wystawy. Ostatecznie bowiem główny kierunek protestów przeciwko wydzźwiękowi wystawy dotyczył kwestii weryfikacji autentyczności zdjęć. Jak wiadomo zawieszenie wystawy nastąpiło w reakcji na publikację artykułów³⁵, dowodzących, iż część prezentowanych na niej zdjęć uwiecznia zbrodnie dokonywane nie przez wojska *Wehrmachtu*, lecz bądź to przez sowieckie *NKWD*, bądź też przez oddziały węgierskie. Nie zdały one, można powiedzieć testu na poświadczenie „jak było naprawdę” i o ile, jako takie, zostały zdyskwalifikowane jako wiarygodne źródła, to dodatkowo wykazanie, iż nie przedstawiały zbrodni dokonanych przez wojska niemieckie spowodowało zachwianie wiarygodności całej wystawy. Przy przygotowywaniu drugiej wersji zastosowano znacznie ostrzejsze kryterium doboru materiału, rezygnując ze wszystkich zdjęć, co do których nie można było ustalić kim był autor zdjęcia, kiedy i gdzie je zrobiono, kiedy i jak trafiły do archiwum itp. Doprowadziło to do wyeliminowania dużej części prywatnych zdjęć zrobionych przez żołnierzy *Wehrmachtu*. Pociągnęło to za sobą znaczne przeformułowanie treści prezentowanych w drugiej wersji wystawy, w kierunku wyeliminowania tych, które z dzisiejszego punktu widzenia mogą zostać ocenione jako „zbyt niebezpieczne”³⁶. Przeformułowanie to miało jednak równie ideologiczny charakter. Twórcy nowej wystawy dokonali przesunięcia optyki, w jakiej lokują przesłanie swej wystawy: z optyki polaryzacyjnej ku optyce konsensualnej. Michel Jeismann³⁷, określił w tym kontekście umiejscowienie nowej wystawy jako „dobry kawałek historii budującej konsensus” (*ein gutes Konsensgeschichte*). Inaczej mówiąc: nowa wystawa uległa ideologicznemu wykrzywieniu, potwierdzającemu istnienie silnej tendencji do podtrzymywania pewnej zgody, co do granic i charakteru procesu rozliczenia z nazizmem. To, co wywołało złamanie tej zgody – prezentowane w ramach pierwszej wersji wystawy zdjęcia, dokumentujące bardzo głębokie przemieszanie wymiaru zbrodni z wymiarem historii rodzinnej – posiadało na tyle polaryzujące oddziaływanie, iż niebawem uległo wyeliminowaniu w ramach przywracania wersji historii opartej na wypracowanym konsensusie. Nowy wydzźwięk, prezentowanej według innych zasad programowych wystawy, został powitany przy tym przez media prawicowe z zadowoleniem, jako mniej polaryzujący, spełniający w wyższej mierze kryteria rzetelności. Wyrażna część argumentów była jednak oparta na ideologicznych przesądzeniach rzucających się aż nazbyt w oczy. Jak na przykład udokumentowanie przez B. Musiała i K. Ungvarego błędnego przypisania pokazanych na zdjęciach zbrodni *NKWD* i oddziałów węgierskich *Wehrmachtowi*, zostało zinterpretowane przez „Die Welt”³⁸ jako konsekwencja wzrostu samoświadomości historycznej badaczy pochodzących z krajów Europy Wschodniej po odzyskaniu przez nie wolności, której świętowanie wyrażać pragnie się także w mówieniu o zbrodniach komunizmu, znanych z doświadczeń bezpośrednich.

Myślę, iż ważne znaczenie posiadał także termin zorganizowania wystawy. Uplyw czasu, transformacja pamięci komunikacyjnej w kierunku kulturowej, jakiej

³⁵ Por.: R. Musiał, *Bilder einer Ausstellung. Kritische Anmerkungen zur Wanderausstellung Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte” nr 4/1999, s. 561-593 oraz K. Ungvary, *Echte Bilder – problematische Aussagen. Eine quantitative und qualitative Fotoanalyse der Ausstellung, Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht” nr 47/1999, s. 584-595.

