

ER(R)GO

omówienia - komentarze - opracowania

Kształtowanie narodowych wspomnień: pamięć a muzealne opowieści

Muzealne procesy upamiętniania

Pamięć danego narodu tworzy się poprzez jej różnorodne projekcje społeczne, do których należą także wystawy muzealne. Muzea stanowią odzwierciedlenie specyficznych wersji historii. Celem artykułu jest więc wykazanie, jak wizje przeszłości prezentowane w muzeach kreują i utrwalają ustalony porządek narodowego dyskursu oraz w charakterystyczny sposób kształtują pamięć narodową. Jak twierdzi Edkins, miejsca takie jak muzea „pamiętają” za społeczeństwo; muzeum niekoniecznie musi być odwiedzane, ponieważ „narodowej świadomości wystarcza sama jego obecność”¹. Upamiętnianie przeszłości dokonujące się w muzeach umacnia samą ideę narodu.

Pamięć zbiorową traktuje się więc jako wypadkową różnorodnych wyobrażeń przeszłości obecnych w społeczeństwie. Pogląd ten zapożyczony jest od Halbwachsa; jego zdaniem pamięć zbiorowa nie jest zjawiskiem samoistnym, lecz konstrukcją społeczną, i jako taka musi być bezustannie „zasilana” ze źródeł zbiorowych:

W takim właśnie rozumieniu istniałaby pamięć zbiorowa i społeczne ramy pamięci; i tylko w miarę, jak nasza myśl indywidualna umieszcza się w tych ramach i bierze udział w tej pamięci, będzie zdolna do wspomniania. [...] Ale trzeba było wykazać, że poza marzeniami sennymi przeszłość w rzeczywistości nie pojawia się jako taka; wszystko wydaje się wskazywać na to, że nie przechowuje się jej, lecz że odtwarza się ją wychodząc od teraźniejszości. Z drugiej strony trzeba było wykazać, że zbiorowe ramy pamięci nie są *ex post* zbudowane z kombinacji wspomnień indywidualnych, że nie są też pustymi i zwykłymi formami, w które wciskałyby się wspomnienia pochodzące skądinąd, że wprost przeciwnie, są one instrumentami, którymi posługuje się pamięć zbiorowa, by odtworzyć obraz przeszłości zgodny w każdej epoce z ideami dominującymi w społeczeństwie².

Z drugiej strony, jak twierdzi Nora, muzeum postrzegane jest jako przestrzeń pamięci, jako nostalgiczna układanka, prezentująca wybrane obrazy z przeszłości i dzięki temu kształtująca wspomnienia: „Pamiętanie stało się kwestią dokładnej i drobiazgowej rekonstrukcji. Pamięć zaczęła sporządzać zapiski, zlecając odpowiedzialność za zapamiętywanie archiwom [...]”³. Ceremonie upamiętniające, pomniki, festiwale i muzea mogą więc, w świetle powyższych słów, snuć opowieści o chwalebnej przeszłości narodowej, o odwadze i poświęceniu. Muzea narodowe to przestrzeń, gdzie znaczenia przeszłości są ustalane i utrwalane.

Skoncentruję się szczególnie na funkcji i roli wizualnych przedstawień przeszłości w aspekcie dwóch muzealnych wystaw poświęconych historii narodowej, które w różny sposób prezentują to samo wydarzenie: plebiscyt z 1920 roku przeprowadzony w Karyntii, w wyniku którego wyznaczono granicę pomiędzy Słowenią i Austrią⁴. Muzea te znajdują się w miejscowościach leżących po obu stronach granicy słoweńsko-austriackiej. Wydarzenie historyczne, które upamiętniają, do dziś jest przedmiotem publicznych debat w Słowenii i Austrii. Każde muzeum przedstawia je jednakże z innego punktu widzenia, uzasadniając tym samym inną definicję przeszłości. Według Hobsbawma historia stanowi budulec dla ideologii nacjonalistycznych i etnicznych; w powyższym sensie także muzealne interpretacje przeszłości stają się główną cechą narodowej retoryki⁵. Odgrywają one ważną rolę w kształtowaniu obrazu przeszłości oraz w procesie tworzenia zbiorowych wspomnień i narodowych tożsamości, angażując się czynnie w spór o jedyną słuszną interpretację tego samego historycznego wydarzenia.

Muzeum jako lekcja historii dla mas – zwiedzanie wspomnień

Dzisiejsze muzea, co należy szczególnie podkreślić, stają się częścią przemysłu rozrywkowo-turystycznego. Są licznie odwiedzane i oferują przyjemny sposób spędzania wolnego czasu. Pełnią funkcję mass mediów, podsuwając zwiedzającym dobrane w szczególnie sposób informacje i specyficzne znaczenia przeszłości. Canclini i Barry twierdzą, że poprzez różnorodne formy reprezentacji i narracji muzea tworzą również popularne wersje historii⁶. Coraz więcej muzeów łączy edukację z rozrywką, czego przykładem mogą być rozmaite prezentacje multimedialne.

Z powyższego punktu widzenia, obie wystawy poświęcone plebiscytowi funkcjonują jako media lub teksty o specyficznej strukturze narracyjnej i znamiennej ikonografii. Jedna z nich powstała w roku 1970 w przygranicznej wiosce w Austrii. Symbolizuje ona „austriacką walkę obronną” uwieńczoną ostatecznym włączeniem Karyntii do Austrii w 1920 roku. Drugą wystawę – stałą ekspozycję dokumentującą plebiscyt oraz „słoweńsko/jugosłowiańską walkę” – otwarto w roku 1997 w przygranicznej wiosce słoweńskiej przy wsparciu słoweńskich władz. Była to odpowiedź na muzeum austriackie. Wystawa powstała w siedemdziesiątą piątą rocznicę przyłączenia tej właśnie miejscowości do Słowenii/Jugosławii; pierwotnie należała ona bowiem do Austrii, i dopiero po dwóch latach licznych społecznych protestów została przywrócona Słowenii. Jak wyjaśnił mi kustosz, celem otwarcia wystawy była „próba bardziej obiektywnego spojrzenia na przeszłość niż ma to miejsce w muzeum austriackim”.

Zwiedzając oba muzea, wkracza się na teren dwóch odmiennych wizji rzeczywistości, dwóch różnych typów pamięci, dwóch odrębnych przeszłości narodowych. Każde z nich w inny sposób opowiada o tym samym zdarzeniu i kładzie nacisk na swoją własną wersję historii. W muzeum austriackim przeżywa

się symbolicznie sam plebiscyt, jak również włączenie znacznej części Karyntii do Austrii. Z kolei w muzeum słoweńskim „doświadcza się” zdarzeń, które nastąpiły po plebiscycie, łącznie z ostatecznym przyłączeniem wyżej wspomnianej miejscowości do Słowenii. Oba muzea pomagają kształtować konkretne wspomnienia członkom słoweńskiej i austriackiej wspólnoty narodowej. Wystawy odwiedzane są przez turystów z różnych zakątków Słowenii i Austrii, ale, jak wyjaśniono mi w obu muzeach, szczególnie mile widziani są uczniowie. Jest rzeczą wiadomą, że ogólny proces edukacyjno-wychowawczy przebiega w połączeniu z rozpowszechnianiem idei narodowych; patrząc z tej perspektywy, muzea wyznaczają granice pamięci zbiorowej i jednocześnie definiują wiążącą nas na stałe wspólnotę narodową jako – powtarzając za Andersonem – wspólnotę wyobrażoną⁷.

Oba muzea nie mogą być więc postrzegane jedynie jako instytucje utrwalające przeszłość, ale przede wszystkim należy rozumieć je jako miejsca gromadzące i przechowujące specyficzne znaczenia i wspomnienia czasów minionych. Jako medium dla masowej publiczności i jako miejsce wspomnień, muzeum pomaga nam pamiętać⁸. Muzealne prezentacje i wystawy wywierają silny symboliczny wpływ na konstruowanie przeszłości; mają one również ważne konsekwencje dla zbiorowych odpowiedzi społeczeństwa. Kształtują sposób postrzegania przeszłości i społecznego środowiska przez zwiedzających. Oznacza to, że muzea poświęcone plebiscytowi tworzą konkretne formy narodowej pamięci, kreują specyficznie pojętą narodową wiedzę, i, pośrednio, formułują publiczne oskarżenia pod adresem jednostek, które pamiętają w sobie tylko właściwy sposób, które mają taką a nie inną wiedzę, które zachowują się tak a nie inaczej, i które „po swojemu” postrzegają przeszłość oraz świat.

Pamięć fotograficzna

– muzeum jako medium wizualne

Muzeum jest przede wszystkim medium wizualnym, gdzie fotografia (a w dzisiejszych czasach coraz częściej i materiały wideo) pełni funkcję jednego z najbardziej bezpośrednich narratorów przeszłości. W obu omawianych muzeach fotografie stanowią główny punkt wystawy, przyciągając natychmiast wzrok zwiedzających i wprowadzając ich w przeszłość, w czasy plebiscytu. Stanowią one niezwykle przekonującą i łatwo przystępną formę wiedzy. Ponieważ wszystkie są czarno-białe, sprawiają wrażenie bardzo starych, dzięki czemu postrzegane są jako autentyczne. Zyskują dodatkową historyczną wartość dokumentalną i funkcjonują jako uzasadnione dowody przeszłości. Stają się wiarygodne i przekonujące, gdyż nasza (zachodnia) kultura uczy nas, że przedstawienie wizualne nie może być błędne i że widzenie jest zasadniczym warunkiem wiary. Ponadto, jak twierdzi Hardt, „widzieć” oznacza bardziej „stawać się” niż „wierzyć” – obraz staje się naszym światem⁹. Z kolei Bennett opisuje zwiedzającego jako zindywidualizowane źródło postrzegania, a samo muzeum jako prze-

strzeń widzialności¹⁰. Fotografie pełnią więc rolę odwzorowań przeszłości i mają zdolność przekształcania niejednoznacznej wiedzy o przeszłości w prawdę obiektywną¹¹. Odgrywając rolę świadków przeszłości, uruchamiają one specyficzne mechanizmy zapamiętywania. Według Hardta, obrazy tego typu są jedynie reprezentacjami rzeczywistości, ale w umyśle ludzkim stają się nią naprawdę¹².

Fotografie na obu wystawach ułożone są chronologicznie i prowadzą zwiedzających przez przedstawianą historię jako celowo zaplanowana kompozycja, odsłaniając po kolei przeszłe wydarzenia. Rekonstruują „prawdziwą” przeszłość na zasadzie wrażenia linearności, czasowego przejścia z przeszłości do chwili obecnej. Tworzą czasy linearne, czasy państw-narodów¹³. Przypominają o historycznych momentach przeżywanych wspólnie przez społeczeństwo i dodają wiarygodności pewnemu typowi historycznej narracji. Zapoczątkowują również proces utrwalania konkretnych wydarzeń w pamięci zbiorowej, pełniąc rolę naturalnego środka komunikacji; czynią to jednak w sposób selektywny, przedstawiając fragmenty otaczającej rzeczywistości jako niezmacone odbicie przeszłości. Oddziałując wstecz, fotografia konstruuje przeszłość; na tej podstawie można stwierdzić, że pamięć zbiorowa polega zasadniczo na dokonywaniu terażniejszych wyborów w odniesieniu do przeszłości.

Fotografie nie sprawiają jednakże, że rzeczywistość czasów plebiscytu staje się natychmiast dostępna dla zwiedzających; jest to iluzja, gdyż natychmiast dostępne stają się jedynie wyobrażenia. Wizualne opowieści w obu muzeach są punktami granicznymi, pełnią rolę wejść, umożliwiających nam doświadczenie wydarzeń z przeszłości. Dzięki nim pamięć o przedstawionych faktach nie wygasa; jednocześnie wydarzenia nie uwiecznione w obiektywie automatycznie popadają w niepamięć.

Spory o pamięć – nacjonalistyczna rytualizacja

Omawiane ekspozycje mają na celu ustalenie określonych poglądów, które z kolei oddziałują na konkretne przekonania i wiedzę. Zarówno treść, jak i stylistyka obu wystaw na różne sposoby odwołują się do publicznego postrzegania plebiscytu, ale pamięć zbiorową kształtują według tych samych mechanizmów. Obie wystawy zaaranżowane są na przykład wizualnie i tekstowo pod kątem wybranych aspektów plebiscytu. Sposób dobrania materiałów staje się jednocześnie porządkiem, według którego należy konstruować pamięć. Muzeum słoweńskie kładzie wizualny nacisk na zjawisko masowych protestów społecznych: wzburzeni obywatele demonstrują przeciwko nowo ustalonej granicy. Z kolei muzeum austriackie nie poświęca tym wydarzeniom najmniejszej wzmianki i prezentuje jedynie oficjalne uroczystości, które odbyły się po plebiscycie, przemówienia lokalnych autorytetów i szczęśliwych, uśmiechniętych ludzi. Takie przedstawienia plebiscytowych wydarzeń w obu przypadkach powielają opowieści o heroizmie i narodowej chwale.

Oba przykłady pokazują, w jaki sposób dominująca, władcza siła państwa może kontrolować i podporządkowywać sobie pamięć. Powtarzając za Gramscim, kulturowe i ideologiczne relacje społeczne polegają na walce o władzę – o moralne, kulturowe, intelektualne i przez to także polityczne przywództwo nad społeczeństwem¹⁴. Obszar walki o władzę jest więc – w świetle wyżej omawianego problemu – kwestią zaskarżenia sobie poparcia społecznej większości co do konkretnej definicji pojęć „słoweńskości” i „austriackości”. Nawiązując do teorii Gramsciego, nacjonalizm słoweński i austriacki nieustannie ścierają się ze sobą, usiłując wywalczyć sobie psychologiczne uzasadnienie, czynią to także poprzez muzealne wystawy, gdzie tworzą przestrzeń sprzyjającą tego typu walce¹⁵. Oba muzea nie tylko narzucają przez to swoje idee zwiedzającym, lecz również uczą ich jak mówić, co myśleć i kogo nienawidzić, ponieważ, według Gramsciego, współzależności wynikające z walki o władzę muszą posiadać również swoisty aspekt edukacyjny¹⁶.

Muzealne fotografie są zawsze starannie dobrane, a proces ich wyboru wyznacza także granice pamięci. Niektórym przeszłym wydarzeniom lub ich określonym aspektom gwarantuje się pamięć, podczas gdy inne są ignorowane i przemilczane. W muzeum austriackim, na przykład, można oglądać sporych rozmiarów kolorowe malowidło ściennie, będące reprodukcją kilku czarno-białych fotografii, które umieszczone są obok i przedstawiają to samo wydarzenie. Zarówno malowidło jak i fotografia dokumentują dzień plebiscytu i prezentują wyborców, wrzucających karty z głosami do urny. Malowidło ściennie wyraźnie eksponuje zielony kolor kart, niemożliwy do uchwycenia na czarno-białych fotografiach. Co szczególne, zielone karty oznaczają głosy oddane na rzecz Austrii. Żadna z przedstawionych na obrazie osób nie trzyma w ręce karty białego koloru, innymi słowy: nie opowiada się za przynależnością do Jugosławii/Słowenii, co tworzy wrażenie, że wszyscy mieszkańcy Karyntii jednogłośnie wybrali zielone karty, popierając Austrię. 41% głosujących, którzy poparli Jugosławię/Słowenię, zostało pominiętych na obrazie, jak również symbolicznie wykluczonych z austriackiej wystawy. Tajemnicze i zawiłe meandry historii są uproszczone. Takie selektywne przywoływanie pamięci w muzealnych opowieściach o przeszłości ogranicza wiedzę i niejako zachęca do zapominania. Muzea uczą więc nie tylko pamiętać, ale i zapominać; każdy akt zapamiętania jest także aktem zapomnienia. Morris-Suzuki pisze o „historiografii zapomnienia”, obecnej w różnorodnych współczesnych formach prezentacji przeszłości, „której celem jest nie tyle przypomnienie i zrozumienie znaczeń przeszłości, ile wymazanie pamięci o pewnych zdarzeniach ze społecznej świadomości”.¹⁷ Narodowe historiografie, skrajnie wybiórcze względem materiału godnego zapamiętania lub też zapomnienia, można określić mianem dziejopisarstwa niepamięci.

Fotografie wystawione w obu muzeach, reprezentujących koncepcje „słoweńskości” i „austriackości”, pełnią funkcję nacjonalistycznej rytualizacji. Nawet pojedyncze zdjęcie może funkcjonować jako wyznacznik jednej z powyższych kategorii. Jak pokazuje Canclini, w taki właśnie sposób narodowe muzea

dokonyują nacjonalistycznej rytualizacji kultury: zgromadzenie różnorodnych eksponatów staje się podstawą dla upamiętnienia narodowego dziedzictwa¹⁸.

Innym charakterystycznym zabiegiem w procesie formułowania historycznych znaczeń jest tworzenie ciągów fotograficznych narracji. Pozornie oderwane od siebie fakty są połączone i zaaranżowane w taki sposób, by sprawiały wrażenie ściśle powiązanych z sobą fragmentów. Dzięki temu można postrzegać konkretne zdarzenia i ich uczestników jako przyczynę lub skutek innych wydarzeń, choć w rzeczywistości oba fakty miały z sobą niewiele wspólnego. Niemniej jednak wystawy prezentują je jako bezdyskusyjnie z sobą związane. W muzeum austriackim zdjęcia zrujnowanych budynków mieszkalnych poprzedzone są fotografiami słoweńskich żołnierzy mierzących z broni maszynowej w obiektyw. Naturalną konsekwencją takiego porządku jest obraz Słoweńców jako bezwzględnych agresorów, którzy zniszczyli dom niewinnej rodziny, zgromadzonej wokół ruin. Znaczenie wyżej wymienionych fotografii konstruowane jest tylko i wyłącznie przez fakt ich specyficznego umiejscowienia w przestrzeni muzeum. Wniosek, że dom został zniszczony przez Słoweńców, można sformułować jedynie na podstawie poprzedniego zdjęcia, przedstawiającego atak słoweńskich żołnierzy. Żaden inny fragment wystawy nie potwierdza tej wersji wydarzeń, podczas gdy pociski mogły równie dobrze zostać wystrzelone przez austriackie działa. Takie fotograficzne ciągi narracyjne tworzą uproszczony obraz przeszłości, a wspomnienia kształtowane są w chronologicznie spójną całość.

Fotografie prezentowane w muzeum austriackim przedstawiają żołnierzy słoweńskich w niekorzystnym świetle, jako nieporządných, aroganckich, leniwych i brudnych, podczas gdy na wybranych zdjęciach austriacko-niemieckich oddziałów panuje porządek, dyscyplina i przyjacielski duch. Tak jest również na fotografii trzech słoweńskich żołnierzy, siedzących przy stole, opatrzonej podpisem „Słoweńscy okupanci”: jeden trzyma w ręce butelkę piwa, drugi gra na skrzypcach, a trzeci prezentuje widzom niedbale rozpięty mundur, co może sugerować, że sytuacja w okupowanej przez Słoweńców Karyntii przedstawia się dość chaotycznie. Żołnierze wydają się być grupą niesubordynowanych pijaków, którzy dbają jedynie o własną wygodę i wykorzystują miejscową ludność. Z kolei uzbrojeni żołnierze austriaccy pozują do fotografii siedząc w równych rzędach, dzięki czemu sprawiają wrażenie dobrze zorganizowanego wojska. Podpis pod jednym ze zdjęć głosi: „Oddział gwardii krajowej”, co sugeruje, że była to zdyscyplinowana armia z prawdziwego zdarzenia, oddana walce o swój kraj.

W przeciwieństwie do tego, zdjęcia w muzeum słoweńskim przedstawiają żołnierzy słoweńskich jako odważnych, zdyscyplinowanych i oddanych swojemu zadaniu. Jedna z fotografii ukazuje żołnierzy podczas bitwy w górach: są czujni, dobrze przygotowani do walki i cierpliwie znoszą trudy i niebezpieczeństwo. Jak głosi podpis pod zdjęciem, są doskonałymi obrońcami, dzięki czemu zwiedzający odnosi wrażenie, że strona słoweńska kontroluje przebieg walk. Paradoksalnie, ani jedna fotografia nie jest poświęcona najeźdźcom. Wizualna nieobecność żołnierzy austriackich na słoweńskiej wystawie jasno wskazuje ich miejsce zarówno w słoweńskiej historii, jak i w czasach teraźniejszych, i po-

twierdza przekonanie, że w Słowenii nie ma miejsca dla Austrii i jej armii. Z kolei liczne wzmianki o Austriakach w tekstach dokumentów sugerują, że obawiali się oni konfrontacji militarnej ze Słoweńcami, uciekając się do wątpliwie skutecznych i moralnie dwuznacznych działań dyplomatycznych.

Fotografie w muzeum austriackim tworzą charakterystyczną atmosferę, w której przesiąknięta germańskim duchem „austriackość” zajmuje centralną pozycję i eliminuje wszelkie inne opcje, podczas gdy fotografie w muzeum słoweńskim nobilitują „słoweńskość” jako prawdziwą i jedyną słuszną orientację narodową. Canclini opisuje ten proces na przykładzie Meksyku: „Ideologia muzealna podporządkowuje wiedzę pojęciową procesom upamiętniania i nacjonalistycznej rytualizacji narodowego dziedzictwa. Państwo oferuje obcokrajowcom, przede wszystkim zaś narodowi [...] historyczny spektakl jako podstawę swej jedności i świadomości politycznej”¹⁹.

Metody doboru i aranżacji fotograficznych wystaw oraz układ przestrzenny muzeum również ułatwiają zwiedzającym zapamiętywanie wybranych aspektów przeszłości oraz identyfikację z narodową wspólnotą. Chociaż moment kontemplacji jest aktem jak najbardziej indywidualnym, jest on równocześnie czynnością kolektywną, gdyż pewne określone struktury w formie zbiorowej pamięci i mentalności wpajane są w umysły wszystkich zwiedzających.

Muzeum, nauka i estetyka

Każde muzeum samodzielnie odkrywa przeszłość, decyduje co i dlaczego pamiętać, i przedstawia to w szeregu wystylizowanych obrazów, które maskują niedoskonałości treści i stwarzają wrażenie wielowymiarowego, i obiektywnego obrazu przeszłości. Na wystawach królują fotograficzne zbliżenia, zdjęcia formatu plakatów i tapet, ogromne kolaże fotograficzne, specjalnie zaprojektowane szklane pomieszczenia, pulpity na zdjęcia, eksponaty oklejone zdjęciami, itd. Stylizowane obrazy historycznych osobistości w skali 1:1 czy przesadnie powiększone zdjęcia tłumów podczas masowych protestów społecznych pozwalają widzowi czuć się uczestnikiem konkretnych wydarzeń. Wywołując w nim uczucia zadowolenia, dumy, wygody czy też bezpieczeństwa, snują swoje własne historie z przeszłości.

Takie przeestetyzowane narracje zdjęciowe narzucają zwiedzającym szczególny kształt wspomnień, które z kolei jednoczą ich jako członków pewnej wyobrażonej wspólnoty. W muzeum poświęconym historii estetyka wpływa na strukturę narracji i wywołuje satysfakcję widza, uzyskując dzięki temu konkretny efekt ideologiczny. Estetyka wystawy funkcjonuje jako estetyka narodowa, nadając prezentowanym materiałom pożądane znaczenia i przekształcając eksponaty ze słoweńskiej lub austriackiej historii w emblematy piękna.

Oba opisywane przeze mnie muzea cieszą się również autorytetem jako wiarygodne placówki badawcze, będąc pośrednio pod opieką narodowych instytucji historycznych. W dzisiejszych czasach związku muzeum z nauką są szcze-

gólnie bliskie. Jak twierdzi Macdonald, w muzeach odbywa się promocja nauki w formie odpowiadającej masowej widowni²⁰.

Opierając się na nauce, lub raczej na wiodących projektach nauki, podporządkowanych, według Bordieu, trzem głównym zasadom, obiektywności, racjonalności i prawdzie²¹, muzea legitymizują pewne formy historycznej narracji. Aura obiektywizmu, prawdy i racjonalności przenika muzealny dyskurs. Muzea funkcjonują w sposób identyczny jak naukowe projekty: jak gdyby ich obowiązkiem był opis, a jedynym inwentarzem przeszłość, jak gdyby ich sposoby widzenia przeszłości były obiektywne i autentyczne, i w dodatku możliwe do zmierzenia i udowodnienia. Muzea plebiscytowe łączą więc dwa reprezentatywne modele: autorytatywny model wyrazu estetycznego, oparty na artystycznej wizji przeszłości oraz autorytatywny model racjonalnej wiedzy, bazujący na naukowym przedstawieniu minionego czasu. Zarówno naukowa dokumentacja jak i artystyczno-estetyczna wizja zależne są od procesu postrzegania i są elementami gry potwierdzającej to, co ujrano, to, czego się nauczono i to, w co uwierzono.

Narodowy habitus i pamięć zbiorowa

Historie opowiadane w omawianych przeze mnie muzeach stanowią formę symbolicznej władzy, której zwyczajowo podporządkowują się zwiedzający, zarówno w muzeum słoweńskim, jak i austriackim. Posiadają oni, używając terminu Bourdieu, specyficzny narodowy habitus, szczególne, względnie stałe kulturalno-społeczne uwarunkowania nabyte poprzez procesy socjalizacyjne w danym społeczeństwie²². Habitus ów wpaja zwiedzającym pewne struktury myślowe, w ramach których postrzegają oni świat, zapamiętują przeszłość oraz myślą i działają w określony sposób, oraz sprawia, że w momencie wejścia do muzeum angażują się oni w szczególnego rodzaju grę. Akceptując jej zasady, nabywają praktycznego zmysłu, który podpowiada im, jak działać i reagować w momencie konfrontacji z obrazami przeszłości. Odbierają treść danej wystawy z perspektywy zdeterminowanej przez swój narodowy habitus, który z kolei kształtowany jest również przez oba muzea.

Omawiane muzea tworzą więc parę odmiennych typów pamięci zbiorowej i tworzą dwa przeciwstawne rodzaje uwarunkowania określanego jako narodowy habitus. Pamięć zbiorową tworzy się w momencie, gdy zwiedzający wystawę, którzy przynoszą z sobą bagaż narodowych właściwości i nastawień, nabytych dzięki procesom socjalizacyjnym, postrzegają obrazy z przeszłości w konkretnej narodowej oprawie. W tym sensie, ważny czynnik, który odróżnia habitus słoweński od austriackiego i sprawia, że zwiedzający na dwa różne sposoby zapamiętują przeszłość, nie wynika ze specyficznych właściwości charakteru danego narodu, ale polega na tworzeniu różnych zbiorowych historii poprzez odmiennie sposoby przedstawiania przeszłości i otaczającego nas świata.

Przełożyła Anna Popiel

Przypisy:

¹ Edkins Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 130.

² Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamieci*, przeł. Marcin Król, Warszawa, PWN, 1969), s. 5-7.

³ Nora Pierre, "General Introduction: Between Memory and History" W: *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, red. Pierre Nora, New York, Columbia University Press, 1992, s. 8 [tłum. A.P.].

⁴ Plebiscyt przeprowadzono 10 października 1920 roku i w obu krajach poprzedzała go intensywna kampania wyborcza. Karyntia została podzielona na południową Strefę A i północną Strefę B. Ponieważ już sam plebiscyt w Strefie A zdecydował, że Karyntia stanie się częścią niemieckiej wówczas Austrii, plebiscyt w Strefie B już się nie odbył – oddano 22.025 (59%) głosów na rzecz Austrii i 15.278 (41%) głosów popierających ówczesne Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców. W roku 1920 Karyntia formalnie stała się częścią Austrii i pomimo że zamieszkującym ją Słoweńcom przyznano status oficjalnej mniejszości narodowej, utworzenie narodu austriackiego wywołało spory i sprzyjało nacjonalistycznym sympatiom Austriaków. Obecnie Karyntia podzielona jest pomiędzy Słowenię, Austrię i Włochy. Słoweńskojęzyczna ludność licznie zamieszkująca austriacką część Karyntii określana jest przez rząd słoweński jako mniejszość narodowa i tak też definiuje się sama. Odkąd Karyntia stała się częścią Austrii, mówi się o niej w Słowenii jako o „słoweńskim zmartwieniu” i „utraconych słoweńskich ziemiach”; takie wyobrażenia zdominowały wizerunek Karyntii, kwestionując kształt przebiegającej tam granicy państwa.

⁵ Hobsbawm Eric, *On History*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1997, s. 5.

⁶ Barry Andrew, "On Interactivity: Consumers, Citizens and Culture", W: *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, red. Sharon Macdonald, London, Routledge 1998, s. 98-105.

Canclini Nestor Garcia, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1995, s. 115.

⁷ Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Kraków Znak, Warszawa Fundacja im. Stefana Batorego 1997, s. 6-7.

⁸ Nora, "General Introduction," s. 6.

⁹ Hardt Hanno, "Vizualna kultura v kulturnih študijah", W: *Cooltura: uvod v kulturne študije*, red. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc i Mitja Velikonja (Ljubljana: Študentska založba, 2002), s. 320.

¹⁰ Bennett Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge 1995, s. 15-29.

¹¹ Slater Don, "Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'", W: *Visual Culture*, red. Chris Jenks, London: Routledge, 1995, s. 222-223.

¹² Hardt Hanno, *Myths for the Masses*, Malden, Blackwell 2004), s. 5.

¹³ Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, s. 20-40.

¹⁴ Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publisher 1971, s. 351-370.

¹⁵ Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publisher 1971, s. 377.

¹⁶ Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publisher 1971, s. 350.

¹⁷ Morris-Suzuki Tessa, *The Past Within Us: Media, Memory, History*, London, Verso 2005, s. 8.

¹⁸ Canclini, *Hybrid Cultures*, s. 123.

¹⁹ Canclini, *Hybrid Cultures*, s. 132.

²⁰ Macdonald Sharon, "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display", W: *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, red. Sharon Macdonald, London: Routledge, 1998, s. 13.

²¹ Bourdieu Pierre, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, Ljubljana, Liberalna akademija 2004, s. 55.

²² Bourdieu Pierre, *Praktični čut I*, Ljubljana, Studia Humanitatis 2002, s. 90-91.