

„I will survive” – reprezentacja Holocaustu w sztuce współczesnej

Zawarte w tytule artykułu[1] słowa „I will survive” – „prze-trwam”, „przeżyję” to znany fragment z piosenki Glorii Gaynor. Ten amerykański przebój z lat 70-tych stał się częścią filmu *Dancing Auschwitz*, którego autorką jest australijska artystka i performerka, Jane Korman[2]. Film jest zapisem z podróży do Polski, w której uczestni-czyła najbliższa rodzina artystki. Głównym bohaterem filmu jest jej ojciec, Adolek Kohn, 90-letni polski Żyd z Łodzi, były więzień obozu w Auschwitz. Jest to jego pierwsza wizyta w Polsce, podczas której odwiedza miejsca związane z Zagładą Żydów, m.in. obóz koncentra-cyjny Auschwitz-Birkenau czy pomnik Holocaustu w Łodzi. Nie jest to jednak „zwykła” wizyta. Na filmie widzimy ocalałego z Zagłady, który wraz z rodziną wykonuje proste ruchy taneczne do dźwięków wspomnianej już piosenki[3].

W opisie do filmu zamieszczonego w ubiegłym roku na porta-lu YouTube czytamy, iż jest to wyraz hołdu i uszanowania dla ludzkie-go ducha (human spirit) oraz żywe świadectwo życia. Drugą część filmu stanowi wzruszające wyznanie Adama Kohna, w którym ocala-ły opisuje swój przyjazd do Polski wraz z najbliższą rodziną – jako moment przełomowy w jego życiu. Mówi: „Tańczmy, powinniśmy tańczyć, cieszymy się z tego, że przeżyliśmy. Cieszymy się z pokoleń, które przyszły po nas”. Video w przeciągu kilku tygodni obejrzało ponad pół miliona internautów. W pozostawionych na stronie ko-mentarzach przeważały opinie określające prosty taniec ocalałego i je-go bliskich jako obraz triumfu życia nad śmiercią, kpinę z hitlerow-

[1] Fragment publikowanego tekstu był wygłoszony na konferencji naukowej „Raj czy piekło. Żydowski obraz Polski po Holocaustie”, która miała miejsce w Kolegium Europejskim w Gnieźnie w dniach 18-19 stycznia 2011 r.

[2] Profil artystki oraz prezentacja prac wraz z dokumentacją są dostępne na stronie: <http://www.janekormanart.com>.

[3] Pierwsza publiczna prezentacja filmu *Dancing Auschwitz* miała miejsce w grudniu 2009 roku w jed-nej z australijskich galerii sztuki. W styczniu 2010 roku film pojawił się na portalu YouTube. W ciągu kilku miesięcy video obejrzało ponad pół miliona internautów wzbudzając zarówno pozytywne, jak i negatywne reakcje. W krajach europejskich film zyskał szerokie uznanie. W październiku 2010 roku film *Dancing Auschwitz* zdobył nagrodę publiczności

w kategorii the Best European Short Film na Festi-walu Filmu DokumentART w Neubrandenbergu w Niemczech. Bardziej krytyczne, a nawet negatywne opinie wobec filmu zdominowały środowiska żydow-skie w USA i Izraelu. Również na łamach prasy nie-mieckiej, np. „Juedische Allgemeine” czy „Frankfur-ter Rundschau”, opinie historyków były podzielone. Z jednej strony film *Dancing Auschwitz* został uznany jako kontrowersyjny i nietaktowny, a samą autorkę filmu posądzono o szukanie rozgłosu i własnych ko-rzyści. Z drugiej strony film uznano za wyraz radości Kohna, który przeżył Holocaust i założył własną ro-dzinę. Linki do artykułów prasowych prezentujących różne opinie w dyskusji nad filmem są dostępne na stronie Jane Korman (<http://www.janekormanart.com>).

skiego planu ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej, ale także nowy sposób mówienia i przypominania o tej największej tragedii w historii nowoczesnego społeczeństwa, która miała miejsce na terenach okupowanej Polski.

Ten międzypokoleniowy manifest o czasie Zagłady, w którym wyraża się pamięć ocalałego, oraz tych, którzy Holocaust znają jedynie z przekazów i opowieści, przede wszystkim odnosi się do konkretnych, naznaczonych traumą miejsc pamięci. Obrazy obozów zagłady i pomników upamiętniających ofiary Holocaustu, stanowią jeden z głównych elementów polskiego krajobrazu widzianego z perspektywy żydowskiej. W filmie *Dancing Auschwitz*, obok bramy Arbeit Macht Frei i stacji kolejowej Radegast, pojawiają się w roli przerywnika, obrazy neutralne, typowe punkty turystyczne na mapie Polski: jak gołębie na rynku krakowskim, wieża Kościoła Mariackiego, kramiki z pamiątkami w Sukiennicach, fragment ulicy Szerokiej przed synagogą Remu, dworzec autobusowy z zegarem w nieodgadnionej miejscowości i inne. Ten miejski sztafaż nie jest martwy. To współczesny obraz Polski, który się nieustannie zmienia, modernizuje, rozwija. Taka konstrukcja filmu pozwala na przeformułowanie utartych już schematów postrzegania Polski przez pryzmat Holocaustu i otwarcia się na szerszy, bardziej zróżnicowany horyzont żydowskiej obecności w tym kraju.

Jak zauważa Ruth Ellen Gruber, autorka niezwykle popularnej książki *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, obraz Polski w świadomości Żydów nadal nosi szczególne piętno wojny, które jest rozpowszechniane i propagowane w świecie. W opinii badaczki Marsze Żywych oraz wycieczki młodzieży żydowskiej z Izraela i Stanów Zjednoczonych często ograniczały się tylko do tych traumatycznych punktów na mapie Polski, które dodatkowo spowite zimową bądź wczesnowiosenną aurą, wzmagaly posępny i negatywny obraz kraju^[4]. Do podobnych konkluzji doszedł również Jack Kugelmass, amerykański antropolog, który po wizycie w Polsce w 1993 roku napisał:

Żydowska turystyka do Polski ma w sobie coś szczególnego. Żydowskich podróżników nie zaciekawia miejscowa kultura, czy to żydowska, czy też nieżydowska; nie interesują się żywymi, lecz zmarłymi. Bardziej niż etnografów przypominają badaczy starych ksiąg, co sprawia, że z podróży nie

[4] Ruth E. Gruber w swojej książce (*Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley 2002) podejmuje problem recepcji kultury żydowskiej i jej odtwarzania przez środowiska nie-żydowskie w różnych częściach Europy. Ważną część książki zajmuje Polska i problem tzw. „trudnej pamięci” zarówno w kategoriach mentalnych, jak i w przestrzeni publicznej. Jako uczestniczka Marszów Żywych zanotowała, iż „(...) organizatorzy manipulują emocjami młodych uczestników i nachalnie propagują syjonizm

w jego najbardziej nieprzejednanej postaci. Pobyt w Polsce miał potwierdzać i ugruntować wszelkie uprzedzenia. Paskudna pogoda (...) i monotony krajobraz stworzyły idealne tło, by umocnić uczestników Marszu w przekonaniu, że Polska jest miejscem posępnym, nieprzyjaznym i antysemitycznym”. Cyt. za wyd. polskim R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, przeł. A. Nowakowska, Sejny 2004, s. 161-163.

wynoszą nic, co pogłębiłoby ich znajomość tutejszej kultury. Zwykle też zapamiętują jedynie te doznania, które utwierdzają ich w niechęci[5].

Taka „propagandowa” kreacja wizerunku Polski jedynie potwierdzała prawdę Holocaustu, a miejsca Zagłady upamiętnione „pomnikiem” składały się na obraz kraju, który w świadomości Żydów reprezentował jedynie tragiczne wydarzenia z czasów wojny[6].

W filmie *Dancing Auschwitz* Korman próbuje przedefiniować pełen smutku i traumy obraz Polski i jej „oświęcimskich pieców”. Mamy tu do czynienia z afirmacją życia na kilku poziomach. Adolek Kohn przyjeżdża do Polski, zarówno do miejsc oznaczonych grozą śmierci, jak i tych, wydawałoby się, pozbawionych piętna Holocaustu, nie jako żałobnik, ale ocalały i zwycięzca. To radosne, wręcz szczęśliwe przesłanie filmu, o którym przesądza taniec rodziny Kohna do żywołowej piosenki Glorii Gaynor, przybliża widza do myśli chasydzkiej. Rabbi Nachman z Braclawia, prawnuk i spadkobierca tradycji Izraela Baal Szem Towa[7], pisał:

Kiedy człowiek czyni coś z radością, gdy otwiera się na cud przyszłości, oswobadza uwięzione w istotach iskry świętości. Radość z działania wyzwala iskry, ale to wyzwalanie iskier jest właśnie źródłem radości. Kiedy radość ogarnia ciało człowieka, podnoszą się jego ręce i stopy. Nie może wtedy powstrzymać się od tańczenia[8].

