

Joanna KABROŃSKA

Politechnika Gdańska

jkab@pg.gda.pl

„JEŚLI MY ZAPOMNIMY, KTO BĘDZIE PAMIĘTAŁ?”

DZIEŁO SZTUKI JAKO MANIFESTACJA POSTPAMIĘCI

ABSTRACT “If we forget, who will remember?” Work of Art as a Manifestation of Post-memory

The text is an attempt to determine the relationship between post-memory (or – in other words – “vicarious memory”) and art. Particular attention is given to visual arts. The works of artists of the younger generation, such as Libera, Bałka, Żmijewski, and to some extent Betlejewski, who explored the memory of the Shoah, were discussed. Their works can be considered a form of manifestation of post-memory. Assuming that the analysis of artistic phenomena is not possible without reference to the social context in which art is created and its social responsibility, the works of these artists were confronted with the material traces of memory (including Jedwabne, Kolno, Jeleniewo) that shape the social background of artistic creativity, its reception and debate about it.

Key-words: memory of the Shoah, post-memory, contemporary art, social context of art

Słowa kluczowe: pamięć Szoa, postpamięć, sztuka współczesna, społeczny kontekst sztuki

Zagłada nie da się uwięzić w pojęciu jednostkowej traumy. Konsekwencje Zagłady stanowią – w sensie etycznym – centralne wydarzenie współczesności. Zagłada Żydów nie miała celu – była celem samym w sobie. Temat Zagłady znajduje się w centrum

współczesnej refleksji filozoficznej i historycznej. Jest też nadal – pomimo rosnącej liczby publikacji i dzieł sztuki, które Holokaust obrały sobie za temat – przedmiotem wielu przemilczeń; owa zmowa milczenia dotyczy również antysemityzmu. Milczenie wpływa jednak źle na moralną kondycję dotkniętych nim społeczeństw, stąd ciągle wysiłek przypominania sobie doświadczeń wojny, zbiorowej anamnezy: w tym procesie można było rozpoznać zaprzeczenie i wyparcie pamięci o Zagładzie (połączone z odmową zaślęgnięcia doznany krzywdom), potem powolne wchłanianie wiedzy. Ostatnim etapem procesu jest świadoma praca nad odbudową pamięci – w wymiarze indywidualnym i zbiorowym.

Niewystarczające przyswojenie pamięci o Zagładzie bezpośrednio po wojnie spowodowało – jak to określano – „zaburzenie komunikacji”, opóźnienie żałoby po doznanej stracie. Z owego przesunięcia w czasie procesów pracy pamięci narodziło się pojęcie: „postpamięć”. Stworzone przez Marianne Hirsch, oznacza szczególną formę pamięci ze względu na pokoleniowy dystans i zapośredniczenie jej odniesień, przedmiotu czy źródeł nie poprzez wspomnienie, lecz poprzez *wyobrażeniową inwestycję, projekcję oraz kreację*¹. Jak wyjaśnia Hirsch, „post-” w słowie „postpamięć” odnosi się do występowania *post factum*, do charakterystycznego dla traumy „opóźnienia”, ale również do szczególnego związku z tym, co ją poprzedza – tak jak w przypadku innych, podobnie zbudowanych pojęć: postsekularyzmu, postkolonializmu czy postmodernizmu². Można więc postpamięć określić jako odziedziczoną, przy czym w jej ramach znalazłoby się również zobowiązanie do zachowania treści przekazu – własne doświadczenie zostaje wyparte przez naznaczone traumą doświadczenia poprzedniej generacji. Owo zobowiązanie nigdy nie jest – nie może być – wypełnione. Przechowanie i przekazanie świadectwa poprzedniej generacji o cierpieniach trudnych do wyobrażenia, których konsekwencje rozciągają się na całe życie – przekazywanie często wbrew woli i wbrew milczeniu tych, których owe cierpienia były udziałem – jest również cierpieniem dla tego, kto podejmuje zobowiązanie. Poprzez zobowiązanie przejęcia roli świadka – roli porzuconej lub niedokończony – Zagłada rzuca cień na kolejne pokolenie. Ponadpokoleniowa przestrzeń pamięci jest określona z jednej strony przez utożsamienie się z ofiarą lub świadkiem³ traumatycznych zdarzeń, z drugiej zaś przez dystans, który oddziela uczestników wydarzeń od tych, którzy urodzili się zbyt późno, by je pamiętać – różni się więc od pojęć pamięci zbiorowej czy kulturowej. Syndrom pamięci kolejnego pokolenia był przedmiotem zainteresowania wielu badaczy, zyskując różne nazwy o różnych odcieniach znaczenia. Marianne Hirsch wymienia – poza własnym *postmemory* – także takie pojęcia, jak pamięć nieobecna (*absent memory*), pamięć odziedziczona (*inherited memory*) lub spóźniona (*belated memory*), przestrzelona (*mémoire trouée*) czy zastępcza (*vicarious memory*)⁴.

¹ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, nr 1, s. 107, [online] <http://dx.doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.

² *Tamże*, s. 106.

³ Należy zaznaczyć, że pojęcie „świadek” jest tu użyte w znaczeniu *witness* (dający świadectwo), nie zaś *bystander* (biernie przyglądający się przemocy).

⁴ M. Hirsch, *The Generation...*, s. 105.



Jednak postpamięć nie jest tylko kolejnym w szeregu pojęć. Pod jego powierzchnią tli się nadal jeden z fundamentalnych konfliktów naszych czasów: między koniecznością a niemożnością świadectwa, między milczeniem a pamięcią, między szacunkiem należnym cierpieniu ofiar a traumą dziedziczną w kolejnych pokoleniach. W tym dramacie występują współcześnie potomkowie triady Raula Hilberga: ofiar, sprawców i – często obojętnych – świadków. Każda z tych figur zмага się z innym ciężarem – poczucie winy również jest dziedziczne – i żadna nie powinna zniknąć z oczu uczestnikom dyskursu pamięci. Przestrzeń tego konfliktu wyznaczana jest poprzez zależności pomiędzy koniecznością dania świadectwa a nakazem milczenia o Zagładzie oraz traumą nieprzepracowanej (nieujawnionej) żałoby.

POSTPAMIĘĆ I SZTUKA

Wprawdzie według Marianne Hirsch podstawowym miejscem przekazu pamięci jest rodzina, jednak ta praca podejmuje próbę dowiedzenia, że to sztuka stanowi obszar, w którym następuje kumulacja napięć związanych z przekazywaniem pamięci o traumatycznych wydarzeniach kolejnym pokoleniom i że jest to również obszar, gdzie konflikty pamięci mogą znaleźć rozstrzygnięcie. Sztuka umożliwia dostęp do tych aspektów pamięci, które bez jej udziału pozostałyby nieujawnione. Sztuka umożliwia poszerzenie kategorii niosących świadectwo: pamiętających, co się wydarzyło, i przekazujących tę pamięć. Jednocześnie przemiany w publicznym dyskursie związane z przywracaniem i rekonstruowaniem pamięci o Zagładzie ujawniają się również poprzez ewolucję sposobu podejścia do tematu pamięci w sztukach wizualnych. Współczesne dążenie do reinterpretacji przeszłości wiąże się w sposób nieuchronny z koniecznością powrotu do traumatycznego doświadczenia poprzez jego przedstawienie. Pojęcie postpamięci jest więc przydatne nie tylko w analizie sytuacji osób, których z ocalonymi z Szosa wiązą rodzinne więzi, ale także w innych dyskursach pamięci. Ma to miejsce na przykład wtedy, gdy kolejna generacja (czy jak to można określić – „postpamiętający”) uznaje za własny obraz przeszłości poprzedniego pokolenia; obraz prawdziwy, lecz przez swoje okrucieństwo – niewyobrażalny. Zobowiązanie jednoczesnego zachowania i przekazania odziedziczonego obrazu jest zadaniem niewykonalnym. Wynikające z tego zobowiązania współczucie tworzy szczególną formę związku z przeszłością. Takie ujęcie można również zastosować do opisu pamięci każdego, kto, należąc do kolejnego pokolenia dziedziczącego traumatyczne doświadczenia pokoleń poprzedników, musi się skonfrontować ze złem z przeszłości. Poszerzenie zakresu, który postpamięć obejmuje swoim znaczeniem, może być użyteczne w analizie różnych obszarów współczesności, także poza tradycyjnymi polami dyskursu o przeszłości, w tym również w twórczości artystycznej: pamięć – także postpamięć – manifestuje się poprzez dzieła sztuki (czego przykłady można znaleźć w wielu galeriach i na wielu wystawach⁵), będąc często klu-

