


14

Zagubieni pośród Świeżych wiśni?

W wideo *Świeże wiśnie* Anna Baumgart podejmuje temat wyparty z dyskusji publicznej i świadomości jednostkowej – mówi o kobietach będących prostytutkami w obozach śmierci. Jest to problem, który przez lata był spychany do indywidualnej i zbiorowej nieświadomości. Wojna, zagłada w publicznym dyskursie są zdeseksualizowane; jeśli już mówi się o miłości w okresie wojny, to o tej „czystej”, „romantycznej”, „dozwolonej” – takiej jak z piosenek żołnierskich lub popularnych filmów wojennych. Anna Baumgart ten zakaz przełamuje, dobierając formę dla swego dzieła niejednoznaczna.

Czym są *Świeże wiśnie*? Filmem dokumentalnym czy fabularnym? Instalacją wideo? Terapią czy eksperymentem artystycznym? Prowokacją, profanacją i próbą przełamania tabu? Oglądając to dzieło – jak mówili mi moi rozmówcy¹ – można czuć się zdezorientowanym i rozczarowanym, szczególnie wtedy, kiedy widz koncentruje się na jednym wątku, na jednej warstwie. Baumgart widza nie prowadzi za rękę poprzez nielinearną akcję swojego filmu. Nie ułatwia mu odkrycia i odczytania poszczególnych perspektyw i aspektów. Dodatkowo nasacza swą pracę odniesieniami, symbolami i pytaniami, na które nie odpowiada, bowiem kieruje je do nas wszystkich. *Świeże wiśnie* zasługują na systematyczne zbadanie, bowiem jest to praca złożona z kilku nakładających się na siebie i przeplatających warstw. W niniejszym tekście opowiem o tych warstwach, które udało mi się odkryć w tym fascynującym filmie.



Bezdroża nieświadomości zbiorowej. O Świeżych wiśniach Anny Baumgart

Warstwa pierwsza: film dokumentalny

Oczywiście *Świeże wiśnie* jako całość nie są typowym filmem dokumentalnym mającym ukazywać tragedię kobiet wcielanych siłą do obozowych burdeli. „Tylko” jedna z warstw pracy Baumgart może zostać uznana za „dokumentalną” – pojawia się w niej Joanna Ostrowska, doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, prowadząca badania nad zjawiskiem obozowej prostytucji. Baumgart w kilku fragmentach oddaje jej głos, badaczka opisuje fakty: jak działał burdel w obozie koncentracyjnym, ile czasu miał „klient”, co mógł robić w trakcie wizyty itd. Ostrowska cytuje wywiady z kobietami, dowiadujemy się o represjach i milczeniu, którym ten temat został po wojnie przykryty. Wiemy, że materiałów dokumentujących badane zjawisko jest mało. Wplatając w akcję swej pracy postać naukowca, Baumgart – na swój sposób – też bada problem prostytucji obozowej.

Jednak – co trzeba podkreślić – autorka *Świeżych wiśni* nie sili się na konwencjonalną dla dokumentów filmowych udawaną „bezstronność” czy „obiektywność”. Akcja filmu jest poszatkowana, mało jest w nim trików charakterystycznych dla filmu dokumentalnego, na przykład nie występuje tu męski, „bezosobowy”, „obiektywny” głos zza planu, niewiele tu zdjęć archiwalnych mających zaświadczać o „realności” tematu, nie ma liczb, wykresów, schematów.

Na szczęście *Świeże wiśnie* nie są też „fabularyzowanym dokumentem”, nie wchodzi w ten popowy, tabloidom podobny – przyznam, że dla mnie nieznośny – sposób opowiadania o „faktach” (który *nota bene* w masmediach cieszy się sporą popularnością). Na przykład nie ma w tym filmie fatalnie zagranych scen – charakterystycznych właśnie dla fabularyzowanych dokumentów – ilustrujących w sposób do bólu dosłowny to, co zostało powiedziane przez narratora i ułatwiających wchłonięcie telewizjom też ogólnych i abstrakcyjnych.

Warstwa druga: video-performance (film fabularny)

Świeże wiśnie są kreacją, są filmem bazującym na wyraźnej fabule. Tak, jest to – w jednej z warstw – performans wideo (jak ktoś woli – film fabularny) o nielinearnej akcji. Jest autorka-reżyserka, scenarzysta i w nim mistrzowsko – jak uważam – splecione wątki, aktorzy i „eksperymentalna” technika grania, ustawienia hellingerowskie, są tu też operatorzy i dekoracje. *Świeże wiśnie* to performans wideo oparty na wstydlivych tabuizowanych faktach, o których Baumgart nie boi się mówić używając różnych stylistyk, oddając też głos swoim bohaterom – Klarze Bielawce (główniej aktorce), Marcinowi Koszałce (operatorowi kamery i zarazem twórcy filmu, który dopiero ma powstać – a może właśnie powstaje?), badaczce, terapeutce i reprezentantom różnych postaci w ramach ustawień hellingerowskich.

Klara gra w różny sposób, używając kilku technik i – co ważniejsze – *wchodzi* w kilka postaci: w scenach „ustawień” jest „reprezentantką” (ma na głowie czapkę) w innych, „fabularnych” sekwencjach jest „zwykłą” aktorką grającą „kobietę nadużyta seksualnie” (ma włosy odkryte). Mówi tekstem opartym na wywiadach przeprowadzonych po wojnie z obozowymi prostytutkami (ma włosy rozpuszczone, siedzi lub leży na żelaznym łóżku): *Drzwi mają dziurki. Kiedy przychodzą nasi ukochani zalepiamy je od wewnętrznej strony plastrami.* Inny monolog: *Nie mówimy o tym, ale dostajemy od tych uprzywilejowanych raz buteleczkę perfum, czasem kawałek mydła.* W innej

scenie Klara leży na łóżku, jest filmowana z góry, kamera przybliża się. Kobieta wyznaje: *Mała układana spódniczka, małe figi i biustonosz. Musimy każdego wieczoru przyjmować ośmiu mężczyzn w ciągu dwóch godzin. Wchodzą do środka, muszą iść do pokoju lekarskiego, żeby dostać zastrzyk. Mogą wybrać numer, a więc więźniarkę.* W innym ujęciu widać tylko głowę Klary, opowiada o zbiorowym gwałcie dokonany przez żołnierzy. Temu monologowi towarzyszy *Kalinka* – ulubiona piosenka żołnierzy radzieckich.

Warstwa trzecia: film o filmie

Świeże wiśnie są także „filmem o filmie” – wiemy to już od pierwszych scen: widzimy kobiety idące przez teren obozu, chwilę później Klarę rozmawiającą po angielsku przez telefon. Tu Klara jest aktorką (jest „sobą”?), współpracownicą młodego reżysera. Mówi: *Oh! Hello Lars, how are you.* Rozmawia o Marcinie Koszałce, później mówi Marciniowi o uznaniu jego dorobku przez Larsa von Triera... I dla nas nie jest też ważne, czy Klara „naprawdę” rozmawiała ze sławnym reżyserem. Istotne staje się wprowadzenie „ducha Triera”, szczególnie zaznaczone poprzez charakterystyczną hiperminimalistyczną, a zarazem właśnie teatralną scenografię: proste, metalowe łóżko, białe prostokąty namalowane na czarnej podłodze nawiązujące do Trierowskiego *Dogville* (sceny nakręcone w Teatrze Dramatycznym). Baumgart świadomie korzysta z odniesienia do tradycji sztuki filmowej i wyraźnie to widzom ukazuje. Dzięki oszczędnie zastosowanej technice cytatu i przypisu przed widzem otwiera się bogata historia kina – także „filmów o filmach”.

Właśnie w tej warstwie „filmu o filmie” Annie Baumgart udaje się wiele powiedzieć o rzeczywistości. Widzimy wszystko „od środka”, w różnych miejscach pojawiają się – przeplecione z innymi wątkami i warstwami – dialogi o filmie, o tym, że „ma dobrze wyglądać”, o scenografii. Słychać zza planu: *Kamera, akcja!* Wypowiedziom towarzyszą obrazy „zza kulis”, na przykład ukazujący Klarę w trakcie nakładania makijażu. Marcin opowiada o wizjach artystycznych, które chciałby wykorzystać w swoim filmie, o kobietach – obozowych prostytutkach. Klara w jednej z początkowych scen mówi, że jego film – tu aktorka powołuje się na opinię Triera – ma ukazać „seks i śmierć”. Tłumaczy: *Ludzie tego potrzebują. Ludzie chcą to oglądać. Dwa w jednym, ale pokazane rzeczywiście ostro, bez żadnego lukrowania.* Marcin też wypowiada ważne, kuriozalne zdanie: *Ten obóz, który jest w Auschwitz, nie jest wcale taki dobry.* Klara potwierdza: *Tobie pod*

Kopenhagą wybudują lepsze Auschwitz. Możemy się domyślać – lepsze od „rzeczywistego”. Baumgart przypomina widzom: film jest sferą iluzji, symulacji, tym samym wyrывa nas wszystkich z naszej biernej roli, dekonstruuje swój własny film. Jednak w interpretacji tej wypowiedzi powinniśmy zejść jeszcze głębiej i przypomnieć sobie myśl Baudrillarda: wszystko jest symulacją, *realności już nie ma* (Baudrillard 2005). Francuski filozof mówi w *Ameryce*: żyjemy w czasach hiperrzeczywistości – symulacja staje się bardziej „rzeczywista” od tego, co kiedyś znaliśmy jako „świat realny” (Baudrillard 2001). Można w tym miejscu zapytać: czy zmuzealizowane, konserwowane i wpisane w różne narracje (ideologie) obozy śmierci są „prawdziwe”? Czy włączenie obozów śmierci w przemysł turystyczny (tzw. mroczna turystyka²) nie jest dowodem na to, że żyjemy w świecie symulaków? A może tylko mrocznej disneylandyzacji³?

Warstwa czwarta: eksperyment i psychoterapia

Baumgart, realizując *Świeże wiśnie*, odważa się na eksperyment⁴: włącza do swojego przedsięwzięcia metodę ustawień hellingerowskich⁵. W tej konstelacji – „ustawianej” przez Agnieszkę Gąsioriewicz, certyfikowaną terapeutkę metody Hellingera – główna rola przypada Klarze jako reprezentantce kobiety nadużytej seksualnie w czasie wojny. W ustawieniu bierze udział jeszcze kilka osób. Są oni rozmieszczeni w przestrzeni – teraz ten fizyczny obszar staje się swoistym polem psychologicznym / symbolicznym, w którym ujawnia się to, co ukryte w nieświadomości zbiorowej, obłożone tabu i zarazem toksyczne, wywierające nadal wpływ na świadomość społeczeństwa. Ciało i psyche reprezentantów są włączone w „pole badawcze” – materią tego eksperymentu stają się emocje, intuicje, wszelkie doświadczenia psychosomatyczne reprezentantów, poprzez które nieświadomość zbiorowa ma się ujawniać. Reprezentanci je odczytują i terapeutka dokonuje grupowania w fizycznym obszarze. Prosi na przykład mężczyznę, by się położył, kilka kobiet ma przejść bliżej Klary itd. W jednej ze scen Klara opisuje swoje doznania: *ciężko mi się oddycha. [...] Ale tak głębiej.* Stoi, czuje, że nie może się ruszać, nie może podnieść rąk. Nie może patrzeć na leżącego mężczyznę, przypuszczalnie – reprezentanta oprawcy. Zapewne po dłuższej pracy nad konstelacją (która nie została ukazana widzom) terapeutka prosi Klarę o wypowiedzenie „rytualnej” – charakterystycznej dla metody Hellingera – sentencji. Po chwili, po pewnym oporze ze strony Klary, udaje się, młoda kobieta mówi:

Twoją odpowiedzialność za to, co się zdarzyło, zostawiam przy tobie, a swoją biorę ze sobą. Cóż można jeszcze tutaj dodać?

Eksperyment – hellingerowskie ustawienie – ma doprowadzić do zmiany: dzięki „reprezentantom” i zmianie ich miejsca w polu ustawienia (będącym w istocie symbolicznym przedstawieniem nieświadomości zbiorowej) ma się dokonać przekształcenie świadomości społecznej. Czy to się powiedzie? Terapeutka mówi do reprezentanta „tego, kto patrzy” (reprezentanta „większej historii, ruchu dziejowego”, w którego wcielił się Marcin): *Nie jesteś zaangażowany w tę sytuację* (chodzi o dramat obozowej prostytutki). Reprezentant „historii” potwierdza: *Ja się bardziej skupiam na tym, by mnie było lepiej. Naprawdę nie widzę swojej roli w tej sprawie.* W tym ustawieniu „historia” nie chce dać się zaangażować w sprawę tej kobiety i jej tragedii (i tragedii innych kobiet nadużytych seksualnie w czasie wojny). To pokrywa się z rzeczywistą sytuacją: zbiorowości (np. narodowe) cały czas próbują izolować swą świadomość od tragedii kobiet nadużywanych seksualnie (np. w trakcie wojen). Społeczeństwo skupia się na własnym dobrostanie i chroni się przed treściami, które mogą ów dobrostan zakłócić. Nadużycie seksualne kobiet w czasie wojen jest tematem tabu. W polu ustawienia indywidualnej kobiety sytuacja – jak widzieliśmy – zmieniła się. Nie udało się jednak skupić zainteresowania „ruchu dziejowego”, nie jest to „postać” – zgodnie z przewidywaniami terapeutki – której Klara może „powierzyć swoją historię”. Będąc widzem, profanem w zakresie ustawień hellingerowskich, zdaję sobie sprawę, że nie wszystkie cele eksperymentu udało się osiągnąć. Happy endu tutaj przecież być nie może.

Eksperymentalność i terapeutyczność pracy Baumgart nie wyczerpuje się w wątku konstelacji. Film ten w całości jest eksperymentalny i terapeutyczny zarazem. *Świeże wiśnie* wywierają wpływ – jak mi się wydaje – na różne osoby i grupy: na autorkę dzieła (nie wyobrażam sobie, żeby można było stworzyć tę pracę jednocześnie nie doznając choć drobnej zmiany we własnej psychce), na aktorów (w trakcie „ustawień”, jak i za sprawą „zwykłej gry”), na widzów – opowiadając o tym co wyparte ze świadomości – i na społeczeństwo – przez sam fakt, że film ten został nakręcony. Terapeutyczność tego filmu przejawia się już w samym podjęciu stabuizowanego tematu prostytucji obozowej – w przełamaniu zakazu mówienia o prawdzie. *Świeże wiśnie* są eksperymentem, terapią i misterium / tragedią wywołującą – zgodnie z archaicznymi tradycjami teatru – *katharsis*.

Warstwa piąta: tango na (nie tylko) polskich drogach i bezdrożach

Proponuję teraz wsłuchać się w warstwę muzyczną badanego filmu. Anna Baumgart, wykorzystując w swym filmie tango *Szczęście trzeba rwać jak świeże wiśnie* zaśpiewane przez Tadeusza Faliszewskiego (muzyka: Zygmunt Białostocki, słowa: Walery Jarzębiec) dokonała mistrzowskiego zabiegu. Słysząc od pierwszych taktów i słów śpiewaka, że dla autorki filmu tekst tej piosenki jest niezwykle ważny, to z niej zapożycza tytuł dla swojego dzieła. Już w pierwszych minutach filmu Baumgart daje posmakować widzowi tragicznej ironii zestawienia, które – moim zdaniem – dla wymowy filmu jest podstawowe: tanga (niosącego wyraźny ładunek erotyczny) z problemem kobiet wykorzystywanych seksualnie w obozowych burdelach. Prostolinijny i tęskny zarazem (jak na tango przystało) męski głos pyta: *Dlaczego na tym świecie, tak się czasem dziwnie plecie / Że biedne serce jest wciąż w rozterce? / I mało tak radości bywa, szczęścia i miłości / Lecz za to często spotkać można łzy?* Baumgart operuje efektem porażającego w swej zwykłości kontrastu: „czystej”, romantycznej miłości z wojną, przemocą, seksualnym gwałtem. Szczęście skonfrontowane zostało z cierpieniem, nieczystością, zbrukaniem. Opisy „taśmowego”, zdehumanizowanego seksu z wypowiedzi Klary bądź Joanny przeplatane są refrenem piosenki: *Szczęście trzeba rwać jak świeże wiśnie / Bo potem przyjdzie mróz i szczęście prysnie./ Pustka w sercu, w duszy mrok / I tak do końca, za rokiem rok.*

Najbardziej wymowny efekt zestawienia – w moim poczuciu – Baumgart uzyskała na końcu swej pracy, „podkładając” pod końcowe napisy te dwie zwrotki piosenki: *Innego znów poznała, serce za nim by oddała / Bez słów, bez skargi oddała wargi / Myślała często skrycie o tym, że oddała by mu życie / I siebie samą, gdyby zabrać chciał / Lecz wiem, że on żartował, gdy Ją pieścił i całował / Tak była biedna, tak sama jedna / Że błagać chciała życie, więc szeptała skrycie / By ją porwał czasem szal / Szczęście trzeba rwać jak świeże wiśnie...*

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że przedwojenne tango mocno wpisane zostało w kulturę polską, stając się wręcz stereotypowym odnośnikiem kultury międzywojennej i równie zbanalizowanych, znacznie wyidealizowanych wyobrażeń o tym okresie. W naszej świadomości zbiorowej powiązane zostają razem równie uwzniośnione: miłość romantyczna i polskość. I pewnie dlatego ta właśnie piosenka, tak mistrzowsko zaśpiewana przez Faliszewskiego, została trzydzieści parę lat przed nakręceniem *Świeżych wiśni* użyta w sławnym serialu *Polskie drogi* – co ważne – także podejmującym problem

II Wojny Światowej. Czy to, że w *Polskich drogach* i *Świeżych wiśniach* zostaje użyty ten sam motyw muzyczny, w jakiś sposób rzutuje na nasze badania nad pracą Baumgart? Czy fakt, że te dwa skrajnie różne filmy są połączone nicią jednego tanga, coś wnosi do prowadzonego namysłu nad *Świeżymi wiśniami*?

Uważam, że tak, lecz by w pełni zrekonstruować znaczenie tego faktu proponuję najpierw krótko zastanowić się nad miejscem, jakie w perspektywie nie/świadomości zbiorowej społeczeństwa polskiego zajęły *Polskie drogi*. Ten niezwykle popularny serial, traktujący o wojennych losach przedstawicieli różnych kategorii społecznych, był niewątpliwie instrumentem kształtowania świadomości zbiorowej w komunistycznej Polsce przeżywającej w latach 70. swój krótki „złoty okres”. Napięcia społeczne malały, wzrastała konsumpcja i zadowolenie Polaków, socjalizm miał ukazać swą „ludzką” twarz. Ponure i siermiężne lata 60. naznaczone piętnem Gomułki minęły. Film ten idealnie wpisywał się w założenia polityki i propagandy okresu gierkowskiego – serial nie krytykuje ustroju, lecz też nie walczy z mitami narodowymi, nie ukazuje sprzeczności pomiędzy różnymi ideologicznymi obozami i postawami. Jest raczej nastawiony na łączenie i zmaływanie różnic, tematy „trudne” politycznie i społecznie w filmie nie pojawiają się. *Polskie drogi*, powstałe w czasach „starego reżimu”, jednak są chętnie oglądane także po roku 1989, już w nowym systemie. Właściwie nie dziwi ten fakt: film nie stawia żadnych ważnych pytań, nie porusza kwestii niewygodnych dla świadomości zbiorowej, nie mówi o tym, co wyciszane. *Polskie drogi* stały się – jak sądzę – dobrą ilustracją świadomości społecznej, lub – stwierdzając inaczej – wpięły się w świadomość zbiorową polskiego społeczeństwa. Warto zauważyć, że tango *Trzeba rwać świeże wiśnie* podtrzymuje w *Polskich drogach* ten akceptowany wizerunek.

Teraz zapytajmy: jaką rolę pełni tango w dziele Baumgart? Wykorzystanie w *Świeżych wiśniach* piosenki użytej wcześniej w popularnym serialu zyskuje charakter subwersywny – Baumgart używa pewnego elementu świadomości zbiorowej w celu jej zmiany. *Świeże wiśnie* stają się – właśnie za sprawą tanga – kolejną „częścią” serialu, choć posiadającą inną moc i zmieniającą znaczenie odcinków wcześniejszych.

Zejdźmy – by w pełni zrekonstruować znaczenie omawianego filmu – jeszcze głębiej i skorzystajmy z pojęć wypracowanych przez psychologię Jungowską (nota bene zwaną też psychologią głębi). Jednostkowe psyche – według Junga – połączone są nieświadomością

zbiorową. „Persona” to akceptowany obraz samego siebie. Nieakceptowane treści „ja” są tłumione i wykluczane ze świadomości – z „persony”, znajdują miejsce w „cieniu”. „Cień” jest tym, czym – we własnej opinii – nie jesteśmy. Własne i nieakceptowane cechy przerażają nas, tłumimy je, wypieramy i projektujemy je najchętniej na „innych”, „obcych” (Jung 1993). Korzystając z tych kategorii, można stwierdzić, że *Polskie drogi* reprezentują fragment naszej „persony”, naszego akceptowanego zbiorowego autowizerunku i akceptowanych wyobrażeń o wojnie i udziale w niej naszej zbiorowości. *Świeże wiśnie* – przeciwnie – to artystyczna eksploracja fragmentu zbiorowego „cienia”, w którym znalazły się nieakceptowane części naszej historii, jednostkowe tragedie kobiet nadużytych seksualnie, obłożone nakazem milczenia. Pamiętajmy: „persona” i „cień” są powiązane, stanowią bowiem dwie strony tego samego zjawiska. *Polskie drogi* ukazują oświetloną część naszej samoświadomości (historii), *Świeże wiśnie* wskazują na to, co cały czas jest pograżone w cieniu, co z cienia nie wyszło nawet po zmianie systemu politycznego.

Odnaleziona całość: wielowarstwowe dzieło

Świeże wiśnie pozostawiają niedosyt, autorka żadnego wątku nie doprowadziła do końca, nie zamknęła filmu szczęśliwym zakończeniem. Widz dodatkowo jest skazany na błądzenie po bezdrożach tej pracy: przecież wygodnych dróg (chciałoby się powiedzieć: „polskich dróg”) – z założenia – tu nie ma. By nie zagubić się w tym dziele – eksplorującym (nie)świadomość zbiorową, podejmującym problem obłożony społecznym tabu, dokonującym społecznej transgresji – trzeba zaakceptować jego wielowarstwowość i nielinearność. Powtórzę: nie jest to film dokumentalny, nie jest to też po prostu zapis jednego z wielu ustawień hellingerowskich przeznaczony do nauki bądź terapii. Nie jest to również fabularny film o wojnie czy kolejny intelektualny film o kręceniu filmu. Tym wszystkim nie jest, choć właśnie każda z tych warstw składa się na dzieło Baumgart jako całość. Tylko błądząc po bezdrożach *Świeżych wiśni*, badając kolejne warstwy, możemy odkrywać różne znaczenia i sensy. Na szczęście w tej wędrówce wiodą nas dźwięki tanga.

Dziękuję Annie Baumgart oraz Galerii Lokal 30 za udostępnienie kopii filmu, niezbędnej do napisania powyższego tekstu.

Literatura

Baudrillard Jean 2001, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Baudrillard Jean 2005, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

„Berek” Żmijewskiego usunięty „z szacunku dla ofiar Zagłady”. Jest odpowiedź muzeum, bd., http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114530,10568777,_Berek__Zmijewskiego_usuniety__z_szacunku_dla_ofiar.html

Jakubowicz Rafał 2004, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format”, Pismo Artystyczne nr 44.

Jung Carl Gustav 1993, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb. i tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa.

- 1 Dyskusja nad *Świeżymi wiśniami* odbyła się w Pracowni 55 Pawła Hebana Bołtryka w Warszawskiej ASP w ramach wspólnego spotkania Pracowni i słuchaczy przedmiotu *Współczesne sztuki plastyczne w perspektywie socjokulturowej*, prowadzonego przeze mnie w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW. Dziękuję wszystkim Dyskutantom, w szczególności gospodarzowi Pracowni – Pawłowi Bołtrykowi. Wypowiedziane w ramach tego spotkania opinie wzbogaciły moje badania nad tym filmem.
- 2 O pojęciu „mrocznej turystyki” (obejmującej m.in. obozy śmierci) dowiedziałem się z referatu Magdy Szleszyńskiej, która tego pojęcia używa w przygotowywanej pracy doktorskiej w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW.
- 3 W tym miejscu przychodzi na myśl praca Zbigniewa Libery *Lego System*, w ramach której artysta wybudował z popularnych klocków makietę obozu koncentracyjnego, stawiając w ten sposób wiele pytań o śmierć i jej banalizację w kulturze współczesnej, komercjalizację pamięci o Zagładzie itd.
- 4 Oczywiście, działanie eksperymentalne dotyczące zagadnienia obozów śmierci w świadomości zbiorowej podjął wcześniej Artur Żmijewski w *Berku*. Warto zauważyć, że praca Żmijewskiego wciąż (po jedenastu latach od stworzenia) niesie swój potencjał transgresyjny – w 2011 roku z wystawy obrazującej kontakty pomiędzy narodami polskim i niemieckim została wykluczona na skutek interwencji przedstawicieli mniejszości żydowskiej w Berlinie („Berek” Żmijewskiego usunięty... 2011). Co ważne z perspektywy tego rozdziału, według Żmijewskiego jego dzieło posiada wymiar terapeutyczny (Jakubowicz 2004: 15–16).
- 5 Poza granice tego artykułu wykracza opis samej metody ustawiń hellingerowskich; zainteresowanych czytelników odsyłam do sporej liczby fachowych publikacji, także internetowych. Tutaj pozwolę sobie jedynie zauważyć, że ustawienia hellingerowskie są w polu psychoterapii coraz bardziej popularne, także w Polsce. Stosowane są często przez psychoterapeutów różnych „nowych”, „alternatywnych” nurtów (Psychoterapia Zorientowana na Proces czy Gestalt). Mimo to, metoda Hellingera – jak sądzę – wciąż podejrzliwie traktowana jest przez zinstytucjonalizowaną psychologię i psychiatrię (uniwersytety, placówki badawcze, szpitale, państwowe poradnie itd.). Fakt wykorzystania w *Świeżych wiśniach* akurat tej metody w pewien sposób wzmacnia „eksperymentalny” i zarazem „antynstytucjonalny” wymiar przedsięwzięcia Anny Baumgart.