³⁶ Por. H. Herr, *Vom Verschwinden...*, s. 894-896.

³⁷ M. Jeismann, *Das Ende der Wiedergänger*, FAZ, 29 XI 2001.

³⁸ E. Fuhr, *Gezeitenwechsel*, „Die Welt” 16 IX 2000.

wraz z wymieraniem świadków II wojny światowej podlegają coraz bardziej wspomnienia o czasach nazizmu, pogłębiły jeszcze tendencje do takiego traktowania medium fotograficznego. Szokujący efekt fotograficznego przedstawienia zbrodni polegał na rozbiciu, z jednej strony przez lata tworzonych mechanizmów obronnych w świadomości świadków tamtych wydarzeń, a z drugiej strony na unaocznieniu i ukonkretnieniu u najmłodszego pokolenia tego, co dotąd znane było z przekazów międzypokoleniowych lub co, częściej, miało formę ogólnej, abstrakcyjnej wiedzy o zbrodni *Holocaustu*. Uniwersalizacja przestania tej zbrodni, jakiej został poddany sens zagłady Żydów począwszy od lat 80., pogłębiła jeszcze abstrakcyjność tego wydarzenia.

Można więc powiedzieć, iż w opisywanym wyżej przypadku, ujawniają się swoiste cechy procesu medializacji pamięci, a więc wzrastającego zapośredniczenia pamięci społecznej przez obrazowe formy jej przekazu. Jedną z nich jest niewątpliwie tendencja do „czytania” autentyczności wymiaru przeszłości przez pryzmat wytworów kultury ikonicznej. Mam tu na myśli fakt, iż kryterium prawdziwości, autentyczności przekazywanych obrazów z przeszłości, wraz z dynamicznym rozwojem kultury ikonicznej, zaczyna być zastępowana przez zgodność właśnie z materiałem dostarczanym przez media oparte na obrazie. Wyobrażenia o przeszłości przekazywane z pokolenia na pokolenie nie stanowią już kryterium służącego do poddawania testowi na autentyczność wytworów kultury ikonicznej. Jest na odwrót: to obrazy kreowane przez media obrazowe stanowiące zaczynają wzorzec autentyczności, do którego przyrównuje się obrazy przeszłości, jakie docierają do nas za pośrednictwem pamięci rodzinnej. Ale jednocześnie, co dodaje złożoności relacji między pamięcią a kulturą ikoniczną, następuje „czytanie” dokumentacyjnego waloru oglądanych filmów czy fotografii za pośrednictwem utrwalonych w pamięci społecznej wzorców. Charakter wzajemnych zapośredniczeń jest tutaj wielokierunkowy. Istnieje wiele przykładów mogących ilustrować złożoność tej relacji.

Konstatacje o „czytaniu” przeszłości w świetle obrazów kreowanych przez media w pełni potwierdza eksperyment Haralda Welzera, który przed rozpoczęciem każdego z wywiadów, przeprowadzanych z rodzinami świadków historii w ramach swoich badań nad obrazem nazizmu w pamięci rodzinnej, pokazywał swym rozmówcom 10 minutowy materiał filmowy, zmontowany z powstałych w czasach nazizmu, krótkich sekwencji filmowych kręconych w przeważającej mierze przez amatorów i prezentujących nieistotne historycznie sceny z życia prywatnego (zabawę dzieci w ogrodzie, ślub, ulicę), ale również, nie pokazywane wcześniej, propagandowe sekwencje z czasów III Rzeszy, pokazujące na przykład deportację. Ten nieznanym materiał wywoływał w oglądających go świadkach historii i ich potomkach najczęściej irytację. Zwłaszcza okoliczność, iż część z tych scen nakręcona była w kolorze, odbierany była jako problematyczna i dezawuuująca ich wartość jako dokumentu epoki. Przyczyną tej zaskakującej reakcji był fakt, iż istnieje obecnie pewna społecznie wytworzona i mocno zestandaryzowana przestrzeń asocjacji o narodowosocjalistycznej przeszłości, na którą składa się określony wyraźnymi granicami inwentarz obrazów i dźwięków. Inwentarz obrazów ukształtowany pod wpływem prezentacji określonych z nich w okresie powojennym, w szczególności za pośrednictwem mediów ikonicznych, spowodował, iż każdy obraz przekraczający odbiegający od przyjętych standardowych wyobrażeń, powoduje powstanie dysonansu poznawczego. W przypadku eksperymentu Welzera przekroczenie tego typu granic spowodowała prezentacja innego niż czarno-biały

obrazu III Rzeszy. Kryteria autentyczności w sytuacji medializacji pamięci wyznaczane są przez wspomnianą zestandaryzowaną przestrzeń skojarzeń. Może to prowadzić do wniosku, iż to, co zainscenizowane często traktowane jest jako bardziej realistyczne aniżeli to, co faktycznie stanowi filmowy materiał źródłowy.

Podejmując intencje H. Welzera należy stwierdzić, iż wystawa o zbrodniach *Wehrmachtu* stanowi dobry przykład ważności społecznie wytworzonej i mocno zestandaryzowanej przestrzeni asocjacji o narodowym socjalizmie, a także społecznych konsekwencji prezentacji materiałów ją przekraczających. Po II wojnie światowej wytworzył się określony obraz narodowosocjalistycznej przeszłości. Decydującą rolę w jego ramach odgrywał wyraźny podział na winną mniejszość – Hitler i część elity zbrodniczego systemu i niewinną większość „zwykłych obywateli” – w tym *Wehrmacht*. Wsparty on był przez kształtujący się głównie przy udziale mass mediów zestaw wyobrażeń wizualnych o zbrodniach nazizmu. Opisane wyżej mechanizmy „odciążające”, takie jak: najpierw demonizacja nazizmu służąca tak naprawdę jego bagatelizacji (skoro za system odpowiadają demoniczne siły działające w zamkniętym kręgu elit reżimu, to jego zbrodnie można zbagatelizować, bowiem elity zostały osądzone, a cała reszta społeczeństwa została jedynie chwilowo „uwiedzona” kłamliwą propagandą, której fałsz odkryła natychmiast po upadku systemu), następnie depersonalizacja zbrodni (winni zbrodni pozbawieni są twarzy, mechanizmy zbrodni jawią się jako abstrakcyjne), w końcu odrealnienie nazizmu, z jednej strony kształtują, a z drugiej strony wspierane są przez zestaw wyobrażeń wizualnych eksponowanych w mediach, filmach, filmach dokumentalnych, przedstawieniach fotograficznych.

Taki obraz przeszłości narodowosocjalistycznej przetrwał nienaruszony do lat 70. Wraz ze wzrastającym zainteresowaniem nazimem począwszy od końca lat 70, stymulowanym m.in. przez coraz większą ilość obrazów filmowych i fotograficznych, świadomość społeczeństwa niemieckiego zaczęła się, jak wiadomo stopniowo zmieniać, i stawać bardziej krytyczna. Jednak wspomniany zestaw wyobrażeń okazał się na tyle silny, iż coraz większa ilość obrazów wizualnych dostępna poprzez media odczytywana była stale według określonych schematów zapewniających zasadzie trwanie wypracowanych wcześniej stereotypów i asocjacji. Dopiero wystawa o zbrodniach *Wehrmachtu*, a zwłaszcza jej pierwsza wersja prezentowana w drugiej połowie lat 90., naruszyła ukształtowaną i utrwaloną przestrzeń asocjacji o przeszłości narodowosocjalistycznej. Kontrowersje powstałe na marginesie tej wystawy stanowią znaczący przykład potwierdzający z zarówno siłą istniejących schematów interpretacyjnych, jak i konsekwencje ich naruszenia. Wyraźne przesunięcia i modyfikacje między pierwszą a drugą wersją wystawy, oraz zupełnie odmienny ton reakcji mass mediów na każdą z nich, potwierdziły, iż tego typu przestrzeń asocjacji, o jakiej tu mowa, posiada wsparcie ideologiczne, w tym sensie, iż jej kształt jest negocjowany społecznie w ramach wzajemnych oddziaływań między wspomnieniami indywidualnymi, pamięcią rodzinną i pamięcią instytucjonalną. W niemieckim przypadku obraz nazizmu promowany w tych trzech środowiskach nie zawsze jest spójny. Jak wspomniałem, wielu badaczy wskazuje na niespójność obrazu przeszłości zachowywanego w pamięci potocznej i promowanego w pamięci instytucjonalnej. Pamięć medialna i jej wzrastająca rola nadaje tym wzajemnym oddziaływanom jeszcze bardziej złożony charakter.

Rozpatrywany przypadek wystawy o zbrodniach *Wehrmachtu* zdaje się potwierdzać, iż jak pisze Barbara Szacka:

„Pamięć zbiorowa (...) nie jest statyczna, ale zmienna i dynamiczna. Jest także polem nieustannych spotkań, starć, a także mieszania się obrazów przeszłości konstruowanych z różnych perspektyw i budowanych z różnych elementów. (...) Jedne to pamięć jednostek o własnych przeżyciach. Drugie – pamięć zbiorowości wyrosła ze wspólnych doświadczeń wielu jednostek i zbiorowo uzgodniony symboliczny język ich przekazu. Trzecie to oficjalnie przekazywany obraz przeszłości. (...) Powiązania między tymi elementami bywają najróżniejsze. Do przekazania pamięci własnych przeżyć wykorzystuje się społeczne bądź urzędowe klisze relacji o wydarzeniach, których było się uczestnikiem. (...) To, co ludzie pamiętają, dostaje się w obieg społeczny, a przezeń w urzędowy, a to, co w tych obiegach się znajduje, dostarcza kategorii i kodów, które wpływają na sposób postrzegania i interpretowania, a zatem i pamiętania, jednostkowych doświadczeń”³⁹.

BARTOSZ KORZENIEWSKI

Poznań

ABSTRACT

The article discusses the controversies that arose following the presentation of an exhibition in Germany on the crimes of the Wehrmacht. The topic is developed in the context of the specificity of the photographic medium of memory and in relation to the problem of an increasing medialization of memory. The author strives to explain the reasons of the huge interest in the abovementioned exhibition and the discussions it triggered, by referring to the current state of German collective memory. The exhibition punctured a myth of the Wehrmacht's innocence, which was widespread after World War II and played an important role in relief strategies undertaken by the German society in order to cope with the problem of guilt for the crimes of National Socialism. Special attention is drawn to the ideological underpinning of the set of images of the Nazi past conserved in the German society, and enhanced by visual representations promoted by the mass media. Violation of this set of images by photographs documenting the participation of the Wehrmacht in the crimes of the racial war contributed to controversies that started in response to the exhibition.

EDUKACJA I UPAMIĘTNIENIE HOLOCAUSTU

INSTRUMENT KSZTAŁTOWANIA TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ SPOŁECZEŃSTWA IZRAELSKIEGO

WPLYW ZAGŁADY NA TOŻSAMOŚĆ IZRAELSKĄ I ŻYDOWSKĄ

Bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej zagadnienie *Shoah* odsuwane było jako wstydliva karta historii narodu żydowskiego. Miało ono niewielki wpływ na stosunki społeczne i stan świadomości narodowej obywateli utworzonego w 1948 r. państwa. Przyjeżdżający do Palestyny po 1945 r. ocaleni, tzw. *Holocaust survivors*, spotkali się z całkowitym brakiem zrozumienia dla swojej sytuacji. Stał się w obliczu konfrontacji ze słowem „mydła”, którym zaczęto ich określać oraz oskarżeniem o bierność, które spowodowały, że świadkowie *Holocaustu* nie

³⁹ Cytat pochodzi z najnowszej książki Barbary Szackiej, zawierającej wyniki jej wieloletnich badań nad zagadnieniem pamięci zbiorowej: B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mił*, Warszawa 2006, s. 44-45.