W podróży Adama Kohna do Polski, która miała miejsce letnią ciepłą porą, towarzyszy najbliższa rodzina, dzieci i wnuki. Ich wspólna wyprawa, zmaganie się z traumą przeszłości prowadzi do przełamania

[5] J. Kugelmass, *The Rites of the Tribe*, w: *Going Home*, „YIVO Annual” New York 1993 (nr 21), s. 410-411; cyt. za: R.E. Gruber, op. cit., s. 161-163.

[6] James E. Young, w swoim esej o pomnikach Holocaustu, pisze, iż w Polsce na terenach byłych obozów śmierci wzniesiono pomniki upamiętniające ogół polskich zniszczeń właśnie poprzez symboliczne nawiązanie do zamordowanej społeczności pochodzenia żydowskiego. *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2 (390-391), s. 271. W Polsce miejsca byłych obozów koncentracyjnych stały się ważnym elementem w debacie nad problemem reprezentacji Holocaustu w przestrzeni publicznej. Jednocześnie warto tu przywołać niezrealizowany projekt „Droga” Oskara Hansena, przygotowany do Międzynarodowego Konkursu na Pomnik w Oświęcimiu-Brzezince, 1958, który odrzucał koncepcję pomnika figuratywnego na rzecz włączenia przestrzeni obozu w obiekt artystyczny z uwzględnieniem awangardowej „Teorii Formy Otwartej” (której był też twórcą). Projekt wywarł ogromny wpływ na myślenie o języku pomników publicznych w Polsce, który świadomie rezygnowałby

z idei monumentalizacji i mitologizacji, jako tych czynników, które zniekształcają, a nawet zafałszowują doświadczenie tej tragedii. Por. K. Murawska-Muthe-sius, *Oskar Hansen i kontr-pomnik oświęcimski 1958-59*, „Obieg” 2006, nr 2; O. Hansen, *Ku formie otwartej*, red. J. Gola, układ graficzny O. Hansen, Warszawa 2005.

[7] Israel Baal Szem Tow (ok. 1700-1760) – charyzmatyczny założyciel chasydyzmu; uważał, że najważniejszym celem życia religijnego jest duchowa łączność z Bogiem poprzez modlitwę i codzienne życie, w których dominuje oddanie, radość i niezachwiana wiara. Modlitwie zwolenników rabiego towarzyszył ruch, ekstatyczny taniec i radość ze spotkania z Bogiem. G. Wigoder, *Słownik biograficzny Żydów*, Warszawa 1998, s. 40-41. O ruchu chasydzkim w Polsce i jego specyfice zob. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 395-425; M. Buber, *Opowieści chasydów*, przeł. P. Hertz, Poznań 1986.

[8] Rabbi Nachman z Braclawia, *Likkute Moharan*, I, 24, cyt. za: M.-A. Ouaknin, *Chasydzi*, przeł. K. i K. Pruscy, Warszawa 2002, s. 125.

bariery smutku i grozy, co więcej, stanowi o symbolicznym otwarciu Kohna na „cud przyszłości”. Radość jest zdolnością człowieka do ciągłego odradzania się, jak pisał rabbi, jest także lekarstwem na wszystkie choroby[9]. W filmie Korman „radość istnienia”[10] – to rodzinny taniec, który przełamuje tabu „miejsca”, zrywa z mentalnymi kliszami „pamięci” Holocaustu i stwarza możliwość formułowania nowych, otwartych pytań niezbędnych dla odbudowy relacji Żydów z Polską. Jednak osiągnięcie pełni radości nie jest możliwe, bowiem według rabiego Nachmana, istnieje antagonistyczna siła, która działa w przeciwnym kierunku. Ta siła pozwala zachować swoistą równowagę, chroni człowieka przed samounicestwieniem.

Podobna konstatacja otwiera dyskusję nad kwestią odbioru Polski, jako kraju obarczonego ciężarem doświadczenia wojny, doświadczenia Zagłady, które to nadal oddziałują i kształtują świadomość i wrażliwość zarówno tych, którzy wojnę przeżyli, jak i tych, którzy znają ją jedynie ze źródeł i opowieści. Badania nad kreacją obrazu Polski z perspektywy żydowskiej i mechanika jego powstawania są punktem wyjścia dla zrozumienia relacji obu narodów i wspólnej historii. W filmie *Dancing Auschwitz* pamięć o wymordowanych w obozach nakłada się na miejsca tylko z pozoru wolne od tego, co żydowskie. Są to miejsca, które w opinii wielu współczesnych Polaków, stanowią neutralny element polskiej rzeczywistości. Pozbawione jakiegokolwiek kontekstu historycznego, wyjałowione i puste – dopiero za sprawą ważnych wydarzeń – przeobrażają się w „miejsca pamięci”. Jak pisze Aleida Assmann, niemiecka badaczka kultury, miejsca mogą uwiarygodnić i przechować pamięć nawet w czasach zapomnienia. Po okresach przerwanej tradycji wspomnienie przeszłości powraca właśnie w tych konkretnych przestrzeniach miasta, ruinach, pomnikach, krajobrazie. „Dochodzi wówczas do reanimacji, przy czym miejsce w równym stopniu reaktywuje wspomnienie, co wspomnienie miejsce” [11]. Przestrzeń publiczna pozbawiona elementów kultury żydowskiej jest przestrzenią bez pamięci. Amnezja historyczna jako temat – znajduje nowe formy przede wszystkim w działaniach artystycznych, w których „dynamika kulturowego pamiętania i zapomniania” nabiera często krytycznego wyrazu.

Przestrzeń publiczna wykorzystywana we współczesnych pracach artystycznych często jest wyczyszczona, pozbawiona swego pierwotnego znaczenia, pamięci o miejscu, w którym żyli Żydzi. Symboliczna rekonstrukcja obumarłych tkanek miasta, których historia została zapomniana, wymazana ze struktury urbanistycznej i symbolicznej, stała się ważnym tematem licznych wypowiedzi artystycznych,

[9] Rabbi Nachman uważał, iż wszystkie choroby mają jedną przyczynę – smutek. Dlatego „wielkim obowiązkiem jest być zawsze radosnym, umacniać się i ze wszystkich sił oddalać od siebie smutek i gorycz”. Zob. Rabbi Nachman z Braclawia, *Likkute Moharan*, I, 65. Cyt za: M.-A. Ouaknin, op. cit., Warszawa 2002, s. 126.

[10] Pojęcie zaczerpnięte z traktatu filozoficznego Roberta Misrahiego, *Traité du bonheur*, Seuil 1981.

[11] A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa, Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114-115.

wpisujących się w nurt szeroko rozumianej „sztuki krytycznej”. Według Piotra Piotrowskiego, sztuka krytyczna ma na celu odsłanianie mechanizmów społecznych, politycznych i ideologicznych rządzących otoczeniem widza, w tym kulturą wizualną; jest działaniem zmierzającym do demitologizacji; problematyzowaniem tego, co z pozoru wydaje się bezproblemowe. To sztuka, która wytrąca odbiorcę z automatyzmu widzenia i myślenia, ujawnia ukryte struktury i relacje, w jakich nie zawsze świadomie funkcjonujemy[12].

Wybrane przeze mnie prace poruszają problematykę przestrzeni społecznej noszącej piętno Holocaustu oraz pamięci o dawnych mieszkańcach – Żydach, którzy niegdyś współtworzyli wielokulturowy obraz Polski. Warszawa, Kraków, Poznań to tylko niektóre z polskich miast, które stały się obszarem współczesnych działań i wypowiedzi artystycznych. Christian Boltanski, Shimon Attie, Rafał Jakubowicz i Rafał Betlejewski – to twórcy należący do pokolenia urodzonego po wojnie, tzw. „post-Holocaust generation”, które doświadczenie Holocaustu zna jedynie z opisów i przekazów pośrednich[13]. Holocaust i świadomość tych tragicznych wydarzeń stała się jednak zasadniczym punktem odniesienia w ich sztuce[14]. Nakreślony powyżej kontekst recepcji Holocaustu odnosi się przede wszystkim do dyskursu pamięci i rozpamiętywania, przywoływania obrazów, które zostały wyparte z przestrzeni polskiego miasta, ale i ze świadomości jego mieszkańców. Prace wybranych przeze mnie artystów, fotografie powiększone do rozmiarów billboardu, filmy video, instalacje wnika-jące w zastaną fasadę miejskiego otoczenia, ogniskują się wokół kwestii poszukiwania własnych sposobów na przezwycięzenie mechanizmów zapominania i historycznej amnezji. Zawarte w tytule artykułu słowa *I will survive* – „przetrwam”, „przeżyję” – należy uznać za manifest, w którym wyraża się sprzeciw wobec powszechnego zobojętnienia i anestezji.

We wrześniu 2001 roku w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski miała miejsce wystawa retrospektywna jednego z najważniejszych współczesnych artystów francuskich, Christiana Boltanskiego. Ekspozycja zatytułowana *Revenir* składała się ze znanych prac artysty: *Monument* (1986), *Reliquaire* (1989),

W pamięci fotografii
– wystawa *Revenir*
Christiana
Boltanskiego

[12] P. Piotrowski, *Wytrącić z automatyzmu myślenia*, rozm. Maciej Mazurek, „Znak” 1998, nr 12, s. 146-160; P. Piotrowski, *Obraza uczuć. Odbiór sztuki krytycznej w Polsce*, „Res Publica Nova” 2002, nr 3 lub <http://respublica.onet.pl/1078124artykul.html> (data odczytu: 5.01.2005). Por. K. Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, portal Instytut Adama Mickiewicza, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_obecnosc_zaglady (data odczytu: 10.01.2011).

[13] J. E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London 2000, s. 1-2.

[14] Holocaust jako doświadczenie tragiczne i bezprecedensowe, wykracza poza jakiegokolwiek znane formy opisowego ujęcia skali tego doświadczenia. Shoah-Zagłada jest niewyraźna. Również działania społeczne i artystyczne stanowią jedynie próbę podjęcia trudu mówienia i przypominania o Holocaustu jako zdarzeniu rzeczywistym i niepodważalnym. Por. M. Kaźmierczak, *Tragiczność Holocaustu. Problemy mówienia o Holokauście*, w: *Holocaust w sieci dyskursów*, red. A. Boroń, G. Gajewska, Gniezno 2005, s. 18-32.

Les Images Noires (1996), *Les Véronique* (1996), *Théâtre d'Om-bres* (1989), *Reserve Les Suisses Morts* (1990) oraz pracy przygotowanej specjalnie dla CSW – *Les Habitants de Varsovie* (2001)[15]. Wystawie prezentowanej w przestrzeni galeryjnej towarzyszyły zaprojektowane przez artystę billboardy (galerii zewnętrznej AMS) usytuowane w różnych częściach Warszawy. Na czterdziestu tablicach zawieszono czarno-białe plakaty eksponujące jedynie fragment twarzy: oczu i nasady nosa. Praca zatytułowana *Les Regards (Spojrzenia)* wcześniej była prezentowana na ulicach Wiednia i Paryża[16].

Podczas warszawskiej wystawy artysta zdecydował się na dołączenie do stołecznego wydania „Gazety Wyborczej” specjalnego dodatku. Dodatek składał się z pochodzących sprzed wojny powiększonych zdjęć młodych bokserów, warszawskich Żydów, którzy należeli do jednego ze stołecznych klubów sportowych. Pod zdjęciem, obok podpisu, umieszczono prośbę o kontakt z redakcją w przypadku rozpoznania przez czytelników którejs z sfotografowanych postaci. Podobny zabieg, który artysta przeprowadził w Wiedniu, był – zdaniem samego Boltanskiego – postawieniem mieszkańcom miasta „niewygodnego” pytania: „Co zrobiliście ze swoimi Żydami?”[17].

Fotografia, główne medium Boltanskiego, ewokuje śmierć, zezwala na „powrót umarłego”[18]. Artysta przedstawiając te anonimowe twarze, wywołuje pamięć o nich, można powiedzieć, pamięć o tych wszystkich straconych i zapomnianych, a obraz fotograficzny staje się jedynym dowodem ich istnienia. Artysta w swoich instalacjach posługuje się gotowymi, cudzymi zdjęciami, które pochodzą ze zbiorów archiwalnych. Boltanski traktuje je jak tworzywo, fragment rzeczywistości, który należy ponownie wywołać[19]. Ten uniwersalny sposób przywoływania nieobecnych, zyskał nowy, lokalny wymiar, poprzez wykorzystanie autentycznych fotografii Żydów warszawskich zamordowanych w czasie wojny. Wyrwane z kontekstu i nienaturalnie powiększone zdjęcia, miały nie tylko zwracać uwagę przechodniów, ale

[15] Wystawa Christian Boltanski „Revenir” miała miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie w dniach 15 września – 11 listopada 2001. Nakładem wydawnictwa CSW ukazała się publikacja, będąca podsumowaniem wystawy: Christian Boltanski „Revenir”, autorzy tekstów: Magdalena Abakanowicz, Anna Beata Bohdziewicz, Wiesław Borowski, Ryszard M. Gozdek, Zofia Kulik, Janina Ładnowska, Piotr Piotrowski, Anda Rottenberg, Milada Šlizińska, Agnieszka Taborska, edycja limitowana, strony nienumerowane, Warszawa 2003.
[16] Por. C. Boltanski, „*La petite mémoire*”. *Le Voyage au Pérou*, Paryż 1998; I. Goldberg, *Atelier Christian Boltanski. Invention de la memoire*, „*Beaux-Arts Magazine*”, 1998 (nr 168).

[17] Wiedeńska wystawa Christiana Boltanskiego *Sachlich* miała miejsce w 1995 roku w Kunsthalle.

[18] Tytuł wystawy *Revenir* oznacza „wrócić”, „powracać”, które to odnoszą się do teorii fotografii Rolanda Barthesa i Jacquesa Derridy. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 17-18.

Por. M. Michałowska, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewskiego i A. Zeidler-Janiszewskiej, Łódź 2009, s. 703-713.

[19] I. Goldberg, *Atelier Christian Boltanski. Invention de la memoire*, „*Beaux-Arts Magazine*”, 1998 (nr 168), s. 8.

także odwoływać się do emocji i pamięci[20]. Artysta podejmuje wysiłek przywrócenia pamięci zmarłych, postaci anonimowych, jednostkowych, indywidualnych. W swoim warszawskim projekcie próbuje odnaleźć ich tożsamość, jednocześnie wskazuje na wielokulturowy charakter miasta, w którym przed wojną żyło około 300 tys. Żydów. Boltanski wybrał zaledwie kilkanaście z dostępnych mu fotografii. Te prywatne zdjęcia konkretnych osób, dowody istnienia i unicestwienia, w pracy Boltanskiego stają się publiczne, dostępne i przeznaczone dla wszystkich. Dodatkowo poddane zabiegom swoistej estetyzacji, stają się uniwersalnym narzędziem rozbudzania pamięci, przywoływania obrazów z historii, które mogą być reprezentatywne dla konkretnego miejsca, czasu, grupy społecznej. Plakaty, rozlokowane w różnych częściach Warszawy, stanowiły rodzaj drogowskazu lub tablicy informacyjnej – „tu kiedyś mieszkali Żydzi”.

Fotografia jako narzędzie walki medialnej, ma silny wpływ na opinię publiczną. Zdjęcia, często poddane odpowiedniej obróbce, służą jako ilustracja dla konkretnych wydarzeń politycznych, społecznych, kulturowych. W okresie drugiej wojny światowej fotografia spełniała niezwykle istotną rolę w dokumentowaniu zbrodni hitlerowskich. Zdjęcia prześladowań i egzekucji Żydów były jeszcze w czasie wojny wykorzystywane w różnych publikacjach i pokazywane na wystawach[21]. Po wojnie, kiedy prawda o Holocauście była już powszechnie uznana, obrazy pokazujące Zagładę Żydów w obozach stawały się, jak pisze francuski historyk sztuki i filozof – Georges Didi-Huberman, jakby podświadomie przez ludzi ocenzone. Jednocześnie dla pokolenia, które wiedzę o Holocauście czerpie ze źródeł pośrednich, fotografia stanowi „autentyczny” obraz Zagłady. Jest nie tylko źródłem informacji, ale pozwala też „wyobrazić sobie niewyobrażalne”[22].

Fotograficzne prace Boltanskiego, jak mówi sam autor, zostały opatrzone tytułami, które mają być sugestywne i oddziaływać na emocje[23]. Artysta podejmuje się zadania przywrócenia znaczenia fotograficznemu świadectwu z czasów wojny i, podobnie jak to czyni

[20] Hans Belting w swej książce *Antropologia obrazu* pisze, iż „aura nieodwracalnego czasu, która zostawiła swój ślad w nieodwracalnej fotografii, prowadzi do animacji swoistego rodzaju, która zakłada afektywne wczuwanie się widza. Różnica między obrazem a rzeczywistością, na której zasadza się zagadka uwidocznionej nieobecności, powraca w fotografii poprzez dystans czasowy, kiedy dzieli jej powstanie i moment naszego oglądu”. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 261-262.

[21] Jedną z takich wystaw została zorganizowana w kwietniu 1943 roku w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie. Zdjęcia autorstwa Romana Vishniaka

(zrobione jeszcze przed wojną w 1938 roku) miały świadczyć o prześladowaniach ludności żydowskiej przez hitlerowców. Następnie te około 2 tys. fotografii zostało zebranych w jednym albumie wydanym w 1948 roku. Album był wielokrotnie wznawiany, m.in. jako źródło dokumentujące historię filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*. Por. J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007.

[22] G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Kraków 2008, s. 8-16.

[23] <http://csw.art.pl/new/2001/boltanski.html> (data odczytu: 10.01.2011).

w swej książce Didi-Huberman, wierzy w siłę tego obrazu, który ma wspomóc naszą wyobraźnię w próbach zrozumienia „niewyobrażalnego” dramatu wszystkich ofiar Zagłady.

Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz (...). Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę trudną niewyobrażalność.[24]

Czarno-białe, pozbawione swojego pierwotnego kontekstu zdjęcia, dowody życia, mają działać przede wszystkim na wyobraźnię i pamięć, przywołać obecność dawnych mieszkańców Warszawy, przywrócić ich miastu „mimo wszystko”.

Holocaust/Hollywood – *Aleja sław* Shimona Attiego w Krakowie

Problem śladów Holocaustu i drugiej wojny światowej w strukturze polskich miast stał się szczególnie żywy po rozpoczęciu realizacji filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera* na podstawie książki Thomasa Keneally’ego *Schindler’s Ark* (*Arka Schindlera*). Ta hollywoodzka opowieść o losach Żydów w czasie okupacji niemieckiej w Krakowie przyczyniła się do wznowienia dyskusji na temat pamięci Holocaustu, w szczególności zaś pamięci o tych tragicznych wydarzeniach w wymiarze lokalnym. Film Spielberga, podobnie jak zrealizowany w 1978 roku serial zatytułowany *Holocaust*[25], wywołał z jednej strony ogromny szok, szczególnie wśród widzów, którzy wcześniej nie słyszeli o krakowskim getcie, z drugiej – zainicjował liczne przedsięwzięcia komercyjne i artystyczne, jako odpowiedź na pojawienie się swoistej „mody” na Schindlera i żydowski Kraków.

W jednym ze swoich wywiadów Steven Spielberg mówił:

... patrzę na to miasto jak na scenę. Scenę, której nie musieliśmy budować. Niczego tu nie budowaliśmy, oprócz dekoracji w Łęgu i obozu płaszowskiego. Korzystamy z gotowych plenerów, kręcimy w miejscach autentycznych, gdzie wydarzenia opisane w *Liście Schindlera* się działy. Kraków podarował nam swoją historię i otworzył swoje podręczniki historii, pozwalając nam zatańczyć na ich kartach. Jestem tym miejscem zafascynowany. W każdym zakątku pytam siebie, czy Oscar Schindler mógłby tędy przechodzić? Czy Amon Goeth (komendant obozu pracy przymusowej w Krakowie-Płaszowie) stał tu, na tym zakręcie? Czy jechał samochodem tą uliczką? Czy tu dzielił getto na część A i B? Czy stał w tym miejscu,

[24] G. Didi-Huberman, op.cit., s. 9.

[25] Serial *Holocaust* w reżyserii Marvina J. Chomsky’ego był emitowany m.in. w Niemczech, gdzie wywołał bezprecedensowe reakcje zarówno wśród widzów, jak i w kręgach uczonych, polityków i publicystów, które uruchomiły i wyzwoliły „zbiorową pamięć” Niemców. Kilka lat po pierwszej emisji serialu w Niemczech (1979) opublikowano obszerne opracowanie badawcze na temat recepcji filmu, *Holocaust zur Unterhaltung* (*Holocaust dla rozrywki*), autorstwa

dwóch niemieckich medioznawców Friedricha Knilli i Siegfrieda Zielinskiego, w którym zebrano liczne opracowania naukowe, recenzje, wywiady z twórcami oraz opinie i wrażenia widzów. Zob. M. Saryusz-Wolska, *Zachodnioeuropejska recepcja serialu Holocaust*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje...*, s. 265-271. Por. D. Morley, K. Robins, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London–New York 1995.

gdy wysyłał ludzi do obozów pracy na wyniszczenie? Tutaj czuje się zapach historii na każdym rogu.[26]

Po wejściu na ekrany kin *Listy Schindlera*, gazety rozpisywały się o filmie, procesie jego realizacji, w telewizji pokazywano liczne reportaże historyczne o krakowskim getcie. Franciszek Palowski (krakowski asystent Spielberga, autor książki o etapach powstawania filmu, twórcą przewodnika *Śladami Schindlera w Krakowie*) zauważył, że „cały Kraków przypomniał sobie historię, wielu ludzi dowiedziało się, że w mieście było getto. Wszyscy mówili tylko o historii, o Schindlerze”[27]. Na fali sukcesu filmu Spielberga, który otrzymał liczne nagrody (w tym osiem Oscarów), krakowskie biura podróży i agencje turystyczne wyszły naprzeciw potrzebom i oczekiwaniom swoich nowych klientów. Powstały specjalne oferty wycieczek, nie tylko dla wielbicieli kina, których wspólna nazwa „Śladami Schindlera” brzmiała znajomo i wzbudzała spore zainteresowanie. Biura obsługiwały zarówno turystów indywidualnych, jak i wycieczki zorganizowane z kraju i ze świata. Program wycieczek szczególnie przypadł do gustu Amerykanom, dla których najistotniejszym elementem wizyty w Krakowie było odszukanie poszczególnych miejsc i elementów architektury zarejestrowanych na filmie[28].

W filmie Spielberga mamy do czynienia z pewnego rodzaju przeformułowaniem faktów historycznych, które w tym przypadku odnoszą się do konkretnych miejsc związanych z rzeczywistym układem i podziałem krakowskiego getta[29]. Należy bowiem pamiętać, że Spielberg realizował sceny z getta na Kazimierzu, na ulicy Szerokiej. W rzeczywistości krakowskie getto mieściło się na Pogórzu i tam, na ówczesnym placu Zgody (obecnie plac Bohaterów Getta), miały miejsce prawdziwe zdarzenia, które stały się kanwą dla filmu Spielberga. Reżyser odwrócił również kierunki marszu Żydów wyrzuconych ze swoich domów na Kazimierzu i w innych częściach Krakowa do założonego w 1941 roku getta po drugiej stronie Wisły. Droga Żydów z *Listy Schindlera* wiodła z Pogorza na Kazimierz, w rzeczywistości Żydzi szli w kierunku odwrotnym.

Taki przenicowany układ getta, jego fałszywe położenie w stosunku do innych miejsc w mieście oraz sam kierunek przesiedleń ludności żydowskiej w czasie okupacji niemieckiej – bezpośrednio wpły-

[26] F. Palowski, *Spielberg. W poszukiwaniu arki*, Kraków 1993, s. 112-113.

[27] http://www.spielberg.stopklatka.pl/wywiad_1.php (data odczytu: 14.01.2011).

[28] O ofercie krakowskich biur podróży w artykule: *W plenerach „Listy Schindlera”*, który ukazał się na łamach „Rzeczpospolitej” w dodatku „Moje Podróże” z dnia 14.12.1994; wersja internetowa : http://new-arch.rp.pl/artykul/36410_W_plenerach_quot;Listy_Schindleraquot;.html (data odczytu: 20.01.2011).

[29] Film Spielberga spotkał się z krytyką, w której

zarzucano autorowi m.in. zastąpienie prawdy historycznej „jej filmową inscenizacją”. Obecna w kulturze popularnej tendencja do przekształcania rzeczywistości historycznej w formy paradokmentalne, odległe od autentyzmu konkretnych wydarzeń jest zjawiskiem powszechnie stosowanym przez różne media. Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Listy Schindlera: skrzyżowanie dyskursów*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, pod red. T. Majewskiego i A. Zeidler-Janiszewskiej, Łódź 2009, s. 890-891.

nęły na program wycieczek „Śladami Schindlera” i przebieg proponowanych przez biura tras. Wspomniany już autor przewodnika Franciszek Palowski^[30] zapraszał turystów do miejsc ściśle związanych z produkcją filmu, jednocześnie wskazywał na różnice, które wynikały z pewnych przemodelowań faktów topograficznych. To rozróżnienie na „miejsca historii” i „miejsca z filmu” nie miało większego wpływu na przywrócenie pamięci o Pogórze jako właściwym getcie. W świadomości turystów odwiedzających Kraków, a także samych mieszkańców miasta, miejsca związane z historią Żydów i ich losami w czasie wojny ograniczały się wyłącznie do dzielnicy Kazimierz.

W 2001 roku Bogusław Sonik, były dyrektor Festiwalu „Kraków 2000 – Europejska Stolica Kultury”, opublikował tekst o getcie, w którym pisał:

Krakowskie getto nie istnieje w naszej świadomości, w świadomości krakowian. Prawie każdy o nie zapytany wskaże Kazimierz, a taksówkarz podwiezie pytającego na Szeroką (...). Chciałbym, aby w Krakowie przywrócić pamięć o tym dramacie, którego centralnym miejscem był plac Zgody.^[31]

Wcześniej Sonik pisał, iż po lekturze książki Pankiewicza *Apteka w getcie krakowskim*, która zainspirowała go do odszukania opisywanych w pamiętniku śladów przeszłości, wybrał się na Pogórze, rzeczywiste miejsce getta. Z rozczarowaniem jednak stwierdził, że nie odnalazł tam żadnego faktu wymienionego w lekturze^[32].

Odpowiedzią na apel w sprawie poszukiwania śladów stała się praca Shimona Attiego zatytułowana *Aleja sław* (czerwiec – lipiec 1996). Projekt składał się z dwudziestu czterech pięcioramiennych gwiazd, które stanowiły repliki emblematów z hollywoodzkiej Alei Gwiazd. Attie umieścił je na Szerokiej, głównej ulicy z filmowego getta. Gwiazdy Attiego, w odróżnieniu od swoich hollywoodzkich

[30] F. Palowski, *Śladami „Listy Schindlera”*, Kraków 1996. Broszurka ukazała się również w wersji niemieckiej i angielskiej.

[31] W 2001 roku Bogusław Sonik jako Przewodniczący Małopolskiego Sejmiku zainicjował akcję „Przywracanie pamięci”. Zaproponował nadanie Aptece „Pod Orłem” na krakowskim Podgórzu statusu muzeum, urządzenie tam nowoczesnej ekspozycji, odpowiednie oznakowanie dawnego getta i uporządkowanie Placu Bohaterów Getta – dawniej Placu Zgody. <http://www.boguslawsonik.pl/index.php?nr2=207> (data odczytu: 20.01.2011).

[32] Obecnie sytuacja na krakowskim Pogórze znacznie się zmieniła, czego przykładem jest Muzeum Pamięci Narodowej „Apteka pod Orłem” przy Placu Bohaterów Getta, które zostało powołane w 2003 roku jako oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Obiekt zajmuje pomieszczenia dawnej apteki Tadeusza Pankiewicza, która w latach okupacji nie-

mieckiej znajdowała się w centrum krakowskiego getta. Co roku w rocznicę likwidacji getta sprzed Apteki rusza tradycyjny Marsz Pamięci, który kończy się złożeniem kwiatów pod pomnikiem na terenie byłego obozu w Płaszowie. W muzeum prezentowana jest wystawa stała *Apteka w getcie krakowskim*, na której zebrano dokumenty, filmy i fotografie ilustrujące wyjątkową rolę Apteki w życiu mieszkańców krakowskiego getta. Drugim ważnym w tym kontekście miejscem w przestrzeni miejskiej jest Fabryka Emalia Oskara Schindlera, również należąca do MHMK, która mieści się na krakowskim Zabłociu w budynku administracyjnym dawnej fabryki naczyń emaliowanych znanej jako Deutsche Emailwarenfabrik (DEF) Oskara Schindlera. Od 11 czerwca 2010 roku można w Muzeum Historii Miasta Krakowa zwiedzać wystawę *Kraków – czas okupacji 1939–1945*. Opis wystawy na stronie http://mhk.pl/oddzialy/fabryka_schindlera_wystawa_stala (data odczytu: 18.01.2011).

pierwowzorów, nie były złote, lecz purpurowe, a głębokie pęknięcia powieleły swą fakturą strukturę płyt z krakowskiego trotuaru. W ten sposób „ikony” upamiętniające znane osobistości świata show-biznesu wniknęły w ulicę, stworzyły jednorodną, wręcz organiczną część placu, głównego planu filmowego *Listy Schindlera*. Rozmieszczenie gwiazd nie było przypadkowe. Ich układ powiełał kierunek filmowej drogi krakowskich Żydów do getta. Zamiast imion hollywoodzkich aktorów i aktorek, na gwiazdach pojawiły się nazwiska wciąż żyjących bohaterów filmu z tzw. listy Schindlera: J.H. Borenstein, H. Blumen-trucht, i inne.

Taka koncepcja *Alei sław* Attiego miała za zadanie wskazać na niebezpieczeństwo tworzenia przez Hollywood „nowych” faktów historycznych. Zdaniem Attiego, to właśnie fikcja filmu, imitująca rzeczywistość wojny, stanowi główne źródło informacji dla pokolenia urodzonego po Holocauście, które swoją wiedzę czerpie m.in. z Hollywood i spreparowanego na potrzeby kina obrazu historii^[33]. Wtopione w trotuar „gwiazdy” na krakowskim Kazimierzu jednocześnie podkreślały rolę kultury popularnej, kultury masowej, która przyczyniła się do ujawnienia szerokiej publiczności prawdziwych bohaterów z listy Schindlera i wielu innych faktów z czasów Zagłady. Ci, którzy przetrwali, zostali upamiętnieni purpurowymi gwiazdami, które nie błyszczą złotem chwilowego blichtru. Te emblematy to echo ostatnich trzydziestu minut filmu Spielberga, kiedy to pojawiają się prawdziwe postaci z listy wraz z odtwórcami ich ról. To właśnie film, a nie historyczne doświadczenie, spowodował, iż ocaleni z Zagłady i ich losy stały się na nowo częścią konkretnego miejsca. Ich obecność w filmie miała potwierdzać „prawdę” i dramat hollywoodzkiej historii, która oferuje zręby sławy równej hollywoodzkim gwiazdom.

Problem zacierania rzeczywistości i zastępowania jej przez kreację kultury masowej pojawia się wraz z każdą inicjatywą podobną do wycieczek proponowanych turystom w Krakowie. Obawa Attiego wydaje się zrozumiała, bowiem sama możliwość wyboru wycieczki, która zestawia i sankcjonuje miejsca prawdziwych, tj. historycznych wydarzeń z tymi filmowymi, determinuje nasze myślenie i rozumienie historii. Wystarczy dodać zaledwie jeden element z historii filmu do historii, by ta miała inną, nową wartość. Turysta może więc wybrać odwiedzenie miejsc „swojego” własnego, czyli filmowego doświadczenia Holocaustu, aniżeli tych „innych”, rzeczywistych miejsc Zagłady. Celebracja filmowej historii może być dla turysty znacznie bardziej atrakcyjna, niż historia sama w sobie^[34]. Często jedynym doświadczeniem Holocaustu dla pokolenia, które urodziło się po wojnie, jest

[33] Wszelkie opinie, opisy i komentarze Shimona Attiego dotyczące jego pracy *Walk of Fame* pochodzą z niepublikowanego eseju artysty, którego fragmenty zostały przedrukowane przez Jamesa E. Younga w rozdziale *Sites Unseen. Shimon Attie's Acts of Re-*

membrance 1991-1996, w: J.E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale 2000, s. 85, patrz: przyp. 13.

[34] J. E. Young, op.cit., s. 86.

wybrana scena z książki czy kolejne sekwencje z filmu. Doświadczenie tak wyselekcjonowanych wydarzeń, każe widzom, którzy „przeżyli” Holocaust w sposób pośredni, powracać do tych miejsc zapamiętanych, tak jak ocaleni wracają do miejsc ich rzeczywistego cierpienia. W ten sposób film staje się miejscem, w którym „została zrobiona historia”[35].

Kultura masowa, utożsamiana z estetyką kiczu, przejęła rolę nauczyciela „trudnej” historii dla milionów widzów z całego świata[36]. Dzieje filmowych bohaterów stały się jedyną, powszechnie znaną historią. Agnieszka Holland w wywiadzie opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego”, mówiła:

Nie jestem zdecydowanie krytyczna wobec filmu Spielberga, byłam nim raczej pozytywnie zaskoczona, ale ostatnie pół godziny *Listy* przekonują mnie, że w filmie Holocaust może być masowo przeżywany tylko pod warunkiem usankcjonowania kiczu. Kicz wydaje się niezbędny, by oswoić tragedię i potworną tajemnicę[37].

Stąd rodzi się pytanie, czy można opowiadać o grozie Holocaustu za pomocą stereotypowych środków narracji filmowej? Zarówno Holland, jak i Claude Lanzmann[38], francuski reżyser, dokumentalista, autor filmu *Shoah*, są zdania, iż podobne zabiegi odnoszą się do kwestii nadużycia i trywializacji historii[39]. Jednak Holland dodaje:

[35] Ibidem, s. 86.

[36] O sztuce masowej rozumianej w kategorii kiczu zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł.

M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, szczególnie rozdział *Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja więk-szości*. O teorii sztuki masowej zob. D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa: Cz. Miłosz; komentarz: Jerzy Szacki, Kraków 2002, s. 14-36. Na temat kwestii kultury masowej jako formy obrazowania Holocaustu zob. tekst M. Saryusz-Wolskiej, *Zachodnioeuropejska recepcja serialu Holocaust* w którym autorka przywołuje artykuł Eliégo Wiesela rozpoczynający falę krytyki hollywoodzkiego serialu *Holocaust*. Wiesel wskazywał m.in. na liczne niezgodności historyczne, a także połączenie nadmiaru, dosłowności i przerysowania tematu historycznego, czyli „trywializacji Holocaustu”, które pozbawiają Zagładę wymiaru wyjątkowości. W opinii autorów szkoły frankfurckiej, Theodora W. Adorno i Maxa Horkheimera, standaryzacja, schematyzacja i konsumpcjonizm wyznaczają ramy dla produktu przemysłu kulturalnego, czyli sztuki masowej, a kicz jest parodią katharsis i rodzajem fałszywej świadomości, która poprzez obronę estetykę ma zagwarantować odbiorcy przyjemność, a także zniwelować jej ciężar etyczny, M. Saryusz-

Wolska, *Zachodnioeuropejska recepcja serialu „Holocaust”*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje...*, s. 265-266.

[37] A. Holland, *Filmowe zwierciadła Holocaustu*, rozm. J. Strzałka, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 13. <http://www2.tygodnik.com.pl/tp/2803/film08.php> (data odczytu: 21.01.2011).

[38] Warto jednak pamiętać, że twórców tych różni koncepcja opowiadania o Zagładzie. Holland sięga po zróżnicowane formalnie kino fabularne, korzystając z konwencji gatunków filmowych jak melodramat czy film przygodowy (*Gorzkie żniwa*, *Europa Europa*). Lanzmann pozostaje wierny filmowi dokumental-nemu, w ramach którego rezygnuje z materiałów archiwalnych, a nacisk kładzie na relacje Ocalałych i świadków (*Shoah*, *Sobibór*). Ta różnica poglądów na kino o Holocaustie dała o sobie znać szczególnie wyraźnie w polemice wokół *Korczaka* Andrzeja Wajdy, do którego scenariusz napisała Holland. Por. *Czy Wajda zdradził Szosa? Dwugłos: Claude Lanzmann – André Burguière*, oprac. Maria Oleksiewicz, „Kino” 1991, nr 4 [przypis red. – KMM].

[39] Por. F. Jacobowitz, „*Shoah*” as Cinema, w: *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, ed. by S. Hornstein, F. Jacobowitz, Bloomington 2003, s. 7-21.

Hollywood to żarłoczna maszyna – wszystko przeżuwa i wypłwca. Prawda o Holocauście może być tu w najlepszym razie uproszczona, a zło oswojone. Z drugiej strony, kultura masowa odgrywa rolę edukacyjną. *Lista Schindlera* przyczyniła się do spopularyzowania wiedzy o Holocauście bardziej niż tysiące filmów dokumentalnych. Jeśli chcemy, by ludzkość pamiętała o losie milionów zamordowanych, musimy zaakceptować filmy w rodzaju *Listy Schindlera*. Hollywood pokazuje Holocaust w krzywym i fałszywym zwierciadle, ale co to jest prawdziwy obraz? Prawdziwy obraz Holocaustu nie jest możliwy – nawet najuczciwsze filmy dokumentalne dają jedynie cień jego strasznej prawdy.[40]

Shimon Attie proponuje widzowi takie formy pamiętania, które mają eksponować tę przepaść między wydarzeniami z przeszłości, a tym co obecnie jest rozpamiętywane. Zarówno narodowa mitologia, jak i szklany ekran kultury masowej zamazują różnicę między przeszłością i terażniejszością. Artysta obawia się, że pokolenia po Holocauście nadal mogą powielać błędny obraz tragicznej historii, a prawdziwe wydarzenia mogą zostać wyparte przez ich filmową reprezentację[41].

Shimon Attie, urodzony w Los Angeles w 1957 r., reprezentuje tzw. „post-Holocaust generation”, dla którego doświadczenie Zagłady jest sumą przekazów pośrednich. Ten amerykański artysta pochodzenia żydowskiego, w swoich instalacjach i projekcjach slajdów w przestrzeni publicznej odnosi się przede wszystkim do tematyki drugiej wojny światowej i społecznego wymiaru Holocaustu. W jednym z wywiadów, w którym jasno określił swą przynależność kulturową, mówił o potrzebie „rozumienia historii społeczności, która na przestrzeni wieków doświadczała prześladowań i z tego powodu nauczyła się cenić prawa człowieka”[42]. Attie w swoich realizacjach próbuje przywrócić odebrane Żydom w czasie wojny „prawa człowieka”, przede wszystkim prawo do pamięci i rozpamiętywania. Pamięć zgnębiona, unicestwiona, wymazana ze struktur przestrzeni publicznej, zakłamaną i spreparowaną – w pracach Attiego zyskuje nowy, można by powiedzieć „pierwotny” wymiar.

W swoim krakowskim projekcie Shimon Attie początkowo chciał wykonać projekcję slajdów na tramwajach, a także umieścić lightboxy z wizerunkami z getta oraz postkomunistycznej Polski, które w ten sposób miały nasycić przestrzeń miasta znakami dawnej obecności Żydów i jednocześnie odnieść ją do szerszego problemu współczesnego rasizmu[43]. Artysta wybrał jednak inną wersję rozpamiętywania historii uwikłanej w tryby nadużyć i kiczu kultury masowej. W krakowskiej realizacji Attiego mamy do czynienia z „odczarowa-

[40] A. Holland, op.cit.

[41] J. E. Young, op.cit., s. 89.

[42] Shimon Attie, w: Samantha Baskind, *Encyclopedia of Jewish American Artists* (Słownik amerykańskich artystów żydowskich), Westport 2006, s. 28. Za: G. Levin, *Świecka sztuka żydowska: tożsamość żydow-*

ska w kontekście kosmopolityzmu, <http://www.obieg.pl/print/15568> (data odczytu: 14.01.2011).

[43] J. E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000, s. 87.

wywaniem” zawłaszczonej przez kulturę masową przestrzeni publicznej i przywróceniem jej należytej wartości. Attie sięga po pamięć „trudnej” przeszłości, stara się dać odpowiedź na tzw. brak „woli pamiętania”. Według francuskiego historyka, Pierre’a Nory, bez woli pamiętania miejsca pamięci pozostają jedynie miejscami historii. Budynki, ulice, place, czyli aktorzy i świadkowie tragicznych wydarzeń stają się anonimową i obojętną częścią miasta, chłodnym sztafżem historii. Dopiero działalność artystyczna przekształca miejsca historii w miejsca pamięci^[44].

**Między literami –
o realizacjach
Seuchensperrgebiet
i *Pływalnia* Rafała
Jakubowicza**

Fakt wymazywania ze struktur przestrzeni publicznej polskiego miasta, zarówno w wymiarze urbanistycznym, jak i symbolicznym, tych elementów, które stanowiły wizualny i znajomy emblemat kultury żydowskiej w Polsce, stał się głównym problemem działań artystycznych Rafała Jakubowicza. Ten poznański artysta w swoich pracach wykorzystuje pismo jako medium pamięci. Znaczenie pisma, jego ranga wynika z tzw. „niezawodnej dyspozycji trwania”^[45]. To, co zapisane, zostało wcześniej nazwane. Pismo, podążając za językiem, zapisuje wydarzenia, animuje naszą pamięć i wydobywa ukryte znaczenia. Artysta w jednym z wywiadów mówi:

Interesują mnie miejsca z pozoru zwyczajne, neutralne, które nagle, niespodziewanie, ujawniają łańcuch niepokojących skojarzeń, przywołując cienie przeszłości. Miejsca, w których tkwią różnego rodzaju napięcia, które można – za pomocą prostego, zdecydowanego gestu, zmieniającego dotychczasową optykę – wydobyć i ukazać^[46].

Takie „neutralne” i z pozoru zwyczajne miejsca stały się tematem jego dwóch realizacji *Seuchensperrgebiet* oraz *Pływalnia*.

Pierwsza praca powstała w 2002 roku w Krakowie, przy okazji wystaw towarzyszących Festiwalowi Młodej Sztuki „Look at me/ spójrz na mnie”. Artysta umieścił na ścianie jednej z krakowskich kamienic neutralny, bladoszary billboard firmy AMS z napisem *Seuchensperrgebiet*. Nierówne, zacierające się, jakby wystukane na starej maszynie do pisania słowo, dla zwykłego przechodnia pozostaje niejasne, enigmatyczne, niezauważalne. Samo odczytanie tej karkołomnej zbitki językowej wymaga od widza przede wszystkim znajomości języka niemieckiego^[47]. *Seuchensperrgebiet* to obszar objęty epide-

[44] P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” nr 26 (Spring 1989), s. 7-25. Por. J.E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000, s. 62.

[45] A. Assmann, op.cit., s. 112.

[46] http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_jakubowicz_rafal (data odczytu: 6.01.2011).

[47] Realizacje Rafała Jakubowicza, które oscylują wokół kwestii pamięci Holocaustu, zostały gruntownie zanalizowane w eseju Eleonory Jedlińskiej „Praw-

da jest w pamięci. Rozważania o artystycznych realizacjach Rafała Jakubowicza”. Następnie artykuł ten zatytułowany *Słowa klucze Rafała Jakubowicza. Seuchensperrgebiet Arbeitsdisziplin* ukazał się w 2002 roku na internetowych stronach „Magazynu Sztuki”, http://magazyn-sztuki.art.pl/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_28.htm (5.01.2011), a w wersji drukowanej w Biuletynie Informacyjnym Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau „Pro Memoria” 2004 (nr 20) oraz w piśmie „Format” 2004 (nr 44).

mią. Ten niemiecki neologizm, twór języka LTI (Lingua Tertii Imperii), w czasie drugiej wojny światowej widniał na tablicach oddzielających żydowskie getta od reszty miasta. Taki napis zachował się na jednej z fotografii dokumentujących proces zakładania getta w Warszawie[48], o którym pisał Władysław Szpilman w swoim pamiętniku:

Wkrótce miały wstrząsnąć opinią publiczną następane dwa wydarzenia: pierwszym z nich był niemiecki atak lotniczy na Anglię, drugim zaś to, że nad prowadzącymi do getta ulicami pojawiły się tablice informujące o epidemii tyfusu i konieczności omijania dzielnicy. Krótco potem w jedynej wydawanej w Warszawie przez Niemców gazecie w języku polskim ukazał się urzędowy komentarz na ten temat: Żydzi są społecznymi szkodnikami, a także roznościcielami zarazy. [...] planuje się stworzenie specjalnej dzielnicy, w której będą żyli wyłącznie Żydzi, w której będą mogli czuć się swobodnie, oddawać się swoim rytuałom i rozwijać własną kulturę. Tylko ze względów higienicznych otoczono tę dzielnicę murem, by tyfus i inne żydowskie choroby nie przenosiły się na ludzi w pozostałej części Warszawy.[49]

Wykorzystany przez artystę napis, a także czcionka liter[50], imitująca słowa typowe dla nazistowskiej biurokracji[51]. W aktach z tego okresu odnajdziemy wiele takich terminów, tzw. neosemantyzmów, które miały za zadanie zakamufłować nowe treści w starych dobrze znanych słowach. Nachman Blumental nazywa je „niewinnymi”, to znaczy pozornie niewinnymi wobec treści, którą zawierały[52]. „Seuchensperrgebiet” jest jednym z tych „niewinnych” słów, które odwołują się do przeszłości miasta i jego architektury, tak silnie naznaczonej obecnością społeczności żydowskiej w okresie wojny. Dziś niezrozumiałe, zamazane, trudne do odczytania słowo reprezentuje pamięć o daw-

[48] Fotografia pochodzi z książki *Adama Czerniakowa Dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939 – 23 VII 1942*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983.

[49] W. Szpilman, *Pianista, Warszawskie wspomnienia 1939-1945*, Kraków 2002, s. 44.

[50] Podobna czcionka liter, która widnieje na krakowskim billboardzie, pojawia się również w kolejnym projekcie Rafała Jakubowicza zatytułowanym *Arbeitsdisziplin* (ilustracje dostępne na stronie artysty: <http://www.jakubowicz.art.pl>). Praca składa się z trzech części: pocztówki z barwną fotografią szczytu fabryki Volkswagena w podpoznańskim Antoninku z napisem *Arbeitsdisziplin*, filmu video z ujęciem chodzącego po terenie fabryki strażnika oraz light-boxu powielającego obraz z pocztówki. Wszystkie wymienione elementy pracy mają wyraźnie krytyczny stosunek wobec historii koncernu Volkswagena, którego początki sięgają lat trzydziestych XX wieku. Wtedy to pojawiła się idea produkcji samochodów osobowych określanymi przez Adolfa Hitlera jako “niemiecki samochód ludowy”. W czasie II wojny światowej fabryka zajmowała się głównie produkcją sprzętu dla

niemieckiego wojska (Por. R. Sawicki, *Volkswagen w II wojnie światowej*, Warszawa 1998, oraz E. Miller, *Was Hitler's Beetle actually designed by a Jew?* „Jerusalem Post” 13 września 2009.

[51] W czasie drugiej wojny światowej niemiecka firma Seidel & Naumann, zajmująca się produkcją m.in. rowerów dla wojska i poczty, szybkościomierzy do lokomotyw, czy maszyn do szycia oraz maszyn do pisania Ideal, wprowadziła na rynek niezwykle popularne, bo lekkie i przenośne maszyny do pisania „Erika” model nr 6. Służył on który został zastąpiony dopiero po roku 1947 nowszą wersją. <http://typewriter.piwko.pl/maszyny/firmy/seidel.html> (data odczytu: 6.01.2011).

[52] N. Blumental, *Słowa niewinne*, Kraków 1947. Książka ta jest próbą ujęcia hitlerowskiego słownictwa z punktu widzenia jego dwuznaczności gdy pozornie znane i niewinne słowa zawierały w sobie znaczenia grozy i okropności, znaczyły hitlerowską dyplomację morderstwa. Za: E. Jedlińska, *Słowa klucze Rafała Jakubowicza*, „Pro Memoria” 2004 (nr 20), s. 52.

nych mieszkańców Krakowa, którzy poprzez swoją nieobecność zostali wykluczeni ze współczesnej architektury miasta. „Seuchensperrgebiet” jest o epidemii – epidemii amnezji i zapomnienia^[53].

Obiektem drugiej realizacji Jakubowicza, która miała miejsce 4 kwietnia 2003 roku, była pływalnia miejska przy ulicy Wronieckiej w Poznaniu. Jakubowicz wyświetlił na fasadzie budynku hebrajski napis „Pływalnia” (היחש-תכירב). Treść napisu nie wzbudza podejrzeń, bowiem napis odpowiada rzeczywistej funkcji budynku. Treść jednak została zakamuflowana w hebrajskim tłumaczeniu słowa. Data akcji również nie była przypadkowa. Tego dnia 1940 roku hitlerowcy przekształcili budynek poznańskiej synagogi w pływalnię przeznaczoną dla żołnierzy Wehrmachtu. Przebudowa oraz zmiana funkcji budynku wpisywały się w wykładnię polityki niemieckiej, której celem była profanacja i niszczenie wszelkich elementów kultury żydowskiej. Powojenna polityka PRL-u, skoncentrowana na zabytkach reprezentujących tzw. „dziedzictwo narodowe”, wykazywała ignorancję dla innych kultur, w konsekwencji sakralny charakter budowli nigdy nie został przywrócony.

Po wojnie pamięć o żydowskich mieszkańcach miasta była skutecznie zacieraną. Zniszczone budowle, często ruiny, jak w przypadku synagogi Gminy Braci na rogu Szewskiej i Dominikańskiej, były konsekwentnie rozbierane, dając w ten sposób miejsce pod parkingi i nowe inwestycje. Inne zachowane budowle zmieniały swoje funkcje i właścicieli. Budynek synagogałny przy ulicy Wronieckiej, istniejący od roku 1907 i zamieniony podczas II wojny światowej w pływalnię, stał się własnością miasta. W 1989 roku powołano w Poznaniu filię Związku Gmin Wyznaniowych Żydowskich, która zrzesza liczne organizacje żydowskie, m.in.: Stowarzyszenie Żydów Kombatantów i Osób Poszkodowanych w II wojnie światowej, Stowarzyszenie Dzieci Holocaustu, Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce. Budynek dawnej synagogi poznańskiej gmina odzyskała w połowie 2002 r. Z powodu braku funduszy niezbędnych na remont budynku i zagospodarowanie przylegającego doń terenu synagoga nadal służy jako pływalnia. W tym czasie wokół budynku synagogi i jej dalszych losów wywiązała się żywa dyskusja, w której uczestniczyli politycy, historycy, a także sami mieszkańcy Poznania, dla których budynek stanowi ważny, wręcz symboliczny element architektury miasta. W konsekwencji, spór okazał się tylko chwilowym zawirowaniem wokół dawnej synagogi, który nie wpłynął znacząco na zmianę status quo^[54]. W 2007 roku, w setną rocznicę powstania budynku, przed-

[53] Por.: J. Jedliński, *Reperowanie przestrzeni publicznej (przez Jakubowicza)*, http://www.magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/online_2005/jedlinski_reperowanie.htm, (data odczytu: 05.01.2011.)

[54] W 2006 roku Marcin Libicki, poseł do Parlamentu Europejskiego z ramienia PiS, zaproponował

wyburzenie synagogi i zagospodarowanie terenu pod nową inwestycję, która odpowiadałaby planom rewitalizacji okolic Starego Miasta. Libicki zaznaczył, że bóżnica była elementem niemieckiej polityki Kulturkampf, która miała ograniczać rozwój kultury polskiej i katolicyzmu w Wielkopolsce. Za: <http://>

stawiono plany jego przebudowy. Powołano Centrum Dialogu „Synagoga Nowa”, a dalsze plany przewidują stworzenie w budynku m.in. wydzielonego miejsca modlitwy dla poznańskich Żydów, sali koncertowej na 600 osób, Muzeum Poznańskich Żydów i sali Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata im. Ireny Sendlerowej. Obecnie na fasadzie pływalni widnieje jedynie pamiątkowa tablica odsłonięta w 2004 roku z inicjatywy Fundacji Rozwoju Sportu Szkolnego. Jej treść w języku polskim i angielskim brzmi: „Ten budynek wzniesiony w 1907 r. był synagogą i służył jako dom modlitwy do 1939 r.”.

Projekt *Pływalia* Jakubowicza to także dwa filmy wideo. Pierwszy z nich jest rejestracją projekcji świetlnej z dnia 4 kwietnia 2003 roku, drugi natomiast stanowi nagranie wykonane przez artystę we wnętrzu budowli. Oba filmy, przypominające w swej konwencji produkcje paradokumentalne, wnikają w zastaną sytuację, rejestrują „życie codzienne” budynku, który kiedyś pełnił funkcję zgoła odmienną. W pierwszym filmie budynek dawnej synagogi ukazany zostaje w porze wieczornej. Jedynie hebrajskie litery, jasne, świetliste, jakby napisane niewidzialną ręką, sygnalizują pierwotne znaczenie budowli, która na czas projekcji staje się na nowo częścią żydowskiej kultury. Te świetliste litery zapisane w mroku przypominają jeden z obrazów Rembrandta *Uczta Baltazara* (około 1635). Dzieło holenderskiego mistrza przedstawia scenę z Księgi Daniela (V, 1-30), w której to Baltazar, ostatni król państwa nowobabilońskiego, wraz ze swymi gośćmi ucztuje przy suto zastawionym stole, na którym znajdują się złote naczynia zrabowane ze Świątyni Jerozolimskiej. W trakcie uczyt zebrani doznają wizji: na ścianie pojawiają się świetliste i niezrozumiałe słowa MENE, MENE, TEKEL, UFARSIN (tradycyjnie: policzono, zważono, rozdzielono) zapisane hebrajską czcionką^[55]. Wezwany na dwór prorok Daniel interpretuje objawienie jako złowieszczą zapowiedź upadku władcy i jego państwa. W obrazie uwaga widza skupiona jest na emocjach, które towarzyszą ucztującym. Wszyscy, oderwani od przyjemności biesiady, zwracają się w kierunku świetlistych liter. Te niezrozumiałe linie pisma wnoszą niepokój, każą bacznie obserwować bieg wydarzeń. Bez Daniela, interpretatora tych słów, przesłanie pozostałoby nadal niezrozumiałe. A to co nieznanne, ukryte – budzi niepokój, czasem strach. W swoim filmie Jakubowicz próbuje przełamać codzienną szarość ulicy, ożywić martwą zastygłą fasadą, na nowo stworzyć element żydowskiej kultury miasta, której zwiastunem jest hebrajski napis. Zadanie nie jest łatwe. Znajomość języka hebrajskiego wśród Żydów już w czasach starożytnych była znacznie ograniczona. Wymiana kulturowa i przenikanie się obcych wpływów powodowały, szczególnie wśród Żydów żyjących

wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,61085,3110371.html; <http://poznaj.jewish.org.pl/index.php/synagoga-nova/Spor-o-synagoge.html> (data odczytu: 12.01.2011).

[55] F. Landsberger, *Rembrandt, the Jews and the Bible*, Philadelphia 1946, s. 151-154. M. Zell, *Reframing Rembrandt. Jews and the Christian image in seventeenth-century Amsterdam*, Berkeley 2002, s. 59-72.

w diasporze, ale również w Palestynie, posługiwanie się innymi językami, które ułatwiały komunikację z otaczającym światem. Język hebrajski, używany do celów modlitewnych, stosowany podczas ceremonii religijnych oraz do zapisu świętych tekstów, stanowił swoisty emblemat kultury żydowskiej, jej religijnej odrębności[56]. W tradycji żydowskiej litery hebrajskie same w sobie mają charakter sakralny, a ich zapisywanie jest formą modlitwy i kontaktu z Bogiem[57]. W filmie Jakubowicza hebrajski napis również odnosi się do sfery sacrum. Z jednej strony autor chce odtworzyć, czy raczej stworzyć od nowa to, co zostało już utracone. Przywołać sakralny charakter budynku, uczynić go ponownie „miejscem zebrań”. Z drugiej strony ten niezrozumiały dla większości poznaniaków napis staje się przestrożą przed zapomnieniem i niepamięcią miejsca.

W drugim filmie autor poszukuje śladów dawnej synagogi we wnętrzu pływalni. Przemierza z kamerą korytarze, przejścia, prysznicce, wreszcie pojawia się basen z wodą. Ta niepewna, przypominająca kluczenie kamerzysty w zakamarkach labiryntu droga jest próbą odszukania ukrytych w architekturze znaczeń. W konsekwencji, te filmowane obrazy nie przypominają o dawnej funkcji budowli, ale składają wyobraźnię widza ku innym konotacjom. Te higieniczne, łaźnienne miejsca, pokryte kwadratowymi płytkami, ze śladami wilgoci i odpadających tynków, ze sterzczącymi rurami pryszniców, kratkami odpływów wody – wszystko to mimowolnie odsyła widza ku śladom przeszłości[58]. Jakubowicz w swej pracy odwołuje się do pewnych, utrwalonych już historycznie klisz pamięci Zagłady, pamięci obozów, które nadają „miejscu” dodatkowego ciężaru emocjonalnego i znaczeniowego. Odarty ze sfery sacrum budynek synagogi, który w okresie wojny pełnił „jedynie” rolę pływalni dla żołnierzy Wehrmachtu, w projekcie artysty staje się potencjalnym miejscem zagłady Żydów poznańskich. Ta (nad)interpretacja śladów historii, które pozostały w dawnej synagodze, stanowi rodzaj gry z widzem, który poprzez film rekonstruuje przeszłość z fragmentów zakotwiczonych w teraźniejszości. Wiele z tych okrucich stanowi „produkt” PRL-u, kiedy pamięć o kulturze żydowskiej była skutecznie skazywana na zapomnienie i historyczną amnezję, a której skutki trwają do dzisiaj.

Jakubowicz, czy to za pomocą hebrajskich liter, czy długiego niemieckiego słowa, wprowadza dysonans do dyskursu zastanego, dokonuje swoistej rewindykacji zapomