
Wojna wystawiona

Paulina Żarnecka

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 4, S. 120–128

DOI: 10.18318/td.2020.4.8 | ORCID: 0000-0001-6291-7154

Druga wojna światowa odgrywa do dziś kluczową rolę w polskiej kulturze pamięci i polityce historycznej” – tak Monika Heinemann rozpoczyna książkę *Krieg und Kriegesrinnerung im Museum. Der Zweite Weltkrieg in polnischen Ausstellungen seit den 1980-er Jahren* [Wojna i pamięć w muzeach. Druga wojna światowa na polskich wystawach historycznych od lat 80. XX wieku]. O tym, jak duże emocje budzą wydarzenia sprzed osiemdziesięciu lat, mieliśmy okazję przekonać się w związku ze sporem wokół kształtu wystawy w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Monika Heinemann, choć odnosi się również do tego wydarzenia i związanych z nim politycznych decyzji, w swojej książce proponuje wyjście poza wstępne, publicystyczne diagnozy w kierunku pogłębionej analizy wystaw stałych w dziesięciu polskich muzeach historycznych. W ten sposób umieszcza polski boom muzealny w szerszej perspektywie, pozwalając swoim czytelnikom dostrzec nie tylko oczywiste zmiany (zwłaszcza w dziedzinie stosowanych na wystawach od niedawna nowych technologii), ale i mniej oczywiste kontynuacje, które ujawniają się w prezentowanych obrazach przeszłości.

Paulina Żarnecka

– doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską o performatywności współczesnego polskiego piarstwa biograficznego. Jej zainteresowania naukowe obejmują również inne gatunki literatury niefikcyjnej – zwłaszcza eseistykę i reportaż. Kontakt: paulina.zarnecka12a@gmail.com.

Tematem książki są wystawy stałe w pięciu największych miastach w Polsce: Krakowie, Warszawie, Łodzi, Lublinie i Wrocławiu. Wybór ten podyktowany był przede wszystkim chęcią wprowadzenia możliwie szerokiej perspektywy badawczej. Składa się na nią uwzględnienie różnego rodzaju instytucji – zarówno muzeów miejskich, jak i martyrologicznych, a także prowadzenie badań w kilku regionach kraju, których mieszkańcy mieli bardzo różne okupacyjne doświadczenia¹. Choć sama autorka zaznacza, że wyniki jej badań nie mogą być traktowane jako reprezentatywne w skali całego kraju², zebrany materiał jest niewątpliwie imponujący. Wystawy są przez nią konceptualizowane jako media kultury pamięci – oficjalne reprezentacje przeszłości na poziomie regionalnym i państwowym. W prezentowanym ujęciu kultury pamięci, inspirowanym pracami Christopha Cornelißena i Katrin Pieper, Monika Heinemann akcentuje jej heterogeniczny i dynamiczny, nieustannie zmieniający się charakter. Na polską kulturę pamięci składają się kultury tworzone przez wspólnoty regionalne i lokalne; jest ona także przestrzenią nieustannych sporów i negocjacji znaczeń, ma także silny wymiar tożsamościotwórczy. Zaprezentowane na wstępie książki rozumienie kultury pamięci znajduje wyraz w analizach prowadzonych w jej dalszej części, gdzie jako jej współtwórcy pojawiają się nie tylko osoby odpowiedzialne za kształt polityki historycznej na poziomie państwowym, ale również twórcy poszczególnych wystaw czy byli więźniowie obozów koncentracyjnych. Monika Heinemann zdecydowała się przy tym na połączenie analizy synchronicznej i diachronicznej, odnosi się zatem nie tylko do tych ekspozycji, które były dostępne dla zwiedzających w czasie prowadzenia kwerend – czyli do roku 2010 – ale także do tych, które można było zobaczyć jeszcze na początku lat 80. (niektóre z nich powstały w latach 60.). Decyzja o włączeniu w zakres prowadzonych badań wystaw, które autorka mogła poznać jedynie na podstawie materiałów archiwalnych, jakkolwiek może wydawać się kontrowersyjna³, wynika bezpośrednio z celu, jakim było

1 Por. M. Heinemann *Krieg und Kriegesrinnerung im Museum. Der Zweite Weltkrieg in polnischen Ausstellungen seit den 1980-er Jahren*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017, s. 26.

2 Por. tamże, s. 27.

3 Polscy badacze, jeśli decydują się na takie rozwiązanie, to tylko na zasadzie wyjątku. Jak stwierdza Anna Ziębińska-Witek, wystawa muzealna „jest utworem kulturowym przynależącym głównie do dyskursu wizualnego i można ją oceniać oraz analizować tylko w takiej formie. Scenariusz czy koncepcja – choćby najbogatsza – w żaden sposób nie oddaje specyfiki reprezentacji muzealnej ani jej znaczeń [...] W wyjątkowych przypadkach poddałam analizie katalogi wystaw już nieistniejących lub czasowych [...], co było uzasadnione znaczeniem danej

scharakteryzowanie przemian w sposobie reprezentacji wydarzeń wojennych od lat 80. do początku XXI wieku.

Autorka zaadaptowała na potrzeby prowadzonych analiz koncepcję opisu gęstego Clifforda Geertza, przyjmując zwłaszcza jej podstawowe założenie, zgodnie z którym kultura (w tym wypadku kultura pamięci) jest tym kontekstem, w ramach którego badacz, posługujący się opisem gęstym może opisać zachowania społeczne, wydarzenia i procesy w sposób zrozumiały⁴. Największe znaczenie w interpretacji przemian polskiej kultury pamięci na podstawie analizy wystaw muzealnych mają dwie cechy opisu gęstego: mikroskopijna skala badań (możliwość wyciągania wniosków o kulturze pamięci jako całości na podstawie analizy poszczególnych przypadków) oraz interpretacyjny charakter samego opisu. Zastosowanie tej metody badawczej pozwala autorce na wyodrębnienie charakterystycznych dla polskiej kultury pamięci struktur znaczeniowych – powtarzalnych wzorów interpretacyjnych, ukształtowanych jeszcze w PRL-u; to na nich opiera się układ książki Heinemann. W części pierwszej autorka analizuje zatem obrazy wrogów, druga poświęcona jest sposobom przedstawiania prześladowań Żydów, trzecia zaś – obrazowi własnemu Polaków.

W każdej części został zachowany podział na trzy podstawowe fazy rozwoju reprezentacji II wojny światowej na wystawach stałych: pierwsza z nich obejmuje lata 80., druga – okres między rokiem 1989 a 2003, trzecia zaś – boom muzealny, którego początek datuje się na rok 2004.

W części poświęconej obrazom wrogów, autorka stawia tezę, że przedstawienia Niemców i Sowietów na wystawach historycznych pełnią dość typową funkcję – mają, na zasadzie kontrastu, podkreślać pozytywne cechy polskiej wspólnoty. Początkowo, od lat 50., w roli wrogów występowali wyłącznie Niemcy – anonimowi żołnierze, prezentowani w kontekście dokonywanych przez siebie aktów okrucieństwa i przemocy. Autorka zwraca w tym miejscu uwagę na rozpowszechnione w PRL-u określenie „hitlerowcy”. Jego popularność wynikała z polityki ówczesnych władz, której silnie antyniemiecki charakter ograniczał się do Niemiec Zachodnich, przy jednoczesnym dążeniu do wyłączenia obywateli NRD z odpowiedzialności za II wojnę światową i usytuowania tego konfliktu na płaszczyźnie ideologicznej jako starcia

wystawy dla problematyki poruszanej w książce” (A. Ziębińska-Witek *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2018, s. 35-36).

4 Por. C. Geertz *Opis gęsty. W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: tegoż *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 29.

komunistycznego Związku Radzieckiego z nazistowskimi Niemcami. Warto przy tym zaznaczyć, że owa antyniemiecka polityka bazowała na, utrwalonym od czasów okupacji w polskim społeczeństwie, negatywnym stereotypie Niemiec i Niemców, w ramach którego cechy i postawy hitlerowców były przenoszone na cały naród niemiecki⁵. Autorka zauważa przy tym, że w latach 90., kiedy w przedstawianiu wydarzeń wojennych zaczęto akcentować raczej aspekt narodowościowy, zmiany w stosowanym na wystawach nazewnictwie wprowadzano stopniowo, niekonsekwentnie i zależały one przede wszystkim od indywidualnych decyzji kuratorów. Natomiast sam termin „okupacja niemiecka” upowszechnił się dopiero w latach dwutysięcznych jako reakcja na politykę historyczną państw zachodnich, zmierzającą do przypisania odpowiedzialności za II wojnę światową i okupację wyłącznie nazistom⁶.

Jednoznacznie negatywny wizerunek Niemców, ukształtowany w PRL-u, na niektórych ekspozycjach funkcjonuje w niezmienionej właściwie formie jeszcze i dzisiaj – autorka podaje tu przykład ekspozycji w Muzeum Powstania Warszawskiego. Wnioski z jej analizy nie będą zapewne żadnym zaskoczeniem dla osób, które znają już publikacje polskich badaczy⁷, warto jednak podkreślić, że Monika Heinemann precyzyjnie wypunktowuje czynniki, które mają wpływ na wizerunek okupantów: dobór bohaterów (wyłącznie wojskowi), kolektywne określenia pojawiające się w tekstach („Niemcy”, „formacje

5 Na temat instrumentalizacji powszechnej w powojennym społeczeństwie polskim nienawiści do Niemców w polityce władz PRL zob. T. Kranz *Zbrodnie nazizmu jako doświadczenie historyczne Niemców i Polaków*, w: *Zbrodnie nazizmu w świadomości i edukacji historycznej w Polsce i Niemczech*, red. T. Kranz, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 1998.

6 Por. M. Heinemann *Krieg und Kriegserinnerungen...*, s. 86. Nie oznacza to, że termin „okupacja niemiecka” nie był stosowany wcześniej. Wskazują na to choćby tytuły niektórych publikacji z końca lat 40. i początku lat 50., a także z drugiej połowy lat 80. (Por. A. Tatara-Skocka *Jak było: szkice i opowiadania z dziejów szkoły i nauczyciela podczas okupacji niemieckiej w Polsce 1939-1945*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1948; J. Deresiewicz *Okupacja niemiecka na ziemiach polskich włączonych do Rzeszy: 1939-1945. Studium historyczno-gospodarcze*, Instytut Zachodni, Poznań 1950; E. Cytowska-Siegrist *Szkice z dziejów prasy pod okupacją niemiecką (1939-1945)*, PWN, Warszawa–Łódź 1986). Z moich obserwacji wynika, że w PRL-u regułą było posługiwanie się terminem „okupacja hitlerowska”, natomiast obecnie najczęściej stosuje się określenie „okupacja niemiecka”, choć też nie bez wyjątków.

7 Por. I. Kurz *Przepisywanie pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3; M. Kobielska *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnie katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 162-207; Z. Bogumił *Miejsce pamięci versus symulacja przeszłości – druga wojna światowa na wystawach historycznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011 nr 4 (artykuł porównujący obie wystawy: w Muzeum Powstania Warszawskiego i w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera).

niemieckie”), materiały wizualne (wielkoformatowe fotografie z egzekucji), a także sposób aranżacji sekcji zatytułowanych „Niemcy” i „Niemcy w Warszawie” (słabe, zimne światło, odgłosy maszerujących żołnierzy). Bardziej różnicowany jest obraz Niemców na wystawie w Muzeum Oskara Schindlera – po raz pierwszy bohaterami stają się niemieccy cywile, akcentowane są również różnice między sytuacją obywateli Rzeszy i osób, które podpisały Volkslistę. Z kolei twórcy wrocławskiej ekspozycji przedstawiają II wojnę światową z perspektywy lokalnej, stąd też jej narracja rozpoczyna się w roku 1933, a sami Niemcy nie są określanymi jako okupanci. Autorka pozytywnie ocenia zwłaszcza pierwszą część wystawy, poświęconą latom 1933-1939, na której etniczni Niemcy pojawiają się również w roli ofiar nazistów, a także te jej fragmenty, które dotyczą wysiedlenia ludności niemieckiej po wojnie.

W części poświęconej sposobom przedstawiania drugiego wroga Polaków – Sowietów, autorka stawia pytanie o to, na ile rok 1989 był rzeczywiście punktem zwrotnym, również jeśli chodzi o kształt muzealnych narracji. Choć nie neguje znaczenia tej daty dla rozwoju polskiej kultury pamięci, podkreśla, że wykreowanie Sowietów na równorzędnego wobec Niemców wroga Polaków nie odbyło się od razu, a wystawy z końca lat 90. mają wspólne cechy charakterystyczne dla ekspozycji PRL-owskich i współczesnych: np. autorzy wystawy w Muzeum Historycznym w Lublinie z 1998 roku nadal używali określenia „wyzwolenie” na określenie wkroczenia Sowietów do Lublina, a jednocześnie jako pierwsi zwrócili uwagę na konflikt między rządem na uchodźstwie a Polskim Komitetem Wyzwolenia Narodowego. Autorka wyróżnia dwa dominujące wzorce przedstawiania Sowietów: martyrologiczny, który jest adaptacją zasad przedstawiania „hitlerowców” w stosunku do Sowietów, oraz krytyczny. W tym kontekście zestawia wystawę z Muzeum Powstania Warszawskiego z ekspozycją z Fabryki Oskara Schindlera, podkreślając nie tyle inny dobór zawartości, ile raczej odmienny sposób jej prezentacji, wyrażający się przede wszystkim w informacyjnym charakterze komentarzy na krakowskiej ekspozycji (w przeciwieństwie do emocjonalnego, używanego przez autorów wystawy warszawskiej). Ważną cechą wystawy krakowskiej jest również wykorzystanie relacji świadków, które wprowadzają perspektywę ludności cywilnej i sprawiają, że obraz Sowietów staje się bardziej różnicowany.

Druga część książki Moniki Heinemann dotyczy sposobów przedstawiania ludności żydowskiej. Autorka zaznacza, że na wystawach powstałych w ciągu niemal dwudziestu lat – od lat 60. do końca lat 70. – prześladowania Żydów stanowiły element marginalny, a los ludności żydowskiej ograniczano

do przedstawień gett. Autorzy wystaw skupiali się na przedstawianiu doświadczeń ludności polskiej, pomijano kwestię kontaktów między tymi dwiema grupami, a same określenia „Polacy” i „Żydzi” nie były w żaden sposób problematyzowane, część zwiedzających, dysponująca niewielką wiedzą historyczną, mogła zatem nie zdawać sobie sprawy z rasistowskiego charakteru pojęcia „Żyd/żydowski” w nazistowskiej propagandzie⁸. Pod koniec lat 90. po raz pierwszy pokazano życie codzienne Żydów pod okupacją, szykany, które poprzedziły Zagładę, a także wyjaśniono rasistowskie motywy sprawców, getto nadal było jednak przedstawiane jako przestrzeń osobna, niemająca związku z życiem polskich mieszkańców. W Krakowie zmieni to dopiero w 2010 roku wystawa w Fabryce Oskara Schindlera. Jej twórcy zaproponowali odmienne rozumienie wspólnoty, z którą, w założeniu, ma identyfikować się zwiedzający (*Wir-Gemeinschaft*), jako podstawę przyjmując nie narodowość, ale obywatelstwo. Dzięki temu częścią ekspozycji mogły się stać realia życia codziennego żydowskich mieszkańców Krakowa, a także ich kontakty z ludnością polską. Kraków, oprócz Wrocławia, zostaje wskazany jako jedno z tych miast, w którym przedstawiciele lokalnej społeczności zaczęli odkrywać historię żydowskich mieszkańców. Kolejnym takim miejscem jest Łódź – tam już w 1998 roku na wystawie „Triada łódzka. Trzy wielkie społeczności. Polacy – Niemcy – Żydzi” w Muzeum Historycznym Miasta Łodzi (obecnie: Muzeum Miasta Łodzi) został zaprezentowany obraz *Wir-Gemeinschaft* jako wielokulturowej społeczności, w ramach której historia łódzkich Żydów nie jest historią „obcych”, ale częścią dziejów miasta, z którą zwiedzająca ma szansę się zidentyfikować.

Swoje ustalenia z dwóch pierwszych części książki autorka wykorzystuje w części trzeciej, poświęconej własnemu obrazowi Polaków. Jedną z głównych tez jej pracy jest bowiem zależność między obrazami wrogów i „wewnętrznych innych” (czyli Żydów) a obrazem samej wspólnoty. Autorka analizuje w tej części dwie role, w których najczęściej przedstawiani są sami Polacy: bohatera narodowego i męczennika sprawy narodowej (aktywnej ofiary).

8 Problem ten mógł dotyczyć choćby młodzieży szkolnej, która, według cytowanych przez Emerykę Iwaszko statystyk frekwencji z lat 60. i 70., stanowiła wówczas duży procent ogółu zwiedzających muzea martyrologii (np. w Muzeum Więzienia Pawiak: 50-60%). Młodzież, jak wynika z badań ankietowych przeprowadzonych w latach 1966-1968, bardzo słabo orientowała się w tematyce historii wojny i okupacji i, jak zauważa autorka, często miała problem z właściwą percepcją prezentowanych na wystawie treści. Por. tejsze *Młodzież szkolna w muzeach martyrologii*, w: *Muzea w procesie wychowania młodzieży*, red. K. Nowiński, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, t. XLVI, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1977.

Próbuje przy tym odpowiedzieć na pytanie, na ile role te nadal dominują i czy podlegają ewolucjom. Kontekstem dla tych ewentualnych przemian są ogólnoeuropejskie tendencje rozwoju kultur pamięci i polityk historycznych – wysuwanie na pierwszy plan pasywnych ofiar przemocy i życia codziennego.

Rekonstruując sposób przedstawiania ofiar w PRL-u, autorka zwraca uwagę na powstanie nowego rodzaju instytucji, jaką są muzea martyrologiczne (muzea martyrologii), mające na celu nie tylko informowanie o zbrodniach okupanta, ale także upamiętnienie ofiar. Jednocześnie zauważa, że w PRL-u ofiary zbrodni okupanta były przedstawiane z reguły w sposób anonimowy, a zdjęcia z egzekucji czy łapanek ulicznych służyły głównie zilustrowaniu okrucieństwa „hitlerowców”. Pojawienie się w latach 90. na wystawach w muzeach martyrologicznych symboliki i tematyki religijnej, która sprawia, że cierpienie ofiar zyskuje sens eschatologiczny, autorka słusznie wiąże z odradzaniem się dobrze znanego od XIX wieku, martyrologiczno-mesjanistycznego obrazu Polaków. Ponadto, jak wynika z ustaleń Moniki Heinemann, to członkowie ruchu oporu wciąż są najsilniejszą grupą pozytywnych bohaterów polskich wystaw; z biegiem lat zmieniał się jedynie rozkład akcentów – w PRL-u na pierwszym planie była Armia Ludowa, od lat 90. – Armia Krajowa.

Toposy męczennika i bohatera narodowego okazały się zatem bardzo silne. A jednak, jak podkreśla autorka, w ramach boomu muzealnego wykształciły się w Polsce dwie wzajemnie wykluczające się tendencje: do podporządkowywania narracji muzealnej heroicznemu obrazowi ruchu oporu oraz do uwzględniania, jako równoprawnych elementów, walki zbrojnej, cierpienia ofiar cywilnych i życia codziennego. Przykładem tej drugiej tendencji jest wystawa w Fabryce Oskara Schindlera, której twórcy jako jedni z nielicznych zdecydowali się przestawić przestrzeń prywatną mieszkańców okupowanego Krakowa. Z kolei Muzeum Powstania Warszawskiego zostaje przedstawione jako instytucja, która przyczyniła się do ugruntowania w polskiej kulturze bardzo wąskiego rozumienia wspólnoty narodowej. Ostatni podrozdział autorka poświęca przedstawieniom życia codziennego ludności cywilnej w czasie okupacji. Wynika z niego, że ogólnoeuropejska tendencja do dowartościowania życia codziennego w niewielkim stopniu ujawnia się na analizowanych przez nią wystawach, a cywile bardzo rzadko są protagonistami muzealnej narracji.

Ostatnia, dodatkowa już, część książki poświęcona jest analizie dwóch wystaw powstałych już po zakończeniu przez autorkę kwerend. Na ich podstawie autorka wypunktowuje najnowsze tendencje w przedstawianiu wojny

w polskich muzeach historycznych, takie jak: przedstawienie Żydów jako sprawczych podmiotów polskiej historii, zwiększenie roli relacji świadków zdarzeń kosztem tekstów tworzonych przez kuratorów (Muzeum Żydów Polskich POLIN) czy też wprowadzenie międzynarodowej perspektywy prezentowania wydarzeń wojennych (Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku).

W niewielkim tylko stopniu udało mi się tutaj przedstawić ustalenia zawarte w książce Moniki Heinemann. Jest to, jak dotąd, najobszerniejsze opracowanie dotyczące wystaw stałych w polskich muzeach historycznych i ich związków z szeroko rozumianą kulturą pamięci. Największym osiągnięciem autorki jest wypracowanie siatki pojęciowej, która pozwoliła nie tylko na niezwykle wnikliwą analizę poszczególnych wystaw i trafne ich ze sobą zestawianie, ale przede wszystkim – zidentyfikowanie tendencji rozwoju polskiej kultury pamięci. Rozwój ten autorka postrzega przede wszystkim w kategoriach kontynuacji i przekształceń interpretacyjnych toposów funkcjonujących od czasów PRL-u na wystawach historycznych. Przyjęta przez autorkę ponad trzydziestoletnia perspektywa pozwala także zauważyć, że naciski polityczne, z którymi dziś kojarzą się muzea historyczne, dopiero niedawno stały się jednym z kluczowych czynników mających wpływ na kształt nowo powstałych ekspozycji. Inne to m.in. środki finansowe, jakimi dysponują muzea, a także – a może przede wszystkim – indywidualne decyzje kuratorów.

Trzeba bowiem zaznaczyć, że to właśnie perspektywa twórców wystaw dominuje w książce Heinemann. Autorka w każdym z muzeów przeprowadziła wywiady z kuratorami i innymi pracownikami. Nie zdecydowała się natomiast, jak zaznacza na wstępie, na przeprowadzenie badań publiczności, co samo w sobie trudno traktować jako zarzut; nie próbuje też rekonstruować perspektywy zwiedzającego⁹. Uwzględnienia tej perspektywy, a może także sprobлемatyzowania kwestii sprawczości zwiedzającego – tego, jaka relacja może wytworzyć się między nim lub nią a wystawą i jej przekazem – czasem brakuje. Powstaje bowiem wrażenie, że autorka milcząco zakłada, jakoby zwiedzający zawsze odczytywał przedstawiane na wystawie sensy zgodnie z intencją twórców. Jest to moja jedyna krytyczna uwaga do publikacji, której znaczenie dla polskich badań muzealnych jest niewątpliwie ogromne.

9 Nie znajdziemy w książce Moniki Heinemann sformułowań typu: „widz czuje pod stopami żwir i mruży oczy od nagłego, ostrego i białego światła” czy „widz może również «doświadczyć» udręki ukrywania się”, których używa Anna Ziębińska-Witek w swoim opisie wystawy w Fabryce Oskara Schindlera (A. Ziębińska-Witek *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 196).

Abstract

Paulina Żarnecka

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

War Exhibitions

Review: Monika Heinemann, *Krieg und Kriegserinnerung im Museum: Der Zweite Weltkrieg in polnischen Ausstellungen seit den 1980-er Jahren* [War and War Memories in the Museum: The Second World War in Polish Exhibitions since the 1980s], Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017.

In her monograph *Krieg und Kriegserinnerung im Museum* [War and War Memories in the Museum, 2017] Monika Heinemann proposes a novel method of analysing exhibitions in historical museums. This method is an adaptation of Clifford Geertz's thick description, but it is also based on a combination of synchronic and diachronic analysis. Heinemann analyses the transformations of basic interpretative patterns in permanent exhibitions in Polish historical museums. The results of her analyses allow her to identify a long-term shift in the Polish culture of remembrance from the 1980s to the first decade of the twenty-first century.

Keywords

historical museum, permanent exhibition, museum boom, Polish culture of remembrance, thick description