

Sara Herczyńska
(Uniwersytet Warszawski)

CZYIM DZIEDZICTWEM SĄ BRZOZY? WOKÓŁ PRACY *BERLIN-BIRKENAU* ŁUKASZA SUROWCA

W listopadzie 2011 roku polski artysta interdyscyplinarny i autor akcji społecznych Łukasz Surowiec przesadził 320 młodych brzoź z okolic terenu Auschwitz-Birkenau do Berlina w ramach projektu *Berlin-Birkenau*. Drzewa zostały zasadzone w przestrzeniach publicznych, takich jak parki i tereny szkół, ale też w miejscach związanych z historią Zagłady, tworząc ożywione archiwum przeszłości¹. Projekt Surowca powstał jako część siódmego Berlin Biennale, którego kuratorami byli Artur Żmijewski, Joanna Warsza i kolektyw Wojna. Działanie artysty odbyło się za zgodą właścicieli i użytkowników przestrzeni wybranych dla brzoź. W doborze miejsc sadzenia pomagał zespół organizujący festiwal. Osoby zaangażowane dzwoniły do różnych instytucji w Berlinie i okolicach, proponując przekazanie brzozy. Drzewa zapuściły korzenie i stały się częścią tkanki miasta. Spacerując po Berlinie, można przypadkiem trafić na brzozy zasadzone przez Surowca i opatrzone tabliczką zawierającą informacje o pochodzeniu i znaczeniu tych roślin. Drugą częścią projektu Surowca na Berlin Biennale była instalacja złożona z tysięcy sadzonek, które Igor Vucic, artysta związany z galerią Kunst-Werke, przygotował z nasion znalezionych przez Surowca w Birkenau². Na zdjęciach olbrzymie stoły zastawione ciasno poukładanymi doniczkami sprawiają wrażenie lasu w skali mikro, składającego się z miniaturowych, zielonych roślin. Odwiedzający wystawę mogli sobie wziąć wybraną sadzonkę i zasadzić ją w domu lub w ogrodzie. W ten sposób Surowcowi udało się stworzyć projekt, który mimo prostoty dotyka dwóch poziomów pamięci: indywidualnej i zbiorowej³. Brzozy zasadzone w miejscach publicznych mogą pełnić funkcję pomników upamiętniających minione wydarzenia, a prywatnie hodowane drzewka mogą stać się prywatnymi miejscami pamięci. Jedne i drugie wymuszają określone rytuały – podlewanie, przycinanie gałęzi, usuwanie szkodników – dzięki czemu pamięć, którą się przez nie kultywuje, po-

¹ Zdravka Bajović, Artur Żmijewski, *Berlin – Birkenau by Łukasz Surowiec*, Blog Berlin Biennale, <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/berlin-birkenau-by-lukasz-surowiec-19079/> [dostęp: 12.12.2017].

² Łukasz Surowiec, *Surowiec: Berlin Birkenau*, rozmowę przepr. Daniel Miller, „Krytyka Polityczna”, 27.03.2012, <http://www.krytykapolityczna.pl/kultura/surowiec-berlin-birkenau/> [dostęp: 12.12.2017].

³ Barbara Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006.

zostaje żywa i aktywna. Od tradycyjnych pomników różni je też sama ich materia, która przez swój charakter narzuca raczej skojarzenia z życiem niż ze śmiercią.

Sam pomysł na kształt działania artystycznego wyszedł nie z kontemplacji Zagłady, lecz z inspiracji samą materią drzewa i możliwości, jakie zapewnia. Początkowo chodziło o inną brzozę – tę, która brała udział w katastrofie lotniczej w Smoleńsku 10 kwietnia 2010 roku⁴. Surowiec chciał wykupić dwa hektary ziemi pod Warszawą i zasadzić tam drzewa spod Smoleńska. Powstały las miałby umożliwiać warszawiakom bliższy kontakt z miejscem katastrofy, do którego obecnie mają utrudniony dostęp. Byłby więc symbolicznym przeniesieniem miejsca tragedii do bliższego otoczenia, ułatwiającym upamiętnianie. Takie działanie jednak okazało się niewykonalne. Zgodnie z sugestią Artura Żmijewskiego artysta postanowił przeprowadzić analogiczny projekt, ale łączący Oświęcim z Berlinem.

Berlin-Birkenau to nie pierwsze działanie Surowca wykorzystujące rośliny. W jednej z wcześniejszych prac wykorzystał drzewo, które jego ojciec zasadził w dniu jego urodzin⁵. Po wielu latach artysta ściął je w celu wystawienia w galerii. Istnieje wiele różnic między tymi działaniami. Pierwsze dzieło było autobiograficzne, dotyczyło jednostkowej historii samego artysty i jego rodziny, późniejsze trzeba rozpatrywać w szerszych kategoriach społeczeństwa, historii i pracy pamięci. O ile drzewa sadzone po narodzinach dzieci symbolizują życie, a ich ścięcie nieuchronnie kojarzy się ze śmiercią, o tyle w „Berlin-Birkenau” kolejność jest odwrotna: wybrane drzewa pochodzą z przestrzeni naznaczonej śmiercią, a po przesadzeniu stają się symbolem życia i kontynuacji.

Warto też zauważyć, że samo zainteresowanie Surowca działaniem w strefie publicznej też jest związane z zaburzeniem miejskiego krajobrazu. Zainspirował go do tego *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, o którym dowiedział się na trzecim roku studiów⁶. Projekt artystki był sztucznym stawem o powierzchni 150 m², umieszczonym na Placu Grzybowskiem w Warszawie, na terenie byłego getta i blisko Synagogi Nożyków. Rajkowska zagospodarowała tę przestrzeń, wprowadzając elementy związane z odpoczynkiem i naturą, co umożliwiło rozwój relacji społecznych wokół *Dotleniacza*. Samo miejsce, w którym znalazł się staw, nie było przypadkowe – miał służyć przepracowaniu traumy getta i wywózki⁷. Surowiec twierdzi, że to zobaczenie pracy Rajkowskiej uświadomiło mu, że przestrzeń publiczna pozwala na robienie sztuki, która realnie wpływa na rzeczywistość⁸. U podstaw jego zaangażowania społecznego leży więc fascynacja projektem, który w zamyśle połączył w sobie pamięć o Zagładzie, naturę i społeczność lokalną⁹.

⁴ Wojciech Albiński, Szymon Rogiński, *Zawsze chciałem być artystą, ale mogę tylko o nich pisać: Łukasz Surowiec*, „Magazyn Szum”, <http://www.magazynszum.pl/zawsze-chcialem-byc-artysta-ale-moge-tylko-o-nich-pisac-lukasz-surowiec/> [dostęp: 12.12.2017].

⁵ Ibidem.

⁶ Łukasz Surowiec, *Od dziecka chciałem robić rzeczy ważne*, rozmowę przeprowadziła Magda Grabowska, „Sztuka Publiczna”, www.sztukapubliczna.pl/pl/od-dziecka-chcialem-robic-rzeczy-wazne-lukasz-surowiec/czytaj/6/ [dostęp: 12.12.2017].

⁷ Ewa Gorzędek, *Joanna Rajkowska, „Dotleniacz”*, culture.pl, <http://culture.pl/pl/dzielo/joanna-rajkowska-dotleniacz> [dostęp: 12.12.2017].

⁸ Łukasz Surowiec, *Od dziecka chciałem*.

⁹ Narzucającym się kontekstem jest też sztuczna palma na rondzie gen. Charles’a de Gaulle’a w Warszawie, umieszczona przez Rajkowską w ramach projektu *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*. Celem tego gestu było przypomnienie o społeczności żydowskiej, która przed wojną stanowiła 30%

Na potrzeby projektu Surowiec wraz z mieszkańcami Brzezinki wykopał około 400 drzew, które jednak okazały się zbyt młode i delikatne, żeby przenieść je do miasta. Pomiędzy Birkenau a Berlinem brzozy zostały więc przejściowo zasadzone w ogrodzie Surowca¹⁰, gdzie mogły trochę podrosnąć, po czym około 320 najzdrowszych drzewek zostało przewiezionych do Berlina. Pozostałe zostały w ogrodzie artysty, gdzie nadal rosną. Surowcowi zależało na tym, żeby brzozy dobrze się przyjęły na nowym podłożu – ich ewentualne uschnięcie mogłoby, jak twierdzi, prowadzić do „mylnych interpretacji”.

Jakie interpretacje są więc w zamyśle artysty słuszne? Surowiec wprost mówi o celach swojego działania. Brzozy są dla niego żywym cmentarzem, ponieważ wyrosły na prochach zamordowanych ludzi. Odpowiedzialność za te mordy ponoszą Niemcy, więc artysta „oddaje” im część ich dziedzictwa. Ten gest jest wyrazem jego poglądów, zgodnie z którymi zarządzaniem pozostałościami po obozach koncentracyjnych powinno zająć się państwo niemieckie¹¹. Takie rozwiązanie zdaniem Surowca umożliwiłoby Polakom wzięcie odpowiedzialności za własne czyny, co obecnie jest utrudnione, ponieważ muszą dbać o miejsce cudzych zbrodni. Przeniesienie obowiązków administracyjnych miałyby również pozwolić przejść do nowego etapu relacji polsko-niemieckich, do dyskusji pozbawionej resentymentów i zmieniającej relację sprawca–ofiara na relację partnerską.

Całe siódme Berlin Biennale było oparte na zaangażowaniu społecznym, Żmijewski zaprosił na nie nie tylko artystów, ale też aktywistów. Prace tam prezentowane były w dużej mierze wypowiedziami w konkretnych kwestiach politycznych, często radykalnymi. Biennale zostało chłodno przyjęte przez krytyków¹², zyskało jednak szeroki odbiór medialny. Sama praca Surowca była krytykowana za zbyt prostą symbolikę i ambicje dydaktyczne, a magazyn „Frieze” określił ją jako „ultrakiczową” (*ultra-kitschy*)¹³. Nawet jeśli gest artysty został uznany za zbyt oczywisty, same brzozy są na tyle niejednoznacznym materiałem, że aktywnie komplikują przesłanie i możliwy odbiór pracy Surowca.

Filozof Georges Didi-Huberman poświęcił brzozom z Birkenau esej fotograficzno-słowny pod tytułem *Kora*. Opisał w nim swoją podróż do kompleksu Auschwitz-Birkenau i zwiedzanie go¹⁴. Książka jest bardzo osobista, Didi-Huberman skupia się na własnych doświadczeniach, na tym, co widzi i czuje, na własnych reakcjach cielesnych na otaczającą go przestrzeń. Interesuje go nie tylko prawda historyczna na temat tego miejsca, ale i to, jak jest przekształcane i jak na nie wpływa polityka Muzeum Auschwitz-Birkenau. Konstrukcja eseju też jest specyficzna: Didi-Huberman pojechał do Oświęcimia, zwiedził go i sfotografował, po

ludności miasta. Palma Rajkowskiej jest, podobnie jak brzozy Surowca, nietypowym pomnikiem, zachęcającym do pamiętania, ale też wpisującym się w relacje społeczne mieszkańców. Bardzo szybko stała się integralną częścią miasta, rozpoznawalnym i lubianym miejscem. Brzozy mają podobny status ze względu na oddolny i wspólnotowy sposób ich sadzenia, odróżniający je od tradycyjnych pomników.

¹⁰ Łukasz Surowiec, *Surowiec: Berlin*.

¹¹ Ibidem.

¹² Zob. np. Maaik Lauwaert, *One big Żmijewski work. 7th Berlin Biennale*, „Metropolis M”, http://www.metropolism.com/en/reviews/22887_one_big_zmijewski_work [dostęp: 12.12.2017].

¹³ Autor nieznan, *Berlin Biennale 7*, przeł. Nicholas Grindell, „Frieze”, www.frieze.com/article/berlin-biennale-7 [dostęp: 12.12.2017].

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku 2013.

czym w *Korze* prezentuje zebrany materiał i z dystansem dokonuje jego analizy. Komentuje: „Zrobiłem jedno czy dwa zdjęcia na ślepo, trochę bezwiednie – nie miałem wtedy w głowie żadnego pomysłu na tekst, na artykuł, na opowieść – dziś widzę jednak wyraźnie, że te obrazy kierują do drzew *Birkenwald* milczące pytanie”¹⁵. Autor przyjmuje więc w *Korze* dwie, równoległe role: fotografa, który dokumentuje swoje doświadczenie na żywo, i teoretyka badającego materiał zgromadzony przez tego pierwszego. Ten zabieg pozwala Didi-Hubermanowi zachować równocześnie bliskość i dystans wobec opisywanego tematu. W wyniku tej analizy na pierwszy plan wysuwają się brzozy: zarówno jako przedmiot rozważań teoretycznych, jak i materialny obiekt, którego kawałki (tytułową korę) filozof oderwał i zabrał do domu.

Didi-Huberman zwraca uwagę na rolę brzozy we własnym doświadczeniu terenu obozu i w jego historii¹⁶. Nawet sama nazwa „Brzezinka” albo „Birkenau” odnosi się do tych drzew. Filozof przygląda się otaczającej go przestrzeni, próbuje sobie wyobrazić jej wcześniejszy wygląd. Szuka śladów tego, co działo się na tym terenie, i wpływu tych wydarzeń na przyrodę. Śledzi różnice w kwiatkach porastających teren przy ogrodzeniu, gdzie jesienią 1942 roku palono ludzi w dołach. Obserwuje zarówno oficjalne, muzealne upamiętnienia, jak i resztki pozostałe w przyrodzie.

W *Korze* Didi-Huberman pisze o zwracaniu aparatu w stronę koron drzew¹⁷. W filmie będącym częścią pracy *Berlin-Birkenau* Surowiec wykonuje ten sam ruch kamerą¹⁸. Głównym bohaterem pierwszej połowy filmu jest wnuk byłych właścicieli ziemi, na której powstał obóz Auschwitz-Birkenau, oprowadzający artystę po tym terenie i pomagający mu wykopywać i przenosić brzozy. Częściowo opowiada o własnych wspomnieniach z tego miejsca z dzieciństwa w latach 60., wspomina też różne informacje uzyskane od rodziców i z książek. Mężczyzna mówi spokojnym tonem o makabrycznych wydarzeniach, które działy się tam, gdzie obecnie jest las i staw. Groza tamtych dni wydaje się przykryta przez przyrodę, która zdominowała miejsce śmierci. Z jednej strony rośliny ukrywają ślady po minionych wydarzeniach, nadają przestrzeni niewinny, dziewiczy wygląd. Z drugiej wyjmują je ze świata ludzi, czynią dzikim i niedostępnym. Między tymi dwoma funkcjami przyrody jest wyraźne napięcie, skutkujące niepokojem odczuwanym w takich przestrzeniach. W trzeciej minucie bohater filmu mówi o brzozach: „[...] To znaczy, że je Niemcy też musieli zasadzić, na czymś co tam jest... No coś tam jest ukryte pod spodem”. Jednocześnie z jego pozostałych wypowiedzi jasno wynika, co zostało „ukryte”. W wypowiedziach bohatera miesza się to, co jasne z tym, co ukryte, wypowiedzalne z niewypowiedzalnym. Podobna dialektyka dotyczy drzew, które równocześnie ukrywają i wskazują.

Trwałość natury zostaje zestawiana z przemijaniem wytworów człowieka. Bohater zwraca uwagę na fundamenty domu, który został zniszczony i po którym prawie nic nie pozostało. Jednocześnie rośliny i wytwory człowieka zostają przedstawione na równi, jako różne rodzaje materialnych świadectw przeszłości. Tutaj

¹⁵ Ibidem, s. 63–64.

¹⁶ Ibidem, s. 11.

¹⁷ Ibidem, s. 63.

¹⁸ *Berlin-Birkenau* (film), reż. Łukasz Surowiec, 2012, FilMOTEKA Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, <http://www.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/surowiec-lukasz-berlin-birkenau/> [dostęp: 12.12.2017].

może być przydatne pojęcie „perspektywy zamieszkania” określające podejście, zgodnie z którym krajobraz powstaje jako zapis życia i pracy przeszłych pokoleń, które go ukształtowały¹⁹. Autor tej koncepcji, Tim Ingold, uważa, że może ona pomóc wyjść poza opozycję naturalistycznej wizji krajobrazu jako neutralnego i zewnętrznego wobec człowieka i wizji kulturalistycznej, która sprowadza krajobraz do symbolicznego uporządkowania przestrzeni. Ingold, podobnie jak Surowiec w filmie *Berlin-Birkenau*, łączy te dwie perspektywy poprzez skupienie się na czasowości doświadczania krajobrazu i jego związku z aktywnością człowieka: pracą, zamieszkaniem, przesadzaniem roślin.

Druga część filmu przedstawia transport brzóz do Berlina i sadzenie ich przez wolontariuszy w różnych miejscach miasta. Pojawiają się też sceny z prezentacji projektu, w których o Auschwitz dowiadują się np. dzieci. Film uwidacznia parę pomijanych aspektów pracy Surowca. Brzozy zostały przeniesione nie tylko z Polski do Niemiec, ale i z kontekstu leśnego do miejskiego. Przesłanie narzuca się samo: drzewa zostały przeniesione z miejsca zdominowanego przez przyrodę do przestrzeni relacji międzyludzkich, w której mogą zostać właściwie uczczone. W Brzezince wykopuje je starszy mężczyzna, wspominający minione czasy. W Berlinie sadzą je młodzi ludzie i dzieci. Brzozy zostają zaczerpnięte z miejsca, w którym rozpoznanie ich znaczenia wymagało wcześniejszej wiedzy, i zasadzone gdzie indziej jako żywe pomniki. Gest ich kolektywnego przesadzania pozwala na rozszerzenie roli roślin – z nośników pamięci indywidualnej stają się nośnikami pamięci zbiorowej.

W takim rozumieniu obrzeża Birkenau byłyby nie-miejscem pamięci. Ten termin został zaproponowany przez Claude’a Lanzmanna w 1986 roku w wywiadzie na temat filmu *Shoah*²⁰ i stanowi nawiązanie do określenia „miejsce pamięci” wprowadzonego przez Pierre’a Norę²¹. Nie-miejsca pamięci to miejsca, które mogłyby stać się przestrzeniami pamięci, sceną uroczystości i rytuałów, jednak pozostają poza oficjalnymi sposobami upamiętniania. W Polsce o nie-miejscach pamięci pisze Roma Sendyka, która powołując się na Georges’a Didi-Hubermana nazywa je miejscami „mimo wszystko”. Filozof przeciwstawił się dychotomicznej koncepcji Lanzmanna, wyraźnie dzielącej „miejsca” i „nie-miejsca”, i zwrócił uwagę na trwałe znaczenia zakodowane w tych drugich²². Sendyka i kierowany przez nią zespół²³ analizują przestrzenie, w których dochodziło do aktów przemocy, lecz te nie zostały upamiętnione. W tym kontekście Auschwitz wydaje się przeciwieństwem nie-miejsca – jest przestrzenią umuzealnioną, w 2016 roku odwiedziły je ponad 2 miliony osób²⁴. Jednocześnie przestrzenie pojawiające się

¹⁹ Tim Ingold, *Czasowość krajobrazu*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Dorota Angutek, Beata Frydryczak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2014, s. 141.

²⁰ *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, red. Karina Jarzyńska, Maria Kobielska et al., Kraków: Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci 2017.

²¹ Sama nazwa „nie-miejsca pamięci” może narzucać skojarzenia z terminem „nie-miejsca” wprowadzonym przez Marca Augé jako określenie miejsc anonimowych, niezakotwiczonych w relacjach społecznych. Należy jednak pamiętać, że Augé napisał *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* dopiero w 1992 roku.

²² *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, s. 11.

²³ W ramach projektu *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową, postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce* (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, 2016).

²⁴ *Frekwencja Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau*, portal Auschwitz-Birkenau, <http://www.auschwitz.org/zwiedzanie/frekwencja/> [dostęp: 12.12.2017].

w filmie Surowca są opustoszałe i przejęte przez las, jakby znajdowały się zupełnie gdzie indziej. Są miejscem chaotycznym i niezwiązanym z ludźmi.

Najbardziej oczywistym kontekstem dla działań Surowca i praktyki związanej z pamięcią, który jego projekt komentuje i prowokuje, jest „las Sprawiedliwych” przy instytucie Yad Vashem, w którym każde drzewo upamiętnia konkretną osobę ratującą Żydów podczas wojny. Te pomniki wpisują się w szerszy nurt upamiętniania ważnych osób i wydarzeń poprzez sadzenie drzew. Projekt Surowca również jest oparty na traktowaniu drzew jako znaku pamięci (indywidualnej i społecznej), jednak zmienia strukturę tego typu upamiętnień i odwraca wektor – tym razem drzewa nie są anonimowe, lecz naznaczone wyraźną tożsamością jeszcze przed gestem artysty. Nie mamy więc do czynienia z pustą formą, która poprzez konkretne rytuały staje się symbolem znaczącej przeszłości, lecz ze znakiem, który poprzez bliskość z przestrzenią Birkenau ma z góry nadaną, kulturową wartość. Myśląc w kategoriach Peirce’owskich, drzewa Surowca trzeba rozumieć nie jako symbol, lecz indeks.

Twórcy tomu *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* rozważają wpływ Zagłady na polskie imaginarium i wskazują na pojęcia, które zostały do pewnego stopnia naznaczone Holokaustem²⁵. Ta publikacja jest swoistym słownikiem, złożonym z ułożonych alfabetycznie słów, zaczynając od „bramy”, poprzez m.in. „gaz”, „komin” i „stodołę”, aż do „zwierzęcia”. Część jednoznacznie kojarzy się z Zagładą, w innych ta konotacja współlistnieje z innymi znaczeniami. Hasło „las” należy do drugiej kategorii. Autorka tak zatytułowanego rozdziału dogłębnie analizuje miejsce lasu w polskim imaginarium społecznym i wpływ Zagłady na jego przemianę. Co istotne, las przedstawiony jest jako przestrzeń kluczowa dla polskiej tożsamości, związana przede wszystkim z doświadczeniami wojennymi, powstańczymi i partyzanckimi²⁶. Ten obszar skojarzeń widoczny jest w takich wytworach kultury, jak utwory *Gloria Victis* czy *Nad Niemnem*, ale też w kliszach takich jak wyrażenie „chłopcy z lasu” czy potoczne wyobrażenia „żołnierzy wyklętych”. Tu także rzuca się w oczy szczególne znaczenie brzozy w kulturze, związane z brzozowymi krzyżami na żołnierskich grobach²⁷.

Wyobrażenia związane z Zagładą musiały więc do pewnego stopnia wpasować się w „rdzennie polską” wizję lasu. Żydzi ukrywający się w lasach niosą za sobą inne znaczenia niż partyzanci. Jak pisze Olga Kaczmarek, w polskim imaginarium „Żyd w lesie [...] to zatem raczej tchórz płochliwie ukrywający się w ziemiance niż nocny bandyta”²⁸. Do „chłopców z lasu” dołączają Żydzi znajdujący schronienie w kryjówkach zbudowanych z mchu i gałęzi oraz Żydzi mordowani przez Polaków w ramach „polowań” (*Judenjagd*). Las jest więc dla Żydów potencjalnych schronieniem, ale też niebezpieczną przestrzenią, widzianą w kategoriach brutalności natury, nawet jest zagrożeniem byli inni ludzie. W tym sensie las jest ściśle związany z relacjami polsko-żydowskimi. O ile strukturę przestrzeni getta i obozu kształtowali Niemcy, o tyle terenami wiejskimi i leśnymi rządzą Polacy.

²⁵ *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski et al., Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017.

²⁶ Olga Kaczmarek, *Las*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, s. 219–244.

²⁷ Zwraca na nie uwagę m.in. Łukasz Górczyca w artykule *Stan wody – Wilanów*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6441-stan-wody-wilanow.html> [dostęp: 12.12.2017].

²⁸ Olga Kaczmarek, *Las*, s. 224.

Olga Kaczmarek słusznie wpisuje nieprzejrzystość lasu w triadę oprawca–ofiara–świadek, wskazując na ambiwalentny charakter tych konotacji. Niemieckie obozy często budowano w lesie, żeby odgradzić je od okolicznych siedlisk, a niektóre drzewa były sadzone specjalnie po to, aby zasłonić widok na krematoria²⁹. Po likwidacji np. obozu w Bełżcu Niemcy umieszczali w ziemi sadzonki, zacierając w ten sposób pozostałe ślady. Późniejsze spory na temat tego, co zasłaniały, a czego nie zasłaniały drzewa i ile osoby mieszkające w okolicy obozów wiedziały, staną się ważną częścią *Shoah* Lanzmanna. Zdaniem Kaczmarek w tym kontekście las niesie pytania o widoczność i przesłanianie, o bycie świadkiem lub *bystanderem*³⁰.

Las odgrywa kluczową rolę w relacjach polsko-żydowskich, ale też ludzko-roślinnych. Z jego znaczeń czerpie nurt „środowiskowej historii Zagłady”, która próbuje spojrzeć na Holokaust z perspektywy ludzko-ludzkiej, ale też ludzko-roślinnej i geologicznej³¹. Czynniki nie-ludzkie, takie jak środowisko naturalne i pogoda, aktywnie wpływały na możliwość przeżycia i warunki panujące w gettach i obozach, a także po drugiej stronie muru. Inną poruszaną przez ten nurt kwestią jest wpływ Zagłady na przyrodę i zmiany, które w niej nastąpiły. Badanie środowiska naturalnego na równych prawach co ludzi pozwala na szersze spojrzenie na historię i wpisanie jej w długie trwanie. W tej perspektywie możemy mówić o powtórzeniu triady sprawca–ofiara–świadek, ale tym razem drzewa nie pełnią roli biernej przesłony, lecz aktywnie biorą udział w zdarzeniach. W wielu miejscach powraca termin „milczący świadkowie” na określenie drzew, sugerujący pewnie napięcie między aktywnością a pasywnością roślin.

Jacek Małczyński, badacz wprowadzający na polski grunt „środowiskową historię Zagłady”, zwraca uwagę na nieprzystawalność kategorii „świadka”, zwłaszcza w jej Agambenowskim wydaniu, w odniesieniu drzew³². Antropomorfizacja przyrody prowadzi do błędnych wniosków i nieracjonalnych działań, takich jak w Bełżcu, gdzie, żeby zrobić miejsce na nowy pomnik, wycięto drzewa uznane za zbyt młode, żeby „pamiętały”, choć te w rzeczywistości były organicznie naznaczone szczątkami ofiar³³. Proste przekładanie kategorii ludzkich na rośliny może być niesłuszne, ale jest też narzucającym się sposobem myślenia w antropocentrycznej kulturze.

Jak pisałam wyżej, projekt *Berlin-Birkenau* był przez niektórych krytykowany za zbyt oczywistą symbolikę i przesłanie. Również w pozytywnych recenzjach jego znaczenie było upraszczane – przykładowo w publikacji towarzyszącej wystawie *Polska – Izrael – Niemcy. Doświadczenie Auschwitz* w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie praca Surowca jest opisywana jako „twórczy gest pojednania”, a drzewa jako „obojętni świadkowie tamtych wydarzeń”³⁴. Jednak przyjrzenie się pracy Surowca z bliska ukazuje niejednoznaczności i pęknięcia

²⁹ Jacek Małczyński, *Polityka natury w Auschwitz-Birkenau*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 146–147.

³⁰ Olga Kaczmarek, *Las*, s. 237.

³¹ Jacek Małczyński, *Historia środowiskowa Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 17–32.

³² Idem, *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 208–214.

³³ Małczyński zwraca też uwagę na fakt, że wycięcie drzew w Bełżcu było niezgodne z przepisami judaizmu. Nie było to jednak wystarczająco silnym argumentem, by powstrzymać wycinanie.

³⁴ *Polska – Izrael – Niemcy. Doświadczenie Auschwitz dzisiaj*, red. Delfina Jałowik, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK 2015, s. 11–12.

wpisane w pozornie proste działanie. Nieoczywisty jest zarówno status drzewa jako świadka, jak i figura świadka sama w sobie. W tym kontekście prowokacyjne zapewnienia Surowca, że jego gest polega na wywiezieniu Niemcom „ich dziedzictwa”, brzmią niepokojąco. Czyim dziedzictwem są ostatecznie brzozy z Birkenau? I czy z polskiej perspektywy wywożenie ich jest gestem wyparcia czy przepracowania traumatycznej przeszłości? Trzymając się metaforyki dendrologicznej, można stwierdzić, że zakorzenienie brzozy w kulturze polskiej rozsądza zaplanowane przesłanie projektu artysty. Drzewa okazują się zbyt obciążone symbolicznie, by dało się je wykorzystywać jako pasywny element działania artystycznego. Być może w tym manifestuje się szczególna sprawczość roślin – ich podwójne zakorzenienie, z jednej strony w świecie natury, z drugiej w świecie relacji społecznych, utrudnia jednoznaczne gesty.

BIBLIOGRAFIA

- Albiński Wojciech, Rogiński Szymon, *Zawsze chciałem być artystą, ale mogę tylko o nich pisać: Łukasz Surowiec*, „Magazyn Szum”, <http://www.magazynszum.pl/zawsze-chcialem-byc-artysta-ale-moge-tylko-o-nich-pisac-lukasz-surowiec/> [dostęp: 12.12.2017].
- Berlin Biennale 7*, przeł. Nicholas Grindell, „Frieze”, <http://www.frieze.com/article/berlin-biennale-7> [dostęp: 12.12.2017].
- Bajović Zdravka, Żmijewski Artur, *Berlin – Birkenau by Łukasz Surowiec*, Blog Berlin Biennale, <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/berlin-birkenau-by-lukasz-surowiec-19079> [dostęp: 12.12.2017].
- Didi-Huberman Georges, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku 2013.
- Ingold Tim, *Czasowość krajobrazu*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Dorota Angutek, Beata Frydryczak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2014.
- Polska – Izrael – Niemcy. Doświadczenie Auschwitz dzisiaj*, red. Delfina Jałowik, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK 2015.
- Kaczmarek Olga, *Las*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017.
- Małczyński Jacek, *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 208–214.
- Małczyński Jacek, *Polityka natury w Auschwitz-Birkenau*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 121–158.
- Małczyński Jacek, *Historia środowiskowa Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 17–32.
- Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, red. Karina Jarzyńska, Maria Kobielska, Jakub Muchowski, Roma Sendyka, Aleksandra Szczepan, Kraków: Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci 2017.
- Niziołek Katarzyna, *Sztuka społeczna: koncepcje, dyskursy, praktyki*, Białystok: Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku, Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku 2015.
- Surowiec Łukasz, *Berlin-Birkenau* (film), 2012, dostępny na stronie <http://www.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/surowiec-lukasz-berlin-birkenau> [dostęp: 12.12.2017].
- Surowiec Łukasz, *Od dziecka chciałem robić rzeczy ważne*, rozmowę przepr. Magda Grabowska, „Sztuka Publiczna”, <http://www.sztukapubliczna.pl/pl/od-dziecka-chcialem-robic-rzeczy-wazne-lukasz-surowiec/czytaj/6> [dostęp: 12.12.2017].
- Surowiec Łukasz, *Surowiec: Berlin Birkenau*, rozmowę przepr. Daniel Miller, „Krytyka Polityczna”, <http://www.krytykapolityczna.pl/kultura/surowiec-berlin-birkenau/> [dostęp: 12.12.2017].

WHOSE HERITAGE ARE BIRCHES? AROUND ŁUKASZ SUROWIEC'S
BERLIN-BIRKENAU PROJECT

Summary

The article discusses Łukasz Surowiec's *Berlin-Birkenau* project under which the artist planted in Berlin several hundred birches from the area around the Auschwitz-Birkenau camp. The goal of the work defined by the artist was to create living monuments of the Holocaust and to propose the changes in the dynamics of Polish-German relations. In the article, I propose interpreting Surowiec's work through the symbolic role of birches in the history of Polish culture and environmental history of the Holocaust. Such interpretation reveals the ambiguity of the gesture of replanting trees, the inability to classify it as an act of giving responsibility to the Germans or Polish-German reconciliation.

Trans. Izabela Ślusarek