

MARCIN ZABORSKI

KOMUNIKACJA SKONCENTROWANA NA DZIECKU.  
WYSTAWA „DANIEL’S STORY”  
W MUZEUM HOLOKAUSTU W WASZYNGTONIE

CHILD-CENTERED COMMUNICATION.  
THE NARRATIVE OF USHMM’S DANIEL’S STORY

**Abstract.** This case study analyses the exposure strategy employed by the creators of the exhibit “Remember the Children: Daniel’s Story” presented at the United States Holocaust Memorial Museum. It tells the story of a fictional Jewish family living during the Nazi era and discusses key facts about the Holocaust, and is aimed at children. What kind of message was prepared for them? What tools do the exhibit’s creators use to present the story of the traumatic past? Do they take into account the predisposition and emotional capacity of the young audience? The author of the article seeks answers to these questions by examining the compositional structure of the exhibit and its various elements.

**Keywords:** Holocaust; children; museum; communication; memory

WPROWADZENIE

Na podstawie konsultacji z ekspertami z zakresu psychologii waszyngtońskie Muzeum Holokaustu (United States Holocaust Memorial Museum – USHMM)<sup>1</sup> zdecydowało, że nie będzie proponowało zwiedzania swojej wystawy głównej dzieciom do jedenastego roku życia. Jednocześnie dla młodszych – co najmniej ośmioletnich dzieci – przygotowało odrębną ekspozycję, zatytułowaną „Remember

---

Dr MARCIN ZABORSKI – Uniwersytet SWPS, Instytut Nauk Społecznych, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej; adres do korespondencji: ul. Chodakowska 19/31, 03-815 Warszawa; e-mail: [mzaborski@swps.edu.pl](mailto:mzaborski@swps.edu.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9746-9670>.

<sup>1</sup> Artykuł powstał dzięki kwerendzie przeprowadzonej w USHMM w maju 2024 r. w ramach projektu „Dziecko w/wobec muzealnej narracji o Holokauście”, realizowanego ze środków Funduszu Rozwoju Badań Naukowych Uniwersytetu SWPS (26/2024/FRBN/C).

the Children: Daniel's Story"<sup>2</sup>. To ona stanowi oś refleksji podjętej w tym artykule, skupionej na strategii ekspozycyjnej zastosowanej przez autorów wystawy. Przedmiotem prezentowanego w tekście studium przypadku jest analiza zawartości, która pozwala zrekonstruować i poddać ocenie narrację ekspozycji. Badania te zostały poprzedzone przeglądem literatury i źródeł dotyczących celów oraz intencji autorów ekspozycji. Kolejnym krokiem było kilkakrotne zwiedzanie wystawy i poznawanie jej jako doświadczenia oferowanego odbiorcom<sup>3</sup>. Pozwoliło to na zgromadzenie dokumentacji fotograficznej i materiałów wideo archiwizujących poszczególne elementy wystawy, które zostały następnie poddane analizie odnoszącej się do jej narracji w warstwie wizualnej, dźwiękowej i tekstowej (treść, kompozycja, istota obiektów materialnych oraz ich możliwe znaczenia).

W realizacji tych celów istotne było skupienie się na strategiach prezentacyjnych i oddziaływaniu na publiczność oraz odwołanie do obszaru odbiorczości w ujęciu Gilian Rose, według której znaczenia zawarte w obrazach i obiektach wizualnych są renegocjowane przez odbiorców, a każdy z nich może wносить do tego obszaru „własne sposoby widzenia oraz innego rodzaju wiedzę” (2010, s. 43). Dlatego właśnie kompetencje, wrażliwość i predyspozycje odbiorcy mają wpływ na sposób odczytywania wystawy muzealnej. Wszak – jak zauważa Dorota Folga-Januszewska – „edukacja muzealna była od starożytności [...] otwartą formą kształcenia wrażliwości, nauki zmysłowego postrzegania i indywidualnej interpretacji” (2017, s. 34-35).

Prowadząc analizy uwzględniające kategorię odbiorczości, można używać metod powszechnie stosowanych w jakościowych badaniach społecznych (wywiady, obserwacje etnograficzne), można też jednak odwołać się do innego rodzaju refleksyjności. Jak wskazuje Rose – „ważne jest, żeby zastanawiać się nad tym, jak sam patrzysz na konkretny obraz i wpisać to spojrzenie w swoją interpretację” (2010, s. 47). Realizacja takiego ujęcia w tym artykule objęła namysł nad strukturą kompozycyjną wystawy oraz nad technologią użytą do wytworzenia ekspozycji. To oczywiste, że zgromadzone na niej poszczególne obiekty mają swoje znaczenia, ale ich zbiór nie jest jedynie prostą sumą tych znaczeń. Elementy te wzajemnie na siebie oddziałują, tworząc zupełnie nowe znaczenia. Istotny jest kontekst, w jakim zostają zaprezentowane, i otoczenie,

---

<sup>2</sup> Wystawę prezentowano początkowo w Capital Children's Museum w Waszyngtonie. Później – po pewnych modyfikacjach – była pokazywana m.in. w Chicago, Nowym Jorku, Los Angeles, Nowym Orleanie. Ostatecznie kolejną jej wersję przygotowano w gmachu USHMM (Weinberg i Elieli, 2018, s. 179-182).

<sup>3</sup> Ten etap badań został zrealizowany w ramach wizyty studyjnej w USHMM w dniach 27-30 maja 2024 r.

w jakim się znajdują. Odrębną rolę odgrywa scenografia oraz treść opisów tekstowych (lub ich brak). Te same obiekty umieszczone w różnych ekspozycjach mogą więc być odmiennie odbierane (Rose, 2010, s. 43-47)<sup>4</sup>.

Prezentowana tu analiza ekspozycji „Daniel’s Story” skupia się na komunikacji adresowanej do dzieci i na dzieciach w sposób szczególny skoncentrowanej. Takie podejście, skutecznie zastosowane przez autorów wystawy, z całą pewnością przynosi określone szanse w zakresie wprowadzania młodych odbiorców w przestrzeń nauczania o Zagładzie, ale rodzi też istotne ryzyko odnoszące się do uproszczeń czy wręcz zafałszowań historycznych. Próba diagnozy obu tych wymiarów jest celem analizy podjętej w ramach badań przeprowadzonych w USHMM. Odnoszą się one do funkcjonowania muzeów dokumentujących historię Zagłady i jej ofiar, ale jednocześnie wpisują się w szersze pole badań dotyczących różnych typów muzeów dla dzieci oraz konstruowanego przez nie przekazu. Badacze kultury, mediów i komunikacji, socjologowie, historycy, antropologowie, muzeologowie czy pedagodzy od lat analizują fenomen tego rodzaju miejsc i proces ich rozwoju (zob. np. Fisher, 1960; Paine, 1992), a także zajmują się zagadnieniem edukacji historycznej w muzeum, postrzegając je jako istotne miejsce uczenia się (zob. np. Puchner, Rapoport i Gaskins, 2001; Gaj, 2002; Pater, 2013). Badają zbiory oraz wystawy angażujące dzieci i młodzież, a jednym z istotnych wątków w tym obszarze jest stosowanie różnorodnych rozwiązań technologicznych wspierających budowanie muzealnej narracji, w tym multimedialnych (Wollentz, 2023; de Rosset i Zielonka, 2016). Badacze analizują rolę dzieci jako bohaterów, odbiorców i współtwórców ekspozycji, a także przyglądają się audytoriom konkretnych placówek muzealnych, kierujących swoją ofertę do najmłodszych (zob. np. Kwiatkowski i Nessel-Łukasik, 2021; Sobel, Stricker i Weisberg, 2022).

## 1. KONCEPCJA WYSTAWY

„Remember the Children: Daniel’s Story” to wystawa narracyjna, która jest próbą spojrzenia na Holokaust „oczami dziecka”. Tworzy fabularyzowaną opowieść, której bazą są fotografie i pamiątki z lat trzydziestych i czterdziestych XX w.

---

<sup>4</sup> Warto podkreślić, że obserwacja wystawy na potrzeby niniejszego opracowania wykracza poza standardowe doświadczenie przeciętnego zwiedzającego (choćby ze względu na czas poświęcony na jej odbiór). Omawiane tu rezultaty badań (naznaczone subiektywnym spojrzeniem i doświadczeniem autora artykułu) z całą pewnością nie wyczerpują listy możliwych interpretacji i ocen wystawy „Daniel’s Story” – są raczej propozycją interpretacji otwartą na dialog i dyskusję z innymi perspektywami.

Za ich pomocą prezentowana jest historia fikcyjnej<sup>5</sup> postaci – młodego żydowskiego chłopca (Daniela) i członków jego rodziny. Zgodnie z prezentowaną tu narracją – żyli oni w nazistowskich Niemczech, skąd zostali deportowani do getta w Łodzi na terenie okupowanej Polski, a następnie wysłani do obozu Auschwitz-Birkenau. Tam właśnie bohater wystawy stracił matkę i siostrę, a on sam – wraz z ojcem – ocalał. Choć to fikcyjna opowieść, oparta jest na rzeczywistych biografiach osób żyjących w czasie II wojny światowej. Zsyntetyzowanie doświadczeń różnych świadków – młodych ludzi, którzy tworzyli wojenne pamiętniki lub już po wojnie spisywali swoje wspomnienia – przynosi swoisty „palimpsest wielu głosów dziecięcych”<sup>6</sup> (Bubar, 2023, s. 24). Posługując się zbiorem różnych opowieści połączonych za pomocą fikcyjnej postaci/rodziny, twórcy wystawy uwzględnili w niej wiele różnych wątków biograficznych i związanych z nimi miejsc czy perspektyw. Zastosowali pewne uproszczenia lub uogólnienia, ułatwiające młodemu odbiorcy zrozumienie przekazu (choć jednocześnie nie uniknęli ryzyka zafałszowań historycznych).

Wystawa „Daniel’s Story” bez wątplenia wpisuje się w obszar „ekspozycji trudnych”, których odbiór może wywoływać żal, gniew, frustrację, wstyd, poczucie winy, a także przerażenie (Bonnell i Simon, 2007, s. 67). Dlatego – zgodnie z deklaracjami twórców wystawy – ich intencją było zachowanie odpowiedniej wrażliwości oraz uwzględnienie predyspozycji i możliwości emocjonalnych dzieci. Wyrazem tego jest na przykład brak materiałów graficznych, które byłyby nieadekwatne do wieku zwiedzających i nadmiernie wpływające na ich psychikę. Są tu więc fotografie więźniów wykonane na terenie obozu koncentracyjnego, ale nie ma zdjęć czy filmów przedstawiających komory gazowe, krematoria, martwe ciała lub drastyczne przykłady okrucieństwa (a takie właśnie obrazy są prezentowane w tym samym budynku waszyngtońskiego muzeum na wystawie głównej). Przygotowując ekspozycję o losach dzieci i dla dzieci,

---

<sup>5</sup> Dyskusja dotycząca używania materiałów fikcyjnych w nauczaniu o Holokauście oraz fabularyzowania Zagłady wykracza zdecydowanie poza obszar muzealnictwa, obejmując też np. literaturę czy film (Blackburn, 2012; Siertsema, 2022). W poświęconym tej kwestii dokumencie International Holocaust Remembrance Alliance uznaje, że fikcyjne utwory o Zagładzie mogą być wartościowe w procesach edukacyjnych, jeśli odnoszą się do konkretnych wydarzeń i faktów bez pozahistorycznej manipulacji i modyfikacji oraz bez zanurzenia w sentymentalizmie i kiczu. Przy spełnieniu tych warunków wspierają rozwój krytycznego myślenia o narracjach historycznych i pogłębiają świadomość historyczną uczniów. Autorzy tych zaleceń przekonują też, że „zasoby fikcyjne to suplementy, a nie zamienniki faktograficznych zasobów archiwalnych” oraz że „nauczyciel nie powinien wykorzystywać do nauczania o Holokauście fikcyjnych zasobów, które pomimo popularności, atrakcyjności i dostępności są problematyczne z powodu niespójności historycznej” (International Holocaust Remembrance Alliance, 2019, s. 37-38).

<sup>6</sup> Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

jej autorzy opisywali ją za pomocą takich sformułowań, jak: „delikatne przedstawienie” czy wystawa pozbawiona „ostrego” przekazu, choć jednocześnie „pełna mocy”. Wskazywali, że nie chcieli poddawać zwiedzających „brutalizacji”, ponieważ celem wystawy nie jest wywoływanie przerażenia, ale przede wszystkim umożliwienie zrozumienia omawianych tu wydarzeń (Heffley, 1991)<sup>7</sup>.

## 2. ODBIORCY WYSTAWY – PREDYSPOZYCJE I KOMPETENCJE

Mimo przyjętych ograniczeń skierowanie do młodych odbiorców narracji, w której centrum znajduje się okrucieństwo wojny i śmierć, wiąże się z podjęciem szczególnego rodzaju odpowiedzialności. Warto więc odnotować, z jakimi predyspozycjami i możliwościami emocjonalnymi mamy do czynienia w przypadku dzieci, do których adresowana jest wystawa „Daniel’s Story”<sup>8</sup>. Skupimy się tu na odbiorcach między ósmym a dwunastym rokiem życia (choć ekspozycję mogą zwiedzać również starsi nastolatki, podobnie jak dorośli, gdyż jej adresatami są dzieci i ich rodziny)<sup>9</sup>.

Wiek osiem-dziewięć lat to okres nabywania kompetencji w obszarze kontroli zachowania i reakcji emocjonalnych. Pojawia się przestrzeń do prowadzenia rozmów na poważne tematy, ponieważ dzieci w wieku wczesnoszkolnym stają się bardziej refleksyjne, wykazują się większym namysłem i poczuciem odpowiedzialności. Poszerzając zainteresowanie światem społecznym, mają skłonność do jego eksploracji, jednocześnie rozwijają umiejętność zwracania uwagi na stany umysłowe innych ludzi i ich rozumienie (mentalizacja). Wciąż uczą się przeprowadzać operacje umysłowe w oderwaniu od przedmiotów i wyobrażeń przedmiotów konkretnych. To niewłaściwy czas do przekazywania pogłębionej wiedzy o Zagładzie i przedstawiania jej pełnego obrazu. To raczej okres, w którym warto wprowadzać treści przygotowujące dzieci do poznania

---

<sup>7</sup> Autorzy ekspozycji głównej USHMM uznali, że fotografie prezentujące drastyczne sceny zwiększą zaangażowanie zwiedzających. Tymczasem np. w Muzeum Shoah w Paryżu lub w Muzeum Żydowskim w Berlinie zdecydowanie ograniczono prezentowanie wizualnych przedstawień Holokaustu (Marcus, Stoddard i Woodward, 2017, s. 49).

<sup>8</sup> Autorzy wystawy przewidują, że na jej zwiedzanie potrzeba około 45-60 minut. Czas jest więc dostosowany do możliwości percepcyjnych dzieci w wieku od ośmiu do jedenastu lat (*Teacher Guide*, 2000).

<sup>9</sup> Ekspozycja „Daniel’s Story” umieszczona jest poza przestrzenią wystawy głównej i dostęp do niej mają wszyscy wchodzący do budynku. Zwiedzanie tej części Muzeum Holokaustu nie wymaga zdobycia biletu, co oznacza, że dla tych zwiedzających, którzy nie zaplanowali wcześniej wizyty i nie zamówili wejściówek, może to być podstawowe (albo wręcz jedyne) źródło wiedzy o charakterze ekspozycji w USHMM.

historii Holokaustu, np. poprzez kształtowanie postaw empatycznych. Trzeba pamiętać o szczególnej wrażliwości, czujności i konieczności domknięcia emocjonalnego, jeśli w czasie odbioru ekspozycji muzealnej pojawią się u dzieci silne reakcje (Zaborski i Śniegulska, 2023, s. 253).

U dzieci w wieku od dziesięciu do dwunastu lat obserwujemy wiele zmian w obszarze reaktywności emocjonalnej. Proces rozwojowy staje się wtedy wyraźnie zindywidualizowany, a do jego istotnych cech należy obniżone poczucie własnej wartości, poczucie wyobcowania oraz zachwiana równowaga psychiczna. Następujący w tym okresie proces dojrzewania ośrodkowego układu nerwowego oraz struktur odpowiedzialnych za emocje wpływa na ich siłę i złożoność. Należy pamiętać, że uczniowie i uczennice w tym wieku pozyskują wiedzę na temat II wojny światowej z różnych źródeł kultury, a muzealna ekspozycja może pomóc porządkować te informacje. Nie powinno się jeszcze prezentować szczegółowej wiedzy dotyczącej Zagłady bez żadnych ograniczeń, także w obszarze wizualnym. Nie można jednak unikać jasnych odpowiedzi na pytania zadawane przez młodych ludzi. Kluczowe – z punktu widzenia budowania narracji muzealnej – wydaje się to, że dzieci w tym wieku wciąż są na etapie myślenia konkretnego, czyli mają zdecydowanie ograniczoną zdolność myślenia abstrakcyjnego (Zaborski i Śniegulska, 2023, s. 253-254).

### 3. DANIEL – BOHATER I PRZEWODNIK

Linia narracyjna wystawy „Daniel’s Story” jest zbudowana za pomocą opowieści prezentowanej przez jej głównego bohatera – Daniela. To on staje się przewodnikiem-narratorem wprowadzającym zwiedzających do świata, w którym dzieci – tak jak dorośli – musiały zmierzyć się z okrucieństwem nazizmu. Perspektywa konkretnego dziecka sprawia, że przedstawiane treści mogą skuteczniej wpływać na wyobraźnię odbiorców. Istnieje szansa, że między nimi a głównym bohaterem wystawy zrodzi się symboliczna więź wspierająca odczytywanie przekazu ekspozycji.

Całość wystawy rozpoczyna zilustrowane za pomocą fotografii nagranie, w którym bohater ekspozycji (w tej roli lektor odczytujący jego opowieść) przedstawia swoją rodzinę i opowiada o przejęciu władzy przez nazistów i narzucaniu przez nich nowych reguł życia społecznego. Daniel wskazuje, że miał wówczas jedenaście lat, co może mieć istotne znaczenie dla odbioru tej historii przez młodych uczniów, będących w podobnym lub identycznym wieku. Budowanie więzi z odbiorcami muzealnego przekazu odbywa się także poprzez

skierowane do nich bezpośrednio zwroty, dające szansę na aktywizację zwiedzających, wzbudzenie w nich refleksji czy możliwości wczucia się w sytuację innych. Bohater wystawy pyta na przykład: „Czy kiedykolwiek zostaliście ukarani za coś, czego nie zrobiliście?” – i od razu odpowiada: „My zostaliśmy ukarani. Naziści wysłali nas do getta – zatłoczonego i brudnego miejsca daleko od domu”. Zwiedzający słyszą też zaproszenie do konkretnej aktywności – odkrywania kolejnych elementów ekspozycji: „Przeczytaj mój dziennik i zobacz, w jaki sposób przetrwałem. Odwiedź mój dom w Niemczech. Wybierz się do getta i do obozu koncentracyjnego. I zapamiętaj moją historię” – tak w prezentowanym nagraniu mówi Daniel.

Obok narracji zawartej w tym materiale, zwiedzający odbierają krótkie komunikaty prezentowane na planszach, które nie tylko wspierają nawigowanie po ekspozycji, ale są też zbiorem jasno sformułowanych poleceń/sugestii/wskaźówek, które wyznaczają cele i zadania możliwe do zrealizowania podczas zwiedzania. To na przykład propozycja eksplorowania domu, w którym mieszkał bohater wystawy („ODWIEDŹ dom Daniela”, „ZAJRZYJ do szuflady”), a także zachęta do poznawania miasta, w którym żył („PRZEJDŹ ulicami”; „ZOBACZ, co stało się w sklepie”; „POSZUKAJ cegły, którą wrzucono przez okno”). W kolejnym kroku odbiorcom proponuje się poznanie warunków życia w getcie i obozie koncentracyjnym, do którego trafił tytułowy Daniel („ZAJRZYJ do walizki”; „POSŁUCHAJ opowieści”). Na koniec zwiedzającym oferuje się refleksję na temat tego, co zobaczyli w czasie zwiedzania („MOŻESZ NAPISAĆ o swoich uczuciach”). Mamy tu więc bezpośrednio i zrozumiałe zwroty do odbiorcy. Kierowane do niego komunikaty cechuje zwięzłość i prostota, niewątpliwie ułatwiająca ich odbiór.

Te rozwiązania wpisują się w silnie obecny w muzeach dla dzieci nurt edukacji poprzez działanie – odbiorca ekspozycji ma jej doświadczać, to znaczy znaleźć się w jej przestrzeni w sposób aktywny. Jak ujmuje to Renata Pater – „widz musi być wielokrotnie i nieustannie stymulowany do działania, nie tylko do oglądania eksponatów, lecz także aktywnego uczestnictwa w wystawie” (2016, s. 104). Odbiorca – nakłaniany do zaangażowania i interakcji – jest tu aktywnym uczestnikiem procesu przekazywania/zdobywania informacji. Nauka odbywająca się nie tylko przez oglądanie, lecz również dotykanie eksponatów dostarcza nowych informacji, rozwija wyobraźnię i oddziałuje na zmysły (Silav, 2014, s. 357-358). Sprzyja to poszerzaniu wiedzy, ustalaniu znaczenia poszczególnych obiektów w przestrzeni muzealnej i stawianiu o nie pytań<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> O poszukiwaniu aktywnych form ekspozycyjnych i narzędzi ułatwiających dotarcie do młodego odbiorcy w przestrzeni muzealnej poświęconej historii Zagłady pisze też np. Wiesław Wysok,

Ten właśnie sposób myślenia dostrzegamy również we fragmentach dziennika, które spajają poszczególne części wystawy (fot. 1). Są one prezentowane jako zapiski dokumentujące przeżycia bohatera ekspozycji. Do ich stworzenia wykorzystano teksty napisane w czasie wojny przez młodych ludzi i fragmenty wspomnień zebranych już po wojnie od tych, którzy przetrwali Zagładę (*Remember the Children*). Są one prezentowane na planszach imitujących kartki wyrwane z brulionu, w którym (oczywiście umownie) powstawał dziennik. Jego fragmenty można też poznawać, wertując kartki dziennika, który jest umieszczony w kilku miejscach wystawy. Tworzy to możliwość dodatkowego zaangażowania odbiorców, którzy poznając kolejne fragmenty tekstu, mogą czuć się powiernikami osobistych relacji bohatera ekspozycji.

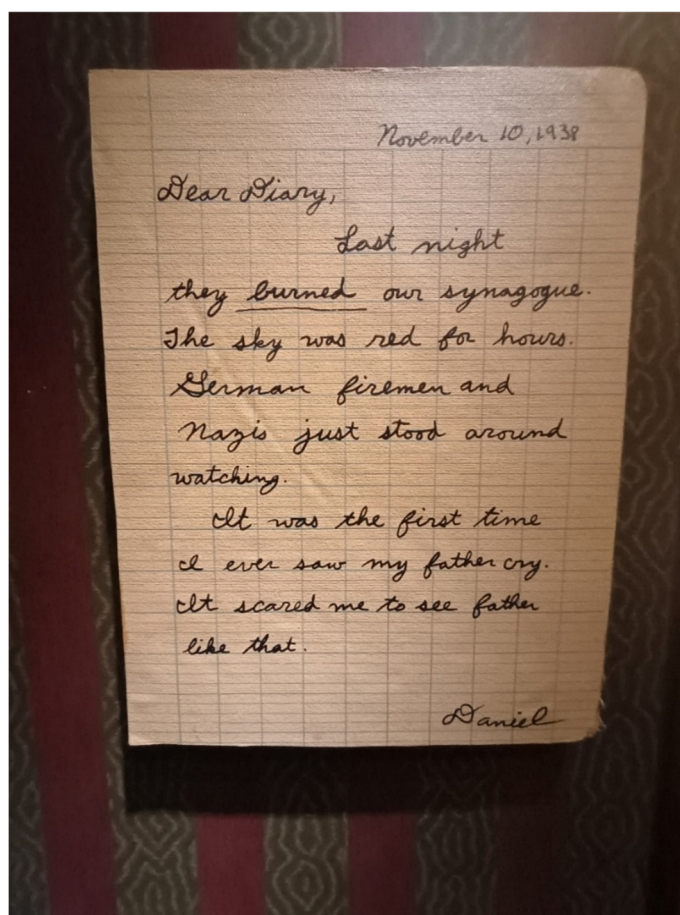
Czcionka na kartach dziennika jest stylizowana na odręczne pismo, co ma sugerować, że to autentyczne zapiski. Ich „oryginalność” jest kreowana także poprzez wygląd poszczególnych stron, dopasowany do okoliczności, w których miały powstawać. Jak ujmuje to Mallory Bubar – „strony pamiętnika wchodzą w interakcję z historią” (2023, s. 28). Początkowo widzimy czysty papier – zawiera on fragmenty pisane w domu Daniela. Zupełnie inaczej jest, gdy znajdujemy się w części wystawy opowiadającej o rzeczywistości getta czy obozu – znajdujemy tu zapiski na coraz bardziej brudnych i zniszczonych kartkach. Zabrudzenia sprawiają, że odczytanie niektórych słów staje się utrudnione (ale wciąż możliwe). Taka stylizacja wzmacnia przekaz wystawy – staje się ilustracją (dodatkowym potwierdzeniem) zmieniających się warunków życia nie tylko bohatera ekspozycji i jego rodziny, lecz także wielu żydowskich rodzin w czasie wojny.

Należy jednak podkreślić, że w kontekście interaktywności waszyngtońska ekspozycja odbiega od standardów wyznaczanych obecnie przez wiele innych placówek muzealnych, które rozwijają narzędzia multimedialne. W przypadku „Daniel’s Story” immersyjność wystawy nie ma bowiem źródła w zastosowaniu wielu ekranów czy aplikacji zachęcających do działania przy użyciu nowych technologii. Twórcy tego miejsca próbują uzyskać zaangażowanie emocjonalne za pomocą symulacji i spektaklu, przede wszystkim bardzo świadomie i sugestywnie kształtując dramaturgię przestrzeni muzealnej (Janus, 2017).

---

wskazując, że powinny one służyć nie tyle nauczaniu, co uczeniu się z przeszłości (2008, s. 61-62). Z kolei Marta Kubiszyn przekonuje, że celem edukacji skoncentrowanej na aktywnym uczestnictwie powinno być „zadawanie pytań, samodzielne odkrywanie, krytyczne podejście do wiedzy oraz odwoływanie się do wyobraźni” (2018, s. 101). Istotne są jednak też głosy muzealników, którzy – jak chociażby Tomasz Kranz – przekonują, że aktywna edukacja historyczna nie powinna prowadzić do epatowania grozą czy drastycznymi obrazami ludzkiego cierpienia, ale ma w odpowiedni sposób wykorzystywać emocje wywołane kontaktem z archiwaliaami (2000, s. 102).





Fot. 1. Kartka z dziennika Daniela. Daniel's Story – USHMM.

Źródło: archiwum autora.

#### 4. ABSTRAKCYJNE KONKRETY

Komunikacja z odbiorcą wystawy w USHMM odbywa się na różnych poziomach, nie tylko przy użyciu tekstu. Istotną rolę odgrywa scenografia – wykorzystano w niej wiele elementów budujących obraz rekonstruowanego świata. Są to zarówno konkretne miejsca (pomieszczenia lub otwarte przestrzenie), jak i przedmioty (np. meble, przybory kuchenne, zabawki). Takie odtworzenie pozwala zwiedzającym lepiej zrozumieć, w jakich warunkach żyli ludzie przed wojną i w czasie jej trwania. Daje szansę poczucia tamtej rzeczywistości – oczywiście w ograniczonym zakresie, zwłaszcza gdy chodzi o warunki życia w getcie lub

obozie<sup>11</sup>. Gdy zwiedzający wystawę są zaproszeni do domu Daniela, widzą jego pokój, a w nim np. szafę z ubraniami, wakacyjne pocztówki oraz biurko, w którego szufladach można znaleźć ołowiane żołnierzyki, kostki domina czy kompas (fot. 2). Z kolei w kuchni zwiedzający nie tylko dowiadują się, że chłopiec piekł ciastka, lecz także mogą je zobaczyć, a nawet dotknąć. Ekspozycja daje więc zwiedzającym konkretne punkty odniesienia wspierające ich wyobraźnię.



Fot. 2. *Pokój Daniela*. Daniel's Story – USHMM.

Źródło: archiwum autora.

<sup>11</sup> Idea „zapraszania” zwiedzających do zrekonstruowanego świata ofiar czy świadków Zagłady jest krytykowana przez część badaczy, którzy przekonują, że nawet najbardziej immersyjna ekspozycja nie pozwala jej odbiorcom „doświadczyć” traumy związanej z ludobójstwem. Podnoszony jest tu również argument o nieetyczności tego rozwiązania, które może powodować zafałszowania historyczne. Nie rozstrzygając w tym miejscu tych dylematów, możemy stwierdzić, że poruszamy się tu niewątpliwie – jak ujął to Jacek Leociak – „między biegunami stosowności i niestosowności” (2009, s. 363).

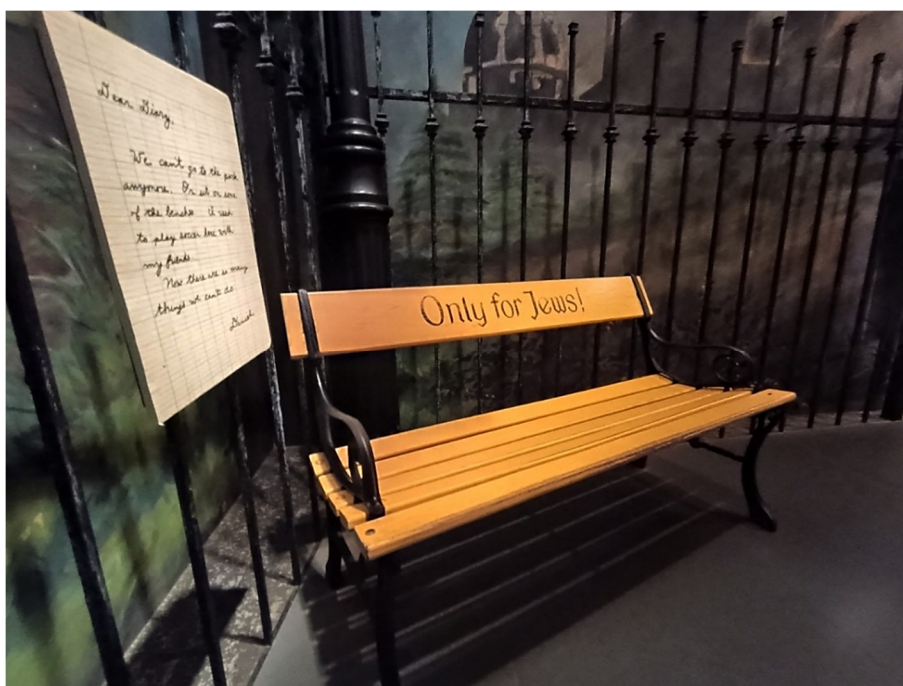
Ważnym zabiegiem jest tutaj operowanie konkretami, choć w specyficzny sposób. Świadomie dobrano elementy, które są precyzyjnie opisane, przy jednoczesnym traktowaniu innych szczegółów biografii bohaterów w sposób uniwersalizowany. Co prawda słyszymy w narracji towarzyszącej wystawie, że to historia milionów dzieci i dorosłych, ale istotą jest tu doświadczenie jednej rodziny. Bohaterom tej opowieści przypisano konkretne twarze (w rzeczywistości należące do innych osób), które widzimy na wielu fotografiach. Dzieciom nadano też imiona (Daniel i Erika). Co więcej, nie odwiedzamy tu przypadkowego domu, ale dom z konkretnym adresem. Przed drzwiami wejściowymi widzimy jego numer (79). Przed domem stoi rower, który bohater wystawy dostał w prezencie urodzinowym, o czym słyszymy we wstępie rozpoczynającym zwiedzanie (fot. 3). Na ścianach wiszą zdjęcia prezentujące sceny z życia rodzinnego, w szafach zgromadzono przedmioty mogące należeć do członków rodziny. To przypisanie miejsca do konkretnych osób zostaje wzmocnione za pomocą dźwięków – w pobliżu kuchni słyszymy głosy rozmawiających i śmiejących się dzieci i ich matki.



Fot. 3. *Rower Daniela*. Daniel's Story – USHMM.

Źródło: archiwum autora.

Także w kolejnych przestrzeniach ekspozycji wykorzystano realne przedmioty wspierające narrację wystawy. To na przykład tort i strudel w witrynie cukierni, ławka parkowa przeznaczona „tylko dla Żydów” (fot. 4), zniszczone okna wystawowe rodzinnego sklepu żydowskiego, w które rzucono kamieniem (który też jest elementem ekspozycji). W tym miejscu można włożyć rękę przez otwór wybity w szybie albo dotknąć jej fragmentów, które pozostały w witrynie (są oszlifowane tak, by były bezpieczne dla zwiedzających).



Fot. 4. Ławka „tylko dla Żydów”. Daniel’s Story – USHMM.

Źródło: archiwum autora.

Gdy odbiorcy poznają świat za murami getta, widzą sterty walizek, ubrania z naszytą żółtą gwiazdą (fot. 5) i radio przechowywane w kryjówce<sup>12</sup>, pozwalające rodzinie – wbrew przepisom – zdobywać bieżące wiadomości. Z kolei w budowaniu opowieści o obozach koncentracyjnych wykorzystano (jak w wielu muzeach) wagon kolejowy służący do transportu więźniów, drut kolczasty i fragmenty ogrodzenia, część drewnianej wieży wartowniczej, przedmioty, które – zgodnie z narracją wystawy – mogły należeć do więźniów i być przez nich używane.

<sup>12</sup> Nie zostaje tu jednak wyjaśnione, że radiodbiornik w getcie był dobrem rzadkim.



Fot. 5. *Żółta gwiazda*. Daniel's Story – USHMM.

Źródło: archiwum autora.

Operowanie konkretem nie jest jednak zabiegiem realizowanym przez twórców wystawy we wszystkich jej wymiarach. Możemy założyć, że to nie efekt braku konsekwencji, ale raczej wynik świadomego wyboru, np. na początku zwiedzania odbiorcy dowiadują się, że bohaterowie wystawy trafili do getta w Łodzi oraz do obozu Auschwitz. W samej ekspozycji nazwy tych miejsc nie są już eksponowane – w ten sposób nadano tym doświadczeniom uniwersalny charakter. Mamy tu więc do czynienia z zabiegiem, który można określić jako operowanie „abstrakcyjnym konkretem”. Nie ma on znaczenia dokumentacyjnego, a raczej symboliczne. Służy nie tyle kompleksowemu opisywaniu faktów odnoszących się do konkretnego miejsca, co budowaniu mapy wyobrażeń związanych z innymi miejscami o podobnym charakterze. A zatem miejsca, będące przestrzenią wydarzeń opisywanych w poszczególnych fragmentach wystawy, stają się materialnym punktem odniesienia, który wspiera narrację wykraczającą daleko poza obszar tych miejsc. Intencją autorów ekspozycji nie jest bowiem ukazanie rzeczywistości tylko jednej dzielnicy gettowej czy jednego obozu. Interesuje ich raczej ukazanie ich ogólnego fenomenu. Twórcy wystawy nie skupiają się na ich historii, ale na przedstawieniu warunków, jakie w nich panowały. W centrum nie znajdują się więc fakty, ale emocje.

## 5. EMOCJE ZAPISANE W DZIENNIKU

Konsekwencje działań podejmowanych przez władze Trzeciej Rzeszy i wykonawców ich poleceń są w ekspozycji „Daniel’s Story” opowiedziane tak, by młodzi odbiorcy mogli je zrozumieć, wczuwając się w sytuację bohatera wystawy. Następuje tu nie tylko prezentacja faktów (opis konkretnych wydarzeń), lecz również omówienie towarzyszących im emocji, wrażeń i odczuć. W dzienniku Daniela pojawia się wpis odwołujący się do zmian spowodowanych przejściem władzy przez nazistów: „Niektórzy z moich przyjaciół nie chcą się teraz ze mną bawić, ponieważ jestem Żydem. Czuję się okropnie”. Perspektywa dziecka uwzględniająca jego emocje pojawia się też w wielu innych opisach zniszczeń dokonanych przez nazistów: „Ostatniej nocy spalili naszą synagogę. Niebo było czerwone przez wiele godzin. Niemieccy strażacy i naziści po prostu stali dookoła i się przyglądali. Pierwszy raz widziałem mojego ojca, który płacze. Przestraszyłem się tego widoku”. W innym fragmencie dziennika czytamy, że chłopiec nie chce już chodzić do sklepu rodziców, gdyż przeraziły go wrogie napisy wymalowane przez kogoś na wystawowym oknie. Z kolei gdy opisuje warunki życia w getcie, stwierdza, że nienawidzi tego miejsca

i czuje się w nim wykluczony. Zdradza też dylematy moralne, z jakimi się mierzy: „Czasami czuję się odważny, na przykład wtedy, gdy podkradam trochę węgla albo drewna do naszej kuchenki. Wiem, że kradzież jest zła, ale my zamierzamy!”.

Gdy bohater wystawy dokumentuje w dzienniku przeżycia w nazistowskim obozie, przyznaje, że to przerażające miejsce, w którym pracował jak niewolnik, żył w lęku i bez ustanku tęsknił za matką i siostrą, od których został oddzielony (i które zostały zamordowane w obozie). Odbiorcy wystawy nie muszą więc się domyślać, jakie emocje mu towarzyszyły. Są one precyzyjnie nazwane na każdym etapie przedstawianej historii. Co nie znaczy, że nie są tu podejmowane próby oddziaływania na emocje odbiorców w sposób mniej czytelny, za sprawą przekazów odwołujących się do przedmiotów czy obrazów niosących określone znaczenia. Na przykład, gdy zwiedzający wchodzi do przestrzeni dokumentującej rzeczywistość Auschwitz, widzą zdjęcia obozu wykonane zimą, a na nich ponury krajobraz, przywołujący uczucie zimna i głodu oraz „uczucie desperacji i opuszczenia, które wielu odczuwało w obozach” (Bubar, 2023, s. 30). Co prawda jest to kwestia indywidualnego odczytywania przekazu i wrażeń wywoływanych przez poszczególne elementy ekspozycji, bo chociaż zaplanowana struktura kompozycyjna narzuca widzom określony sposób odbioru, to jednocześnie publiczność może przecież tworzyć własne interpretacje (Rose, 2010, s. 43).

## 6. UTRATA SZCZĘŚLIWEGO ŻYCIA

Istotnym celem, wpisanym w narrację wystawy, jest unaocznienie zmiany, jaka dokonała się w życiu Daniela i jego rodziny, gdy naziści przejęli władzę w Niemczech. W pierwszych fragmentach ekspozycji odbiorcy poznają chłopca, który spędza radosny czas w domu, w szkole uprawia sport, a na podwórku bawi się z dziećmi z sąsiedztwa. Po lekcjach lubi też pracować w sklepie prowadzonym przez rodziców. Wszystkie te aktywności mogą być udziałem wielu odbiorców wystawy, a to kolejny element, który może ich zbliżać do doświadczeń bohatera ekspozycji. Podobnie jak poczucie odtrącenia, którego doznaje później na skutek działania nazistów, gdy szkoła staje się wrogiem dla niego miejscem. Jest wyśmiewany – także przez nauczycieli – tylko dlatego, że jest Żydem. Jego ulubiony sport przestaje być dla niego dostępny, gdy osoby pochodzenia żydowskiego nie mogą już wchodzić na pływalnię. W swoim dzienniku Daniel odnotowuje też, że nie może pójść do kina lub parku ani robić zakupów w piekarniach czy sklepach nieżydowskich rodzin. Na tym nie koniec zakazów: „Erika i jej przyjaciółka wybrały się na lodowisko. Wielki napis głosił: «Żydom i psom

wstęp wzbroniony!»”. W opisie hitlerowskich restrykcji pojawia się również stwierdzenie, że żydowskie dzieci przestały być bezpieczne na ulicach niemieckich miast. Podsumowuje to fragment dziennika, w którym Daniel ujawnia swoje obawy: „Zniszczyli nasz sklep. Nic już nie jest dla nas bezpieczne. Wszystko przypadło – moja szkoła, nasz dom, nasz sklep, nasze szczęśliwe życie. Co z nami będzie?”.

Unaocznienie zmiany w położeniu Żydów jest również celem kolejnego fragmentu wystawy. Jej odbiorcy mają szansę dowiedzieć się, jak wyglądało życie Daniela, gdy w 1941 r. trafił do stworzonego przez nazistów getta. Scenografia tego miejsca diametralnie różni się od rodzinnego domu bohatera opowieści. Widziane w nim jasne, czyste, uporządkowane i przyjazne pomieszczenia zostają zastąpione przestrzeniami przytłaczającymi szarością, brakiem światła i dziecięcym płaczem. Z krótkich notek przygotowanych dla zwiedzających można dowiedzieć się, że w getcie nie było szkół ani synagog, a cały teren został odcięty od reszty miasta. Ten obraz uzupełniają wzmianki w dzienniku, które pozwalają zrozumieć odczucia stłoczonych tutaj ludzi: „Nie chcę być zamknięty za płotem jak jakieś zwierzę. Chcę poczuć świeże powietrze i pobiec tak daleko, jak tylko mogę” – pisze w swoim dzienniku Daniel, stwierdzając, że jego rodzina znalazła się w potrzasku.

Zwiedzający mogą zobaczyć miejsce, do którego trafili bliscy chłopca – to pomieszczenie łączące funkcję kuchni, sypialni i łazienki, zupełnie inne niż oglądany wcześniej przestronny dom rodzinny bohatera wystawy. Trudność położenia, w jakim się znalazł, dokumentują konkretne przedmioty, obrazujące panujący w getcie głód. Przemawiać do wyobraźni może stojący na kuchence garnek wody w szarym kolorze z pływającą w niej jedną rzepą: „Rzepy – to wszystko, co dostajemy. Śmierdzą” – podsumowuje w swoim dzienniku Daniel. W innym miejscu stwierdza, że chleb w getcie smakuje jak karton, a i tak go brakuje.

Kolejną zmianę w życiu bohatera wystawy zwiedzający mogą odczuć, wchodząc w przestrzeń poświęconą rzeczywistości obozu koncentracyjnego (fot. 6). „Pomieszczenie symbolizujące Auschwitz wydaje się otwierać i rozszerzać, a sufit drastycznie się podnosi, w porównaniu z poprzednim pomieszczeniem mającym służyć zwizualizowaniu getta. Jednocześnie jednak przestrzeń się kurczy z powodu obecności ogrodzenia z drutu kolczastego otaczającego obóz” (Bubar, 2023, s. 31).





Fot. 6. *Za drutami Auschwitz*. Daniel's Story – USHMM.

Źródło: archiwum autora.

Docenienia wymaga to, że autorzy wystawy w obrazowy sposób ukazują skalę dokumentowanego dramatu. Uwzględniając możliwości percepcyjne zwiedzających, odwołują się nie tylko do statystyk pełnych abstrakcyjnych liczb, ale próbują opisać je w sposób przemawiający do wyobraźni młodych odbiorców. Gdy na przykład w podsumowującym ekspozycję krótkim filmie słyszymy, że w Holokauście zmarło ponad 1,5 miliona dzieci, pojawia się stwierdzenie, że to tak jakby cała szkoła znikła każdego dnia przez osiem kolejnych lat. Wystawę zamyka niewielkie pomieszczenie, w którym czarne ściany zostały rozświetlone za pomocą nie dających się zliczyć niewielkich jasnych punktów. Każde ze świateł – co zostaje wyjaśnione w narracji wystawy – symbolizuje tu jedno z dzieci zamordowanych w Holokauście i jego indywidualną historię<sup>13</sup>.

#### WNIOSKI

Obserwacja i analiza wystawy „Daniel’s Story” pozwala stwierdzić, że przyjęta w niej strategia ekspozycyjna skoncentrowana na dziecku (zarówno jako bohaterze, jak i odbiorcy przekazu) przynosi istotne konsekwencje. Za kluczowe można uznać to, że prezentuje ona historię Holokaustu w sposób uproszczony i ograniczony. Sygnalizuje najważniejsze wątki, pomijając wiele szczegółów. Nie wskazuje szerszego kontekstu prezentowanych wydarzeń, np. II wojna światowa jest potraktowana w sposób marginalny. Zwiedzający nie są konfrontowani z pytaniem o przyczyny procesów omawianych na wystawie. Narracja skupiona wokół przeżyć jednego (fikcyjnego) dziecka nie pokazuje różnic w doświadczeniach tych, którzy ucierpieli w Holokauście. Są one tutaj zuniwersalizowane. Obserwując tę mocno uproszczoną linię narracyjną, Anna Ziębińska-Witek stwierdza, że „Holokaust jest tu pewnym paradygmatem moralnym, a publiczność ma to jedynie przyjąć do wiadomości. Nie stawia się nikomu żadnych pytań, jest tylko prośba – imperatyw: pamiętaj!” (2011, s. 209). Taka strategia ekspozycyjna ma niewątpliwie silny związek z wiekiem potencjalnych odbiorców wystawy i próbą dostosowania przekazu do ich możliwości percepcyjnych. Wątpliwości co do zasadności jej stosowania wpisują się w dyskusje, w których padają pytania o to, czy w ogóle opowiadać dzieciom o Zagładzie, a jeśli to robić, to w jaki sposób przybliżać im naturę zła, uwzględniając „odpowiedzialność za pamięć historyczną pokoleń” oraz „moralny i historyczny obowiązek

---

<sup>13</sup> W tym pomysłcie wyraźnie obecne jest nawiązanie do Pomnika Dzieci na terenie Instytutu Yad Vashem w Jerozolimie, wykorzystującego efekt światła (płomienia świecy) odbijającego się w setkach luster (Gutterman i Shalev, 2005, s. 312).

wobec ofiar i ocalałych” (Krawiec, 2020, s. 23). Wśród odpowiedzi pojawiają się i takie, że Holokaustu nie da się opisać w tekstach przeznaczonych dla małych dzieci, ponieważ próba ochrony ich przed przerażeniem prowadzi do niepełnej prezentacji, jednostronności w pokazywaniu ludobójstwa, a czasem nawet do zacierania prawdy (Makowiecka-Pastusiak, 2013, s. 93-97).

Poważnym wyzwaniem związanym z percepcją waszyngtońskiej wystawy jest połączenie aspektu dokumentalnego (głównie w warstwie wizualnej) z fikcyjnością postaci symbolicznie reprezentujących uczestników wydarzeń, wokół których zorganizowana jest narracja ekspozycji. Jak stwierdza Bubar, taki sposób konstruowania wystawy przesuwa granice tego, czym jest archiwum, a „głos Daniela zaciera granice fikcji i rzeczywistości” (2023, s. 33). Obrazy na wystawie nie są dokumentacją odnoszącą się do konkretnych osób czy sytuacji. Stają się jedynie ilustracją dla omawianych procesów, zjawisk lub wydarzeń, co rodzi pytania o etyczny wymiar wykorzystania tych źródeł. Poza tym zwiedzający nie dowiadują się, gdzie zostały wykonane poszczególne fotografie i kogo lub co przedstawiają. Przeciętni odbiorcy nie są w stanie odczytać tych szczegółów; pozostawiono im tu dowolność interpretacji, na którą wpływ mają informacje budujące znaczenia i konteksty w konkretnych fragmentach wystawy, np. w części pokazującej transport do getta widzimy fotografię, która nie odnosi się do grup trafiających do wskazywanego wcześniej getta w Łodzi. Wykorzystane zostało tu zdjęcie wykonane w grudniu 1941 r. na stacji kolejowej Bielefeld w Niemczech. Widzimy na niej pociąg, otoczony przez żydowskie rodziny przygotowujące się do podróży, której finałem było getto w Rydze na Łotwie. Z kolei w części wystawy, która opowiada o odzyskaniu wolności przez więźniów obozu koncentracyjnego, widzimy wyprowadzaną z jego terenu grupę dzieci. Choć zgodnie z narracją wystawy obraz ilustruje wydarzenia w Auschwitz, w rzeczywistości dokumentuje to, co działo się w kwietniu 1945 r. w obozie Buchenwald. Na fotografii znajdują się bowiem amerykańscy żołnierze, którzy eskortują grupę ocalałych tam młodych więźniów.

Ten sposób konstruowania przekazu sprawia, że na wystawie pojawia się „symulowana realność”. Chociaż zwiedzający wiedzą, że twórcy ekspozycji wykorzystali autentyczne obrazy, by stworzyć fikcyjną narrację, to nie wszyscy są w stanie uchronić się przed złudzeniem poznawania historii konkretnego człowieka czy konkretnej rodziny. Zdarzają się uczniowie, którzy po wizycie w muzeum są przekonani, że Daniel jest lub był żyjącą postacią – świadkiem historii, a nie tylko wykreowanym na potrzeby wystawy narratorem odwołującym się do świadectw osób, które ucierpiały w Holokaucie (*Teacher Guide*, 2000).

Istotne jest to, że wystawa „Daniel’s Story” nie tylko pokazuje najbardziej podstawowe fakty dotyczące Zagłady, lecz także emocje towarzyszące uczestnikom wydarzeń wpisujących się w jego historię. To właśnie emocje zyskują w ekspozycji znaczenie priorytetowe, co bez wątpienia daje szansę skuteczniejszego dotarcia do wyobraźni młodych odbiorców, ale jednocześnie rodzi ryzyko nadmiernej identyfikacji z bohaterami wystawy. Gdy zwiedzający ma większą możliwość związania się z ofiarami, ograniczony jest odbiorczy dystans potrzebny do zrozumienia historycznych konsekwencji Holokaustu (Bubar, 2023, s. 27). Dlatego właśnie należy podkreślić, że zastosowane w ekspozycji rozwiązania – rodzące możliwość błędnego odczytania i interpretowania przekazu – nie mogą być przyjmowane bezkrytycznie. Bez wątpienia wymagana jest tutaj pełna otwartość na pytania, które mogą pojawić się u odbiorców wystawy zarówno na etapie jej zwiedzania, jak i w późniejszym procesie jej ewaluacji.

#### BIBLIOGRAFIA

- Blackburn D. (2012), *The Art of Fiction: Fictionalising the Holocaust*, *The Spectator*, 27.01, <https://www.spectator.co.uk/article/the-art-of-fiction-fictionalising-the-holocaust/> [dostęp: 23.10.2024].
- Bonnell J. i Simon R.I. (2007), *‘Difficult’ Exhibitions and Intimate Encounters*, *Museum and Society*, nr 2, s. 65-85. <https://doi.org/10.29311/mas.v5i2.97>
- Bubar M. (2023), *The Archive of the Fictitious: USHMM’s Daniel’s Story as Educational Memory*, *Holocaust Studies*, nr 1, s. 23-38. <https://doi.org/10.1080/17504902.2021.1992197>
- Fisher H.V. (1960), *Children’s Museums: A Definition and a Credo*, *Curator. The Museum Journal*, nr 2, s. 183-192. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1960.tb00632.x>
- Folga-Januszewska D. (2017), *Dylematy etyczne w muzeach, czyli o prawdach*, [w:] D. Folga-Januszewska (red.), *Muzeum etyczne. Księga dedykowana profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*, Kraków: Universitas, s. 31-53.
- Gaj R. (2002), *Muzeum miejscem edukacji*, *Krakowskie Studia Małopolskie*, nr 6, s. 115-129.
- Guterman B. i Shalev A. (2005), *To Bear Witness. Holocaust Remembrance at Yad Vashem*, Jerusalem: Yad Vashem.
- Heffley L. (1991), *A Child’s View of Holocaust: Museums: An Exhibit Recounting the Horrors of Nazi Germany Through a Jewish Boy’s Eyes Offers Children a Timeless Lesson About Hate*, *Los Angeles Times*, 8.06, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-06-08-ca-16-story.html> [dostęp: 24.07.2024].
- International Holocaust Remembrance Alliance (2019), *Wytyczne dotyczące nauczania o Holokauście*, [https://holocaustremembrance.com/wp-content/uploads/2023/09/Wytyczne-dotyczace-nauczania-o-Holokauscie\\_0.pdf](https://holocaustremembrance.com/wp-content/uploads/2023/09/Wytyczne-dotyczace-nauczania-o-Holokauscie_0.pdf) [dostęp: 2.11.2024].
- Janus A. (2017), *Muzea przydatne społecznie: dla dzieci i dorosłych*, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 19. <https://doi.org/10.36854/widok/2017.19.558>

- Kranz T. (2000), *Edukacja w muzeach upamiętniających ofiary nazizmu*, *Przeszłość i Pamięć*, nr 4, s. 98-107.
- Krawiec A. (2020), *Rola muzeów Holokaustu i ich audytoriów w kształtowaniu pamięci o Holokauście w kontekście nowych mediów*, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, nr 16, s. 21-42. <https://doi.org/10.31648/mkks.6287>
- Kubiszyn M. (2018), *Działanie – przeżywanie – zaangażowane uczestnictwo. Pedagogika miejsc pamięci i edukacja o Zagładzie w wybranych projektach realizowanych na terenie Państwowego Muzeum na Majdanku w Lublinie*, [w:] A. Czajkowska i P. Trojański (red.), *U podstaw pedagogiki pamięci Auschwitz i Holokaustu*, Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, s. 95-120.
- Kwiatkowski P.T. i Nessel-Lukasik B. (2021), *Dzieci i ludzie młodzi w muzeum. Raport*, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków.
- Leociak J. (2009), *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Makowiecka-Pastusiak A. (2013), *Holokaust i współczesne dzieci*, *Cwiszn (pomiedzy) – żydowski kwartalnik o literaturze i sztuce*, nr 1-2, s. 93-97.
- Marcus A.S., Stoddard J.D. i Woodward W.W. (2017), *Teaching History With Museums. Strategies for K-12 Social Studies*, New York–Abingdon: Routledge.
- Paine N. (1992), *Where and When Children's Museum Began*, *Curator. The Museum Journal*, nr 2, s. 86-89. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1992.tb00737.x>
- Pater R. (2013), *Edukacja muzealna dla dzieci. Alternatywne przestrzenie*, *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, nr 4, s. 55-76.
- Pater R. (2016), *Edukacja muzealna – muzea dla dzieci i młodzieży*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Puchner L., Rapoport R. i Gaskins S. (2001), *Learning in Children's Museums: Is It Really Happening?*, *Curator. The Museum Journal*, nr 3, s. 237-259. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2001.tb01164.x>
- Remember the Children: Daniel's Story*, <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/museum-exhibitions/remember-the-children-daniels-story> [dostęp: 24.07.2024].
- Rose G. (2010), *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rosset de A. i Zielonka K. (2016), *Aplikacje mobilne w muzeach, moda czy potrzeba?*, *Muzealnictwo*, nr 57, s. 236-244. <https://doi.org/10.5604/04641086.1220430>
- Siertsema, B. (2022), *The Tension Between Fact and Fiction in Holocaust Literature*, *Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society*, nr 1, s. 83-99. <https://doi.org/10.30965/23642807-bja10035>
- Silav M. (2014), *Museums For Children*, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, nr 122, s. 357-361. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.1354>
- Sobel D.M., Stricker L.W. i Weisberg D.S. (2022), *Relations Between Children's Exploration in a Children's Museum and Their Reflections About Their Exploration*, *Child Development*, nr 93, s. 1804-1818. <https://doi.org/10.1111/cdev.13821>
- Teacher Guide. Remember the Children – Daniel's Story* (2000), Washington: United States Holocaust Memorial Museum.
- Weinberg J. i Elieli R. (2018), *The Holocaust Museum in Washington*, New York: Rizzoli International.

- Wollentz G. (2023), *Digital Pedagogy at Museums for Increased Participation and Co-creation: A Handbook for Museum Professionals*, Östersund: Jamtli Förlag.
- Wysok W. (2008), *Uwagi na temat wyzwań i roli w edukacji pozaszkolnej muzeów upamiętniających ofiary nazizmu*, [w:] P. Trojański (red.), *Auschwitz i Holokaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji*, Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, s. 59-65.
- Zaborski M. i Śniegulska M. (2023), *Dziecko jako podmiot muzealnej edukacji o Holokauście. Wyzwania, uwagi i rekomendacje*, *Społeczeństwo – Edukacja – Język*, nr 18, s. 241-263.
- Ziębińska-Witek A. (2011), *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

KOMUNIKACJA SKONCENTROWANA NA DZIECKU.  
WYSTAWA „DANIEL’S STORY”  
W MUZEUM HOLOKAUSTU W WASZYNGTONIE

Streszczenie

Autor analizuje strategię ekspozycyjną wystawy „Remember the Children: Daniel’s Story” prezentowanej w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Opowiadając historię fikcyjnej żydowskiej rodziny żyjącej w czasach nazistowskich, ekspozycja omawia najważniejsze fakty dotyczące Zagłady. Z jakich narzędzi korzystają twórcy wystawy, prezentując opowieść o traumatycznej przeszłości? Czy uwzględniają predyspozycje i możliwości emocjonalne dzieci, które są adresatami wystawy? Autor artykułu poszukuje odpowiedzi na te pytania, badając strukturę kompozycyjną wystawy i jej poszczególne elementy.

**Słowa kluczowe:** Holokaust; dzieci; muzeum; komunikacja; pamięć