⁵ Prace ocalałych ukazane zostały na wystawie „Ocaleni z Holocaustu” (Kraków 2012-2013), natomiast obszerniejszy zakres prac przedstawiono na wystawach: „Sztuka polska wobec Holocaustu” (Warszawa 2013) oraz „Pamięć. Rejestry i terytoria” (Kraków 2013-2014), a także wcześniej, podczas wystaw



czem do zrozumienia procesów i trendów w sztuce. Jednocześnie warto zauważyć, że badania nad formami, w jakich przejawia się pamięć, najczęściej pozostają w obrębie własnych dyscyplin i posługują się właściwymi danej dziedzinie środkami, pojęciami, terminami czy metodologią. Interdyscyplinarność w miejsce wielodyscyplinarności – nawet kosztem poluzowania metodologicznych rygorów – pozwoliłaby rzucić więcej światła na to niezwykle ważne i trudne zagadnienie. Dzieło sztuki wiąże osobiste doświadczenia artysty ze społecznym kontekstem, w jakim powstaje. Jednocześnie dzieło wrzucone w społeczną rzeczywistość oddziałuje na nią, współtworząc nowe konteksty, nowe modele recepcji pamięci, wreszcie – nowe społeczne ramy pamięci.

Ta praca podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób sztuka włącza się współcześnie w pracę pamięci, za swój temat biorąc te obszary, które dotąd były przemilczane lub o których mówiono niewystarczająco: czy i jak twórca może stać się świadkiem drugiego stopnia i spadkobiercą traumy pamięci o Zagładzie oraz jak różne wymiary pamięci przejawiają się w sztuce. W tym celu przywołane zostaną prace artystów, którzy tematem swojej twórczości w dziedzinie sztuk wizualnych, jawnie lub w sposób ukryty dla powierzchownego spojrzenia, uczynili pamięć o Zagładzie. Najbardziej oczywistym, choć niekoniecznie ujawniającym się najczęściej kluczem do twórczości związanej z pamięcią wydaje się rozpatrywanie powstałych prac w układzie chronologicznym. W miarę oddalania się od traumatycznych przeżyć *wspomnienie* – jak pisał Abel Herzberg – *blaknie, w pamięci powstaje ciemna plama*⁶. Prace powstałe wcześniej, pod bezpośrednim wpływem własnych przeżyć i doświadczeń, powinny być – i najczęściej są – bardziej realistyczne, bardziej dosłowne, budzące większą grozę. Rolą takich prac jest opowiedzenie o doświadczeniach wojny: o osamotnieniu ofiar, o okrucieństwie oprawców, o obojętności widzów, jednym słowem – danie świadectwa.

TRAUMA, NAKAZ MILCZENIA I OBOWIĄZEK ŚWIADECTWA

Jednym z najbardziej przejmujących obrazów wojny jest cykl *Rozstrzelań* autorstwa Andrzeja Wróblewskiego, przywodzący na myśl fotografie dokumentujące kolejne etapy egzekucji. Obrazy rozpadu można też odnaleźć w tekstach malarza, piszącego: *ukrywam moją pustkę i zgniłość, śmierć noszę stale ze sobą*; wyraźne są również w jego pracach malarskich. *Rozstrzelanie IV (Rozstrzelanie na ścianie, 1949)* to rozciągnięte w czasie oczekiwanie na egzekucję i – następnie – sam jej moment: rozpad postaci namalowanej sinym błękitem. U Wróblewskiego kolory śmierci to błękit i czerń, niebo i żałoba. *Rozstrzelanie VI (Rozstrzelanie z gestapowcem, 1949)* przedstawia sinobłękitną postać ofiary. Górna część korpusu jest oderwana i skręcona głową w dół, sprawca przygląda

„Gdzie jest brat twój, Abel?” (Warszawa 1996), „Beyond” (Kraków 2007) oraz „Awangarda i Holokaust” (Łódź 2010). Zob.: M. Zientara, *Holocaust Survivors. Jonasz Stern, Erna Rosenstein, Artur Nacht-Samborski*, przeł. M. Szymonik, Kraków 2012; *Sztuka polska wobec Holokaustu*, red. M. Budkowska, Warszawa 2013; *Pamięć. Rejestry i terytoria*, red. P. Orłowska, Kraków 2013.

⁶ A.J. Herzberg, *Amor Fati. Schicksalstreue. Sieben Aufsätze über Bergen-Belsen*, Knesebeck 1997, s. 93.



się egzekucji, ale nie widzimy jego twarzy. Praca z 1957 r. *On i Ona* ukazuje dwie bezkształtne, okaleczone postacie, zaś *Muzeum* z 1956 r. – fragmenty okaleczonych ludzi. Okaleczone ciało miało reprezentować okaleczony, rozbity świat, ale również nietrwałość ciała ludzkiego, które można *w wyobraźni rozłożyć jak zegarek*⁷. Czas – lata upływające od wojny – był także czynnikiem mającym udział w procesie twórczym. Czasem potrzeba było wielu lat, aby trauma wojny przynajmniej częściowo wydoszła się na powierzchnię świadomości i znalazła swój artystyczny wyraz w tworzonych pracach. Artur Nacht-Samborski, jeden z twórców ocalałych z Szosa, wiele lat po wojnie namalował obrazy, których ani tytuły, jak na przykład *Głowa mężczyzny* z 1964 r., ani przedmiot malarstwa nie wiążą się bezpośrednio z wojennymi doświadczeniami. Jednak zawarta w nich pustka i nicość, wyraźnie widoczne w pustych oczodołach i pozbawionych wyrazu twarzach portretowanych osób, mogą być w pełni odczytane dopiero, jeśli wiemy, do jakich własnych przeżyć odwołuje się artysta. Prace Jonasza Sterna, Erny Rosenstein, grafiki Izaaka Celnikiera (przedstawiające splątane stopy martwych ciał), prace Bronisława Linkego, rzeźby Aliny Szapocznikow (tu głównym motywem jest pamięć ciała i procesu jego dezintegracji pod wpływem śmiertelnej choroby), Mariana Kołodzieja *Klische pamięci. Labirynty* (powstałe dopiero pod koniec życia artysty)⁸ czy grafiki Ryszarda Otręby z 2007 r. (fotograficzne obozowe wizerunki ojca i sióstr w pasiakach) są świadectwem danym przez tych, którzy przeżyli, oraz wyrazem pamięci o ofiarach. Fantomowe postaci Wróblewskiego w pewien sposób korespondują z tymi, które przedstawiał w swoich pracach Nacht-Samborski, to samo można powiedzieć o związku między grafikami Celnikiera i Kołodzieja. Te prace są odpowiedzią, w formie malarskiej lub rzeźbiarskiej, na wezwanie Szymona Dubnowa, historyka żydowskiego, który, zanim go zamordowano w getcie w Rydze, apelował: *Piszcie, piszcie*⁹. Również Primo Levi opowiedział się po stronie świadectwa i oczekiwał współodczuwania na miarę możliwości tych, którzy pozostali przy życiu: *Powtarzam, my, którzyśmy przeżyli, nie jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] Nie dotknęliśmy dna. Ci, którzy to uczynili, którzy zobaczyli Gorgonę, nie powrócili, by opowiedzieć, lub wrócili niemi*¹⁰. Jednocześnie bardzo silny był nurt nakazujący zamilknienie po Zagładzie. W wątpliwość podawano moralne, a także estetyczne uzasadnienie jakiegokolwiek mówienia o niej, niezależnie od zastosowanych środków formalnych. Postulat milczenia podnosili Theodor Adorno, Tadeusz Różewicz, czyniąc to też inni, starając się poprzez sztukę wyrazić

⁷ Andrzej Wróblewski 1927-1957, red. J. Gmurek, Warszawa 2007.

⁸ Marian Kołodziej pisze: *Byłem w Oświęcimiu. Budowałem Oświęcim, bo trafiłem tam z pierwszym transportem. Prawdą jest też, że przez prawie pięćdziesiąt lat nie mówiłem o Oświęcimiu. Ale przecież przez cały ten czas Oświęcim stale był obecny w tym, co robiłem. Nie dosłownie. Moją twórczość teatralną można by ująć jako protest wobec tego, co tam przeżyłem. Więc ten Oświęcim stale był obecny – ale jako swoje zaprzeczenie. Nie ufałem dosłowności. Obozu nie da się opowiedzieć dosłownie – M. Kołodziej, *Klische pamięci. Labirynty*, [online] <http://www.harmez.franciszkanie.pl/klisze/index.php?zm=2>, 14 IV 2014.*

⁹ M. Janion, *Nie wiem*, [w:] taż, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 393, *Seria z Wagą*.

¹⁰ *Tamże*, s. 392.



milczenie¹¹. Elie Wiesel żądał milczenia, podkreślając: *Nie ma odpowiedzi, nie powinno być żadnej odpowiedzi. Holocaust powinien pozostać dla ludzkości wiecznym znakiem zapytania*¹². Postawa milczenia sztuki wobec bezmiaru zła jest obecna nie tylko w literaturze, lecz również w sztukach wizualnych. To w tym nurcie znajdują swoje miejsce prace, które grozę wojennych, obozowych doświadczeń usiłują ująć w formę abstrakcyjną. Jednym z najbardziej wyjątkowych i reprezentatywnych dzieł tego nurtu jest cykl autorstwa Barnetta Newmana: 14 czarno-białych prac o wymiarach przekraczających wzrost człowieka, zatytułowanych *Stations of the Cross (Droga Krzyżowa)*. Odwołanie się do Zagłady jest w przypadku tego dzieła bardzo trudne do odczytania wyłącznie na podstawie płócien, bez rekonstrukcji kontekstu. Dopiero poznając okoliczności, w których pierwszy raz praca została wystawiona, można zrozumieć jej przekaz. Tytułując serię obrazów *Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, Newman dostarcza ważnego klucza do interpretacji dzieła. Twórca koncentruje się (jak sam podkreślał) nie na drodze do ukrzyżowania, lecz na pojedynczym momencie intensywnej rozpaczy i wątpliwości: na dramatycznym pytaniu: „Czemuś mnie opuścił?“, zadawanym przez ofiary Zagłady i pozostającym bez odpowiedzi. Odbiorca dzieła powinien także zadać sobie to pytanie. Jednak wraz z pytaniem: *Lema Sabachthani?*, powinna przyjść świadomość odpowiedzialności za jego przyczynę¹³. Artysta poprzez poszukiwanie właściwej formy dla pamięci, czyniąc twórcy dla wyobraźni rozgrywkę pomiędzy strukturą, materiałem, a także miejscem i tytułem, stworzył dzieło odwołujące się do emocji. Z tych emocji wzięła się zapewne również recenzja, która we wrogi sposób określała jego prace jako podróż w pustkę¹⁴. Odczytanie znaczenia obrazów wymaga aktywnego współudziału widza. Rolą płócien stało się obudzenie wyobraźni, co nie byłoby możliwe bez współuczestnictwa odbiorcy. Przyglądając się cyklowi prac Newmana – dotyczy to i innych wybitnych prac mierzących się z tematem pamięci o Zagładzie – można lepiej zrozumieć Hilberga, który wspomina: *Biorąc udział w planowaniu Muzeum Pamięci Holocaustu, wyraziłem nadzieję, że nie będzie ono małe, a gdy je otwarto, już sam jego rozmiar coś wyrażał*¹⁵.

Prace bezpośrednich świadków Zagłady koncentrowały się na dawaniu świadectwa, na bardzo osobistej opowieści o doświadczonej traumie, na byciu wysłuchanym. Potraktowanie tych dzieł jako świadectwa stanowi dla wszystkich swoiste wyzwanie dotarcia do zapisanego w dziele doświadczenia. Natomiast prace nurtu, który wpisuje się w pogląd o bezradności sztuki wobec zaznanego zła i niemożności jego wyrażenia, nurtu nieufności twórcy wobec komunikacyjnych zdolności słów lub sztuki w ogóle (swoiste *Sprachskepsis*), pomimo że mogły powstawać w tym samym czasie, co prace

¹¹ Taż, *Śmierć. Anegdota i filozofia (Rozmowa o wystawie „Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku”)*, [w:] taż, *Żyjąc tracimy życie...*, s. 149.

¹² S. Chwin, *Strefy chronione. Literatura i tabu w epoce pojaltańskiej*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10, s. 39.

¹³ M. Godfrey, *Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust*, „October” 2004, nr 108, s. 49-50, [online] <http://dx.doi.org/10.1162/016228704774115708>.

¹⁴ *Tamże*, s. 45-46.

¹⁵ R. Hilberg, *Pamięć i polityka. Droga historyka Zagłady*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2012, s. 79.



ocalały, można uznać za krok w stronę postpamięci w sztuce. Tym, co je odróżnia, jest uświadomienie sobie przez artystów nieprzystawalności starego języka sztuki do radykalnie nowej rzeczywistości. Zderzenie dwu nurtów zarysowanych powyżej, które są sobie przeciwstawne, ale już niekoniecznie sprzeczne, nadal określa współczesne podejście do pamięci o Zagładzie oraz do sztuki jako formy ekspresji tej pamięci i jednocześnie znajduje swój wyraz w obecnie publikowanych tekstach.

W towarzyszącym wystawie „Sztuka polska wobec Holokaustu” katalogu o tym samym tytule Teresa Śmiechowska w tekście *Próby. Nadać kształt milczeniu* pisze, że artyści, naocni świadkowie Zagłady, powinni zamilknąć, i niektórzy rzeczywiście to uczynili. Inni jednak nie mogli zamilknąć – obrazy były zbyt straszne, by je zatrzymać w sobie¹⁶. Tekst Pawła Śpiewaka (który również znalazł się w tym katalogu) pt. *Przedstawienie nieprzedstawialnego* stanowi zapowiedź poglądów autora. Autor przypomina tych, którzy opowiedzieli się po stronie milczenia, jak Chaim Kaplan, który w dzienniku spisywanym w getcie powtarzał: *Moje pióro nie jest w stanie opisać tej katastrofy*. Zdaniem Śpiewaka niepisany zakaz przedstawiania Zagłady mógłby być tym samym zakazem, który odnosi się do przedstawień Boga. Doświadczenia ofiar miałyby być nieprzedstawialne niezależnie od talentu artystów i ich osobistych przeżyć, zaś próba przekroczenia zakazu jest *kiczem, kłamstwem, fałszem, grafomanią*¹⁷. Brak odpowiednich symboli, a wyobrażenia twórców, którzy sami owego okrucieństwa nie doświadczyli, nie jest wystarczająca. Jednocześnie jednak autor, podważając możliwości reprezentacji, wskazuje pomnik w Bełżcu jako jedną z niewielu wprawdzie, ale jednak stosownych odpowiedzi na problem reprezentacji Zagłady.

Wśród prac polskich artystów można również wskazać te, których autorzy wykazują powściągliwość w uznaniu możliwości reprezentowania Szoa. Przykładem takiego podejścia jest *Miejsce nieparzyste* (2003-2004) Elżbiety Janickiej. Tytuł serii odwołuje się do niechlubnej przedwojennej tradycji „getta ławkowego”, kiedy studentom pochodzenia żydowskiego zaczęto wbijać do indeksów pieczętkę: „Miejsce w ławkach nieparzystych”. Ostatecznie to obozy Zagłady stały się dla Żydów takim „miejszem nieparzystym”. Na pracę składa się sześć białych kwadratów – wielkoformatowych fotografii, a na ramce każdego ze zdjęć figuruje napis AGFA, co przypomina o współodpowiedzialności za dokonane zbrodnie ludobójstwa (podczas drugiej wojny światowej AGFA była częścią koncernu I.G. Farben, producenta cyklonu B). Fotografie mają symbolizować powietrze nad obozami koncentracyjnymi, zaś towarzyszy im odgłos ciszy. Powietrze i ciszę uwieczniono w byłych obozach Zagłady: w Auschwitz II Birkenau, Kulmhof am Ner, Majdanku, Bełżcu, Sobiborze i Treblince. Ponadto częścią pracy są zestawienia liczbowe. W zestawieniach podano liczbę ofiar, w nawiasie wpisując liczbę ofiar odpowiadających nazistowskiej definicji narodowości żydowskiej, na przykład: Auschwitz II Birkenau 1 100 000 (1 000 000). Ten oszczędny, niemal kliniczny obraz pozwala odbiorcy uświadomić sobie – ponownie – bezmiar zbrodni, chociaż jednocześnie w pewnym sensie praca cofa się przed przywołaniem, w jakiej-

¹⁶ *Sztuka polska...*, s. 21.

¹⁷ *Tamże*, s. 9.



kolwiek formie, cierpień ofiar. Tym samym stanowi pod względem formy artystycznej precyzyjną realizację nakazu milczenia po Zagładzie – dalej pod względem artystycznym nie można się już cofnąć. Jednocześnie jednak należałoby przy odbiorze (odbiorze, gdyż nie jest to wyłącznie ogląd warstwy wizualnej) dzieła zadać sobie pytanie, czy jest to jedynie powietrze nad obozami, czy może ślady cierpień, które zostały usunięte fizycznie przez nazistów, a także wymazane z pamięci¹⁸. Pustkę fotografii każdy odbiorca może wypełnić tym, co nosi w swojej pamięci. Elżbieta Janicka w jednym z wywiadów przypomina pogląd Adorno o niemożności poezji po Auschwitz, jako kulminacji procesu Zagłady. Pogląd ten zresztą został przez niego złagodzony w późniejszym czasie, nadal jednak stanowi punkt odniesienia dla wielu twórców, którzy swoje działania artystyczne poświęcili pamięci Szoa. Jest to również klucz do odczytania twórczych intencji artystki.

Mniej oczywista jest tego rodzaju interpretacja w przypadku twórczości Mirosława Bałki. *Odbynam pielgrzymki do Majdanka, Oświęcimia, Trebłinki i filmuję. Muszę to robić jako „poświadek”*¹⁹ – opowiada artysta w rozmowie z Dorotą Jarecką.

W 1993 r. Bałka przedstawił pracę *Korytarz mydlany* – korytarz, którego ściany do pewnej wysokości pokryte były szarym, intensywnie pachnącym mydłem. Chociaż skojarzenie z Zagładą narzuca się większości odbiorców pracy, sam twórca oczekiwałby bardziej zniuansowanego jej odczytania, uznając, że przygniatający bagaż doświadczeń większości odbiorców z naszego kręgu kultury²⁰ *splaszcza odbiór prac*.

Winterreise (2003) to instalacja wideo nakręcona podczas zimowej podróży („pielgrzymki”) do Birkenau. Tytuł pracy wzięty został z cyklu pieśni Franza Schuberta do słów Wilhelma Müllera z 1828 r. Mirosław Bałka sfilmował zamrznięty staw, gdzie wrzucano prochy z krematorium, oraz grupę saren widocznych zza drutu kolczastego. Obraz pamięci „ostatecznego rozwiązania” staje się jasny tylko wtedy, gdy znany jest kontekst tworzenia dzieła, w przeciwnym razie na filmie widzi się fragment zimowego krajobrazu: jezioro, sarny podchodzące do ogrodzenia. Również film z 2006 r. zatytułowany *B* dotyka problemu pamięci obozu koncentracyjnego. Jest to obraz wykadrowanej odwróconej litery „B”, pochodzącej z napisu *Arbeit macht frei* nad bramą wjazdową do obozu w Auschwitz i znanej jako symbol oporu więźnia, który wykonując napis, celowo odwrócił proporcje litery. W tle słyszalne są roześmiane głosy młodych Niemców, przypadkowo utrwalone w czasie nagrywania filmu. Dla artysty Holocaust to odnawiająca się rana na pamięci zbiorowej – czy badanie historii i doświadczeń przeszłości może tę ranę zaleczyć?

Crezyzewski to tytuł indywidualnej wystawy Mirosława Bałki z roku 2008. W tej pracy ślady rozliczeń z przeszłością stają się wyraźniejsze. W przestrzeni galerii roz-

¹⁸ K. Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, Culture.pl, 29 V 2007, [online] <http://culture.pl/pl/artykul/obecnosc-zaglady-w-tworczosci-polskich-artystow>, 12 IV 2014.

¹⁹ M. Bałka, D. Jarecka, *Nie ma już artystów ze Wschodu*, Wyborcza.pl, 12 X 2009, [online] http://wyborcza.pl/1,76842,7130465,Nie_ma_juz_artystow_ze_Wschodu.html, 14 IV 2014.

²⁰ W innych kulturach odczytanie sensu pracy mogłoby się różnić ze względu na odmienny klucz historycznego doświadczenia wojny. W powojennej sztuce europejskiej nawet niewinne czynności i przedmioty mogą nabierać złowrogięgo sensu, czego przykładem jest *Korytarz mydlany*.



brzmiewały, towarzyszące projekcjom, powtarzane w kółko słowa artysty pytającego z naciskiem: *Dlaczego w tej piwnicy nie ukrywaliście Żydów?* Tytuł pracy również wymaga objaśnienia: ma nawiązywać do postaci z popularnego amerykańskiego serialu, dziennikarza polskiego pochodzenia, Gary’ego Crezyzewskiego, którego kolega namawia do uczestnictwa w zawodach na kręgielni słowami: *Daj się namówić, Crezyzewski. [...] Masz to we krwi tak jak kielbasę, jak kolaborację z nazistami*²¹.

Ślady pamięci o przeszłości – pamięci Zagłady – często jednak są w pracach Bałki bardzo dyskretne, znaczenia są przedstawione w sposób trudny do odnalezienia i odczytania. Brak jednoznacznych podpowiedzi ze strony artysty. Takie podejście do problemu pamięci ma w sobie coś ze sztuki anamorfozy: trzeba znaleźć właściwy punkt widzenia, by zobaczyć to, co kryje dzieło. Zadanie rekonstrukcji kontekstu, znalezienia właściwego punktu widzenia, staje się decydujące dla pełnej restytucji sensu dzieła. Dla odbiorcy dzieła *szukanie miejsc, z których naprawdę coś widać, jest zadaniem także swoim etycznym*²².

Praca Mirosława Bałki – instalacja w Tate Modern – zatytułowana *How it is* (tytuł pochodzi od książki Samuela Becketta) także w pewien sposób wpisuje się w ten nurt. Mroczny, monstrualny kontener, w który ma zanurzyć się widz, skłania do refleksji, jest zgodnie z intencjami artysty dziełem wielowarstwowym, gdzie pamięć Zagłady pozostaje bardzo ważnym, lecz jednym z wielu możliwych sposobów odczytania. Jak zauważa artysta w jednym z wywiadów, konteksty są różne i każdy odbiorca może znaleźć swój własny.

Czyniąc przedmiotem sztuki obozowe doświadczenia i próbując owe wyobrażone doświadczenie w pewnym stopniu przybliżyć współczesnemu odbiorcy, Bałka jednocześnie zachowuje dystans do przedmiotu swoich artystycznych poczynań. To jednak powoduje, że nieprzygotowany odbiorca może mieć trudność z odczytaniem intencji artysty, które wyrażone są w sposób nieoczywisty. Konfrontując takie właśnie prace z ich tematem, zaczynamy lepiej rozumieć przytoczony przez Miłosza w eseju *Niemoralność sztuki* pogląd, że artysta musi być *nie ludzki, poza-ludzki*, jak twierdzi Tomasz Mann ustami swojego bohatera w opowiadaniu *Tonio Kröger*. Jeżeli artysta nie jest „nie ludzki”, wtedy przekaz jego pracy może nie być wystarczająco mocny. Czesław Miłosz o swoich własnych dawnych wierszach pisał następująco: *[...] te moje wiersze, które wtedy wzruszały moich odbiorców w Warszawie, wydają mi się słabe, natomiast mocne są inne, wtedy niejasne co do ich intencji, okrutne, pełne obrażającego szyderstwa*²³.

Warunkiem koniecznym sztuki jest, zdaniem poety, jej związek z rzeczywistością, wyrażany zasadą *mimēsis*. Ten test, „ile rzeczywistości zdolna jest ona unieść”, jest z coraz większą trudnością zdawany przez sztukę. Tak więc nakazowi milczenia po Zagładzie i sceptycyzmowi co do możliwości przekazywania doświadczeń Zagłady,

²¹ R. Jakubowicz, *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*, Onet.pl, 26 VII 2011, [online] <http://wiadomosci.onet.pl/prasa/archeologia-cien-traumy-zaglady-w-sztuce-miroslaw-balki/95scf>, 12 IV 2014.

²² M. Janion, *Żyjąc tracimy życie...*, s. 268.

²³ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, [online] <http://www.milosz.pl/przeczytaj/esej/38/niemoralnosc-sztuki-zycie-na-wyspach>, 11 IV 2014.



wyrażanemu mniej lub bardziej stanowczo zarówno przez niektórych autorów prac analizujących sposób przedstawiania Zagłady w różnych formach sztuki, jak i przez samych artystów, można przeciwstawić pogląd dobitnie wyrażony w książce *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* Jacka Leociaka. Odnosząc się do *niemożliwości mówienia o Holokauście*, pisze on: *Stawiam pod znakiem zapytania prawomocność nowoczesnego dyskursu o niewyrażalności doświadczeń granicznych, o niemożności ich zapisu*²⁴. Autor stawia tu najpoważniejszy z możliwych zarzutów – prowadzenia wywodu ponad głowami świadków Zagłady, *tak jakby pozostawiał w czarnej dziurze to wszystko, co zdołało się stamtąd wydostać*²⁵. Chociaż ten konkretny zarzut dotyczy Jeana-François Lyotarda, który uznał, że w komorach gazowych zniszczone zostały dotychczasowe sposoby ujmowania rzeczywistości i wszelkie trwałe punkty oparcia²⁶, jednak można byłoby zapewne rozciągnąć ów zarzut – w mniejszym lub większym stopniu – na wszystkich, których cechuje sceptycyzm co do możliwości przedstawiania Zagłady. W tym ujęciu odrzucone zostają więc takie koncepcje, jak Holokaust jako *całopalenie sensu* Maurice’a Blanchota oraz jako absolut czarnej dziury po sensie, po możliwości komunikowania się i dawania świadectwa, po podmiocie, a także uznanie Auschwitz za punkt przerwania cywilizacyjnej ciągłości i zerwania relacji z przeszłością²⁷.

Głosy kwestionujące milczenie jako właściwą formę odpowiedzi na problem reprezentacji Zagłady z upływem lat stają się mocniejsze, a sam nakaz milczenia – ze względu na pamięć ofiar i na konieczność zapobieżenia w przyszłości takim, wydawałoby się, niemożliwym do powtórzenia wydarzeniom jak Szoa – bardziej wątpliwy pod względem moralnym. Podobne wątpliwości formułuje Raul Hilberg, pisząc: *Gdy Theodor Adorno potępił piszących wiersze po Auschwitz jako barbarzyńców, miałem pewien problem. Oczywiście żaden ze mnie poeta, ale moja praca polega między innymi na robieniu przypisów. Czy przypisy są czymś mniej barbarzyńskim? [...] Nawet to, co było najstraszniejsze, z czasem stanie się historią*²⁸. Czy można w jakikolwiek sposób pogodzić te sprzeczne punkty widzenia? Występują one w różnym natężeniu: od „zakazu” przedstawień i nakazu milczenia, poprzez bezradność w obliczu bezmiaru grozy, następnie próby ukazania owego „innego świata”, aż po nakaz dania świadectwa. Ponadto – co nie jest bez znaczenia – pod koniec ubiegłego wieku, a więc kilkadziesiąt lat po wojnie, w sztuce pojawił się nowy nurt, w którym nie tylko zakaz milczenia, zakaz reprezentacji, został złamany, lecz także zaczęto naruszać tabu mówienia o Zagładzie. Ten właśnie trend w sztuce można uznać za główny nurt manifestowania się postpa-mięci w dziełach sztuki.

²⁴ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 5.

²⁵ *Tamże*, s. 7.

²⁶ *Tamże*, s. 6.

²⁷ H. Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge–London 1999, s. 220.

²⁸ R. Hilberg, *Pamięć i polityka...*, s. 123.

ODPOWIEDZIALNOŚĆ SZTUKI

Rozpatrując możliwość reprezentowania pamięci Zagłady, należy zwrócić uwagę na fakt, że istnieje różnica między reprezentowaniem Zagłady jako całości a dawaniem indywidualnego świadectwa przez ofiary – tych, którzy ocalili lub których świadectwa przetrwały – oraz przez inne osoby, które przekazywanie pamięci o Zagładzie uczyniły częścią swojej życiowej drogi. Podjęcie próby przedstawienia tego niepojętego i niepowtarzalnego wydarzenia w postaci uniwersalnego modelu łączącego indywidualne cierpienia ofiar w jeden wspólny symbol nie jest nawet możliwe do wyobrażenia. Należałoby podkreślić, że żaden z twórców prac, niezależnie od dziedziny sztuki, nie podjął się (nie mógł się podjąć) zawarcia całości doświadczenia Szoa w pojedynczej pracy. Każda z prac z osobna i wszystkie razem poprzez ukazanie doświadczenia części wskazują na całość wydarzenia. Berel Lang ujmuje ten pogląd nieco inaczej: *Jest nieprawdopodobne, aby twierdzenia składające się na akt i ideę, które ukonstytuowały nazistowskie ludobójstwo, mogły kiedykolwiek zostać zawarte w pojedynczej narracji o tym wydarzeniu*²⁹.

Nakaz milczenia i obowiązek dania świadectwa nie są więc sobie tak bardzo przeciwstawne, jak mogłoby się bez głębszego namysłu wydawać. W obu występuje silny impuls etyczny: zarówno milczenie, jak i świadectwo są rezultatem przeświadczenia o pojawieniu się absolutnego zła, które nie ma prawa się powtórzyć. Kontrowersja między tymi nurtami trwa jednak nadal: zderzając się, określają współczesny kształt pamięci w dziełach sztuki kolejnych generacji artystów. Toczą się dyskusje na temat tego, co jest, a co nie jest uprawnione przy podejmowaniu tego najtrudniejszego z tematów. Ponownie można przywołać cytowanego już Berela Langa, który proponuje prosty test w postaci „minimalnego, ale rozstrzygającego kryterium”: czy milczenie byłoby bardziej wartościowe niż to, co zostało napisane³⁰? Autor odnosi się do literatury, ale ten test można rozciągnąć z dobrymi skutkami także na sztuki wizualne. Wiele współcześnie powstających prac mogłoby go nie przejść. Autor podkreśla ponadto, że bez wspólnoty dyskursywnej, którą tworzą powstające (ciągłe) prace o Zagładzie, nawet osobiste doświadczenie i pamięć mogłyby okazać się niewystarczające, i dodaje, że nienapisane pozostałoby nieujawnione. Jest to wystarczający powód do podtrzymywania toczącego się na różnych polach, także w Polsce, dyskursu pamięci.

Fakt powstawania wciąż nowych prac, zarówno badawczych, jak i artystycznych, znajduje więc swoje uzasadnienie, jednak nie zawsze można powiedzieć to samo o formie tworzonych dzieł. Wydaje się, że nie wypracowano dotychczas modelu, który wyчерpująco wyjaśniałby relacje między formą a treścią dzieł o Zagładzie, umożliwiając sprawiedliwą i uwzględniającą cel ich stworzenia ocenę. Jest pewna niestosowność w odnoszeniu ogólnie przyjętych kryteriów estetycznych do prac ocalałych, prac stanowiących artystyczne świadectwo wojennych doświadczeń, a jednak zdarza się krytyka takich prac-świadectw jako słabych warsztatowo. Ten brak stosowności można rozwi-

²⁹ B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006, s. 16.

³⁰ *Tamże*, s. 170.



kłać, akceptując tezę Langa o związku między formą dzieła (w rozważanym przez niego przypadku byłaby to struktura literacka) a jego treścią moralną: moralne uzasadnienie dla tekstów literackich o nazistowskim ludobójstwie jest niezbędne. Autorka tego tekstu tezę o konieczności przekroczenia podziału między formą dzieła a jego moralną zawartością uważa za słuszną także w odniesieniu do twórczości pozaliterackiej.

Tego rodzaju ocena wydaje się szczególnie odpowiednia przy analizie prac powstających współcześnie, już „po tej wiedzy”. Ich autorzy, należący do kolejnego pokolenia po wojnie, nie są już obciążeni osobistymi doświadczeniami. To są prace, które można umieścić w domenie postpamięci. Jednocześnie to właśnie do nich należałoby zastosować koncepcję Langa, który za oczywistą uznał konieczność specjalnego uzasadnienia dla dzieła, którego tematem jest Zagłada (przez autora konsekwentnie określana jako nazistowskie ludobójstwo) i które nie odkrywa nowych informacji dotyczących tego wydarzenia.

Rozwijając tę koncepcję, można by było uznać, że w przypadku dzieł-świadectw ocenie podlegałyby względy moralne. W przypadku prac należących do nurtu sceptycznie odnoszącego się do możliwości reprezentacji, takich jak abstrakcyjne malarstwo Barnettta Newmana czy Franka Stelli, krytyka dotyczyłaby aspektów estetycznych. W tych dziełach całość przekazu odbywa się za pomocą formy, którą odbiorca pracy musi odszyfrować. W pewnym sensie jest to realizacja koncepcji Arthura Danta o sztuce wizualnej jako zdolnej do formułowania prawomocnych filozoficznie problemów.

Lang zaznacza, że żaden, nawet najbardziej elementarny akt pisania o „tym wydarzeniu”, niezależnie od tego, czy jest to tekst fabularyzowany czy naukowy, nie może uciec od obowiązku przedstawienia za pomocą właściwych sobie środków niewyobrazalnego z moralnego punktu widzenia charakteru ludobójstwa³¹, przy czym ów niespotykany charakter zdarzeń w nieuchronny sposób wpływa na proces reprezentacji. Moralny obowiązek w przypadku takich tekstów zakłada, że po pierwsze muszą powstawać, a następnie – że ich formy muszą być poddane ocenie. Ograniczenia związane z tematem są więc nieodłączne od dzieł poświęconych pamięci o Zagładzie, zaś jego niepojmowalność, niedostępność dla rozumu i wyobraźni powoduje, że wszystkie próby reprezentacji są, w pewnym sensie, skazane na porażkę.

Postulowane porzucenie podziału na formę i treść reprezentacji uzbraja nas w niezbędne narzędzia analizy dzieł sztuki współcześnie powstających, w których artyści, podejmując dyskurs ze stereotypami pamięci, naruszają jednocześnie, jak to w swoim czasie określił Stefan Chwin „strefy chronione”³² – strefy tabu, których nie należy poruszać. Zapewniając poprzez swoje dzieła dostęp do przeżyć i doświadczeń, które w innym razie pozostałyby nieujawnione, twórca przyjmuje na siebie odpowiedzialność za sposób, w jaki dochodzi do ujawnienia owej wiedzy.

Pojęcie postpamięci umożliwia poszerzenie kategorii świadka: można „pamiętać” cierpienie własnych rodziców, ale także doświadczenia innych. Współcześnie powstające prace, które przynależą do kolejnej powojennej generacji, nie tylko wchodzą w sferę

³¹ *Tamże*, s. 132.

³² S. Chwin, *Strefy chronione...*, s. 39.



tabu, lecz również podejmują zadanie naprawy tego, co zostało zagubione lub przemilczane. Takich prac wiele powstało w ostatnich latach. Można je wpisać w nurt postpamięci, zwłaszcza jeśli postpamięć rozumie się jako nieprzepracowaną społeczną traumę. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir: *Postpamięć to ładunek przemieszczającej się traumy, która wskutek przeszkód społecznych lub indywidualnych psychicznych nie mogła zostać w miarę sprawnie rozładowana, a kiedy wreszcie się do świadomości przebiła, nie może zostać zobiektywizowana – a tym samym, na ile się to może w ogóle udać, wyleczona czy też ograniczona: najczęściej nie żyją już świadkowie zdarzeń, nie można o nich sensownie rozmawiać, rzecz się mitologizuje i produktami swojego rozkładu zatruwa cały organizm*³³. Świadomość owych społecznych ram sztuki określałaby więc estetykę postpamięci. Prace polskich artystów dotyczących „stref chronionych” są częścią szerszego nurtu sztuki. Takie prowokujące prace, jak Toma Sachsa *Giftgas Giftset* z 1998 r. czy Alana Schechnera *It's the Real Thing. Self Portrait at Buchenwald* z 1993 r. (Schechner umieszcza fotografię siebie trzymającego puszkę *diet coke* na zdjęciu przedstawiającym wychudzonych więźniów obozu), znajdują odpowiedniki w pracach Żmijewskiego czy Libery. Popkulturowe odniesienia i zapośredniczenia są charakterystyczne dla „postmemorialnego” nurtu w sztuce, zaś „niestosowność” należy do repertuaru stosowanych środków formalnych. Uzasadnieniem ich stosowania jest łamanie przyzwyczajenia odbiorcy³⁴, pozbawienie go złudnego poczucia bezpieczeństwa gwarantowanego przez istnienie kulturowych ram przedstawień, a także uzyskanie pewności, że obrazy przemocy nadal pozostają niestosowne, gdyż ludobójstwo nigdy nie może być przedstawione stosownie.

Powstające obecnie prace podejmują rodzaj gry ze społeczną traumą, nadal istniejącą po Zagładzie i będącą rezultatem urazów i przemilczeń. Poprzez wydobycie na światło dzienne tego, co zostało ze społecznego horyzontu usunięte, oraz poprzez zakwestionowanie stereotypów pamięci miałyby dojść do uleczenia lub chociażby złagodzenia takiej traumy. Początkowo artyści ostrożnie poruszali się po obszarze, który został naznaczony wieloma cierpieniami i którego naruszenie można byłoby (jak pisze Paweł Śpiewak³⁵) uznać za bluźniercze. Jedną z prac, która wkroczyła na ten trudny teren, i jedną z najważniejszych dla tego nurtu była praca Zbigniewa Libery *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996). Siedem pudełek o różnej wielkości dokładnie naśladuje zestawy klocków Lego, ale można z nich ułożyć model obozu koncentracyjnego. Obóz zbudowany z klocków Lego początkowo budził negatywne reakcje, jednak z czasem, zwłaszcza gdy zaczęły pojawiać się prace bardziej radykalnie podchodzące do tematu, ten sposób reprezentacji zyskał uznanie krytyki i publiczności. Tę pracę często interpretuje się bądź jako zakwestionowanie komercjalizacji Holocaustu, bądź jako atak na tradycyjne sposoby uczenia o wojnie, bądź jako wskazanie zindustrializowanego sposobu, w jaki dokonywano Zagłady. Można byłoby sięgnąć głębiej – do powiązania tej pracy ze

³³ J. Tokarska-Bakir, *Nędza polityki historycznej*, [w:] M.A. Cichocki i in., *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008, s. 27.

³⁴ Podobną koncepcję rozwijał pod nazwą *ostranienije* jeden z rosyjskich formalistów, Wiktor Szklowski. Zob.: W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 17.

³⁵ *Sztuka polska...*, s. 9-10.



względu na zastosowane środki formalne (dziecięce zabawki) z komiksem Arta Spiegelmana *Maus*³⁶ z 1986 i 1991 r., będącym jedną z „ikon” postpamięci. Autorka tego tekstu zaproponowałaby jednak własną interpretację: praca obrazowałaby proces wychowania niemieckiego społeczeństwa do popełnienia zbrodni ludobójstwa, do stania się sprawcami czynów, do których nie powinno być zdolne. Proces łączenia elementów nowoczesnej cywilizacji w sprawny zbrodniczy system został genialnie uchwycony przez Raula Hilberga w jego fundamentalnej monografii *Zagłada Żydów europejskich*, wyznaczającej mapę pojęć dla wielu nurtów badań naukowych. Praca Libery, dając możliwość „budowy” własnego obozu koncentracyjnego, ukazuje, jak łatwo można stać się współwinnym. Wobec sztuki oczekuje się odwrócenia tego procesu: wychowania współczesnych społeczeństw w taki sposób, by Zagłada nie mogła się powtórzyć. Reprezentujący pokolenie powojenne współcześni artyści, podważając utrwalone obrazy przeszłości, wskazując na przeoczenia w pamięci zbiorowej, wydobywając skryte konflikty pamięci i konfrontując odmienne punkty widzenia, zrywając z dotychczasowymi konwencjami reprezentacji, wpływają na kształt współczesnej pamięci zbiorowej.

Inną pracę Libery: *Christus ist mein Leben* (1990), stanowi napis będący jednocześnie tytułem pracy. Uformowane na podobieństwo napisu nad bramą wjazdową do obozu w Auschwitz, z literą B w słowie „Leben” odwróconą w podobny sposób jak w oryginalnym napisie, dzieło ma w zamiśle artysty stanowić rodzaj refleksji nad nowym zjawiskiem w ówczesnej rzeczywistości: aliansem religii i kapitalizmu. W przypadku oceny takich prac odwołanie do kryterium sformułowanego przez Langa może być użyteczne: w tym przypadku artystyczny zamysł – zarówno uproszczona forma, jak i treść przekazu nawiązującego do aktualnych problemów politycznych – zdaje się nie dorastać do tego, co stało się tworzywem artystycznej twórczości. Podobny problem pojawia się w ocenie kolejnej pracy Libery, jednej z fotografii z cyklu *Pozytywy* (2002-2003). Tutaj wykorzystane zostały powszechnie znane przedstawienia wojny jako „negatywy” dla stworzonych przez artystę wersji „pozytywnych”. Jedną z takich wersji są osoby w pasiakach z uśmiechem pozujące do zdjęć (praca ma tytuł *Mieszkańcy*). Fotografię można uznać za studium relacji traumy do jej reprezentacji. Efekty traumatycznych przeżyć, nie mogąc być w pełni uobecnione, miałyby pojawić się w naszej wyobraźni jako „powidoki”, w procesie przypominania sobie pierwowzoru. Tutaj wątpliwości budzi użycie (jeśli można tak określić ów proces) rzeczywistych zdjęć więźniów jako tworzywa sztuki. To prawda, że również pierwowzorom zarzucano nadmierne estetyzowanie okrutnej rzeczywistości – zdjęcia pośredniczą w przekazywaniu prawdy, która bez tego pośrednictwa byłaby nie do uniesienia. Jednak twórczy zamiar pracy nad leczeniem społecznej traumy za pomocą kwestionowania klisz pamięci nie wydaje się pod względem etycznym wystarczająco usprawiedliwiać sięgnięcia po obrazy obozu, aby je poddać artystycznej obróbce. Niezależnie jednak od tych krytycznych uwag, wielowątkowy dyskurs ze stereotypami pamięci podjęty przez artystę zasługuje na uznanie.

³⁶ *Maus* Arta Spiegelmana jest nowelą graficzną ukazującą historię wojennych doświadczeń ojca autora, ocalałego z Auschwitz polskiego Żyda – Władka. Bohaterowie komiksu zostali ukazani jako antropomorficzne zwierzęta: Żydzi są myszami, Niemcy kotami, a Polacy świniami. W Polsce komiks został wydany w 2001 r.



Kolejnym artystą, który postanowił porzucić konwencjonalne podejście do tematu pamięci i zerwać z wymogami stosowności jest Artur Żmijewski. Artysta powracał do tematu pamięci i Zagłady w takich pracach, jak *Izraelski tryptyk* (2003), *80064* (2004) czy *Berek* (2000). Zwłaszcza ostatnia z wymienionych zasługuje na uwagę ze względu na formę, treść, a także wywołaną reakcję – praca została zdjęta z wystawy „Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” prezentowanej w Martin-Gropius-Bau w Berlinie w 2011 r. Dyrekcja muzeum w uzasadnieniu tłumaczyła, że film usunięto ze względu na szacunek dla ofiar obozów koncentracyjnych. Obraz Żmijewskiego przedstawia grupę nagich ludzi w różnym wieku grających w berka w mrocznych pomieszczeniach. Dopiero pod koniec filmu okazuje się, że nagranie miało miejsce w dwu różnych lokalizacjach, z których jedna była neutralna, natomiast drugą stanowiła naznaczona tragiczną przeszłością komora w byłym nazistowskim obozie koncentracyjnym. Według Żmijewskiego miałyby to być sytuacja terapeutyczna – w miejsce tragedii dziecinnie zabawa. Czy mogłaby pomóc w ukojeniu wojennej traumy? Próba „przepracowania” traumy może sprawić ból większy niż ten, który jest spowodowany milczeniem³⁷. Dzieło Żmijewskiego – to i kolejne, o tytule *80064* – stawia przed nami pytanie o granice, poza które nie można wykroczyć nawet w sztuce. W pracy *80064* były więźni obozu, namówiony przez artystę, ponownie tatuuje swój obozowy numer. Działalność artystyczna miałaby tu być równoważna pytaniu, czy możliwa jest etyka po Auschwitz. Jednak gdy na jednej szali położona zostanie praca nad leczeniem społecznych traum oraz ważne społeczne pytania, zaś na drugiej znajdzie się szacunek wobec ofiar, przy wyborze nie można okazywać wahania.

Paradoksalnie, wśród elementów, które w omawianych dziełach nurtu postpamięci w sztuce zasługują na uznanie, jest możliwość spojrzenia na problem pamięci o Zagładzie nie tylko z perspektywy ofiar, lecz również sprawców, co pozwala na uświadomienie sobie wątlej granicy, jaka dzieli obojętnego świadka wydarzeń od sprawcy. Choć pomijanie głosu ofiar należy do najpoważniejszych zarzutów stawianych Hilbergowi³⁸, ujawnienie perspektywy sprawców jest jedną z ważniejszych rzeczy, których dowiadujemy się z jego monografii. Ta perspektywa jest obecna również we współczesnych dziełach sztuki, które pamięć obrały za temat.

W POSZUKIWANIU UTRACONEJ PAMIĘCI

W eksploracji tematów pamięci artyści podążają za tematami budzącymi społeczne emocje. Zapewne dlatego w niedzielę wieczorem 11 lipca 2010 r. (dzień po 69 rocznicy pogromu Żydów w Jedwabnem) we wsi Zawada pod Tomaszowem Mazowieckim

³⁷ Proces „przepracowywania” takiej traumy opisuje Dominick LaCapra, *Trauma, Absence, Loss*, „Critical Inquiry” 1999, Vol. 25, nr 4, s. 696-727, [online] [http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199922%2925%3A4%3C696%3A%3E2.0.CO%3B2-N,25 III 2014](http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199922%2925%3A4%3C696%3A%3E2.0.CO%3B2-N,25%3AIII%2014).

³⁸ LaCapra zwraca uwagę, że Hilberg opiera się przede wszystkim na dokumentach sprawców i tym samym odrzuca świadectwa ofiar Zagłady jako źródło historyczne. Zob.: tenże, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London 2001, s. 100.



Rafał Betlejewski, performer, spalił stodołę z kartkami symbolizującymi nieżyczliwe myśli dotyczące Żydów. Przedtem odczytał nazwiska ponad stu osób, które zamówiły owe „karteczki-symboly nieżyczliwych myśli”, następnie zebrał je i zaniósł do stodoły stojącej na zaoranej łące, rozlał benzynę na budynek, wszedł do środka, zamknął za sobą wierzeje i podpalił. Happening pod nazwą *Płonie stodoła* został przez Betlejewskiego nazwany akcją konfesyjną i ekspiacyjną. Performer miałby symbolicznie zamienić się miejscami z ofiarami Holokaustu, przełamując historyczny podział i próbując odnaleźć się w miejscu, w jakim byli Żydzi w czasie pogromu. Społeczny kontekst całej sytuacji być może nie był szerzej znany uczestniczącym w tych wydarzeniach. Być może ktoś powinien rozbawionym uczestnikom przypomnieć, że w tym samym czasie, w którym doszło do pogromu w Jedwabnem, w ciągu zaledwie dwu miesięcy 1941 r. na wschodzie Polski doszło do 67 krwawych pogromów z udziałem miejscowej ludności³⁹.

Ocenę wartości tego happeningu można wyrazić słowami Hilberga: *Manipulowanie historią to jej psucie, a kicz to degradacja. O obu można powiedzieć, że są one niemal rutyną*⁴⁰. Sztuka współcześnie proponuje różne strategie mierzenia się z problemem pamięci. Ponowoczesnej niewierze w możliwość porozumienia przeciwstawia – z różnym skutkiem – opór wobec ustalonych konwencji reprezentowania przeszłości, po to, aby pamiętać, że trzeba poprzez obraz przeszłości wpływać na przyszłość, a także, co najważniejsze, wypełnić etyczne zobowiązanie. Przełamywanie tabu milczenia wiąże się z ryzykiem bluźnierstwa, może jednak ocalić to, co da się ocalić – czyli pamięć. Poeta Adam Zagajewski mówił: *Jeśli dzięki sztuce wybiegamy poza rzeczywistość, to dlatego, że ona nam tę rzeczywistość ukazuje, nie zaś dlatego, że od niej ucieka*⁴¹. Wskazywany przez Langa moralny obowiązek powstawania prac o Zagładzie powoduje, że inaczej można odczytać przesłanie Oskara Dawickiego w *Nigdy nie zrobitem pracy o Holokaucie* (2009) – tytuł pracy brzmi jak wyznanie winy.

Przedstawione dzieła nie wyczerpują wszystkich problemów związanych z pamięcią, żadne z nich nie odpowiada na pytanie, co dzieje się z pamięcią, gdy po wspólnocie pozostała pustka i gdy niewygodną przeszłość z pamięci wyparto. Fontanna zbudowana z macew w Białymstoku oraz porzucony i zniszczony cmentarz żydowski w Kolnie (w obu miejscowościach w 1941 r. doszło do pogromów) to tylko dwa z wielu miejsc, gdzie pamięć, zepchnięta pod powierzchnię świadomości, potrzebowałaby ujawnienia. Czy sztuka ma zdolność wypełnienia pustki i przywracania pamięci? Na tak sformułowane pytanie próbuje odpowiedzieć praca Karoliny Freino *Murki i piaskownice* (2007). Jej intencją było przywrócenie pamięci o przeszłości. Praca polegała na sporządzeniu listy około 40 miejsc zbudowanych z żydowskich i niemieckich nagrobków, przygotowaniu dokumentacji fotograficznej, a następnie wysłaniu pisma do miejskiego konserwatora zabytków z prośbą o odniesienie się do problemu. Kolejnym etapem była trwająca

³⁹ A. Cała, *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012, s. 432.

⁴⁰ R. Hilberg, *Pamięć i polityka...*, s. 127.

⁴¹ K. Kwaśniewska, Ł. Tischner, *Walka trwa*, z Tadeuszem Sobolewskim, Martą Tarabulą, Mieczysławem Tomaszewskim, Teresą Walas i Adamem Zagajewskim rozmawiają Krystyna Kwaśniewska i Łukasz Tischner, „Znak” 2002, nr 12, s. 48.



miesiąc akcja zamieszczania w prasie przepisanych inskrypcji z fragmentów nagrobków wraz tłumaczeniami w formie nekrologów oraz zdjęć z opisem, gdzie znajduje się fragment po to, aby przywrócić pamięć o nich do sfery publicznej. Takie działania wpisują się w dyskurs postpamięci, realizując postulat żmudnej pracy pamięci, gdzie: *Artystę czy badacza zaspakajającego własną próżność aplauzem publiczności zastępuje „pracownik pamięci”, który niczym archeolog wydobywa pamiątki-okruchy, odczytuje zapomniane imiona, zatarte symbole, zaniechane tradycje. Swoją pracą oswaja miejsce i odkrywa, że nie jest tam sam... Są też ci, co pozostawili po sobie jedynie ślady, za których ocalenie nikt inny poza nimi nie jest już odpowiedzialny*⁴².

Wskutek trudnej przeszłości niepamięć o „innych” mieszkańcach miast i wsi jest nadal nieodłączną częścią społecznego krajobrazu w Polsce. Wiele jest więc takich miejsc, gdzie sztuka mogłaby podjąć krytyczną pracę nad rekonstrukcją pamięci. Opustoszałe, bez obecności żywych, cmentarze żydowskie to miejsca, gdzie nie ma wspólnoty pamięci o zmarłych. Ich potomków zgładzono w czasie wojny, więc skutek tego dotknęła ich jakby „powtórna śmierć”. O tym właśnie przypomina napis przy wyjściu z – właśnie przywróconego pamięci – cmentarza żydowskiego w Jeleniewie: *JESLI MY ZAPOMNIMY, KTO BĘDZIE PAMIĘTAŁ?* Praca pamięci powinna przebiegać na wielu płaszczyznach. Głośne akcje artystyczne nie zastąpią codziennego, żmudnego badania i rekonstruowania okruchów przeszłości po to, aby ostatecznie znalazły swoje miejsce w pamięci społeczeństwa, które przyjmie do siebie także tych, po których mogła pozostać już tylko pamięć.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzej Wróblewski 1927-1957*, red. J. Gmurek, Warszawa 2007.
- Balka M., Jarecka D., *Nie ma już artystów ze Wschodu*, Wyborcza.pl, 12 X 2009, [online] http://wyborcza.pl/1,76842,7130465,Nie_ma_juz_artystow_ze_Wschodu.html.
- Bojarska K., *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, Culture.pl, 29 V 2007, [online] <http://culture.pl/pl/artukul/obecnosc-zaglady-w-tworczosci-polskich-artystow>.
- Cała A., *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012.
- Chwin S., *Strefy chronione. Literatura i tabu w epoce pojaltańskiej*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10.
- Godfrey M., *Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust*, „October” 2004, nr 108, [online] <http://dx.doi.org/10.1162/016228704774115708>.
- Herzberg A.J., *Amor Fati. Schicksalstreue. Sieben Aufsätze über Bergen-Belsen*, Knesebeck 1997.
- Heynen H., *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge–London 1999.
- Hilberg R., *Pamięć i polityka. Droga historyka Zagłady*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2012.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, nr 1, [online] <http://dx.doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.

⁴² D. Sieroń-Galusek, Ł. Galusek, *Pogranicze. O odradzaniu się kultury*, Wrocław 2012, s. 88.

- Jakubowicz R., *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Balki*, Onet.pl, 26 VII 2011, [online] <http://wiadomosci.onet.pl/prasa/archeologia-cien-traumy-zaglady-w-sztuce-miroslaw-balki/95scf>.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, *Seria z Wagą*.
- Kabrońska J., *Architektura jako forma pamięci. Rola architektury w tworzeniu współczesnego horyzontu wartości*, Gdańsk 2008, *Monografie – Politechnika Gdańska*, 91.
- Kwaśniewska K., Tischner Ł., *Walka trwa*, z Tadeuszem Sobolewskim, Martą Tarabulą, Mieczysławem Tomaszewskim, Teresą Walas i Adamem Zagajewskim rozmawiają Krystyna Kwaśniewska i Łukasz Tischner, „Znak” 2002, nr 12.
- Kołodziej M., *Klisze pamięci. Labirynty*, [online] <http://www.harneze.franciszkanie.pl/klisze/index.php?zm=2>.
- LaCapra D., *Trauma, Absence, Loss*, „Critical Inquiry” 1999, Vol. 25, nr 4, [online] <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28199922%2925%3A4%3C696%3ATAL%3E2.0.CO%3B2-N>.
- LaCapra D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London 2001.
- Lang B., *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006.
- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Miłosz Cz., *Niemoralność sztuki*, [online] <http://www.milosz.pl/przeczytaj/esej/38/niemoralnosc-sztuki-zycie-na-wyspach>.
- Pamięć. Rejestry i terytoria*, red. P. Orłowska, Kraków 2013.
- Sieroń-Galusek D., Galusek Ł., *Pogranicze. O odradzaniu się kultury*, Wrocław 2012.
- Szkłowski W., *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Sztuka polska wobec Holokaustu*, red. M. Budkowska, Warszawa 2013.
- Tokarska-Bakir J., *Nędza polityki historycznej*, [w:] M.A. Cichocki i in., *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008.
- Zientara M., *Holocaust Survivors. Jonasz Stern, Erna Rosenstein, Artur Nacht-Samborski*, przeł. M. Szymonik, Kraków 2012.

Dr Joanna KABROŃSKA – doktor inżynier architekt na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej. Obroniła z wyróżnieniem doktorat: *Forma architektoniczna jako droga realizacji idei biblioteki przyszłości* (1994). Stypendystka DAAD postdoctoral program (Berlin 2002). Laureatka IV Międzynarodowego Biennale Architektury (Kraków 1991). Autorka kilkunastu publikacji z dziedziny architektury, w tym monografii *Architektura jako forma pamięci. Rola architektury w tworzeniu współczesnego horyzontu wartości* (2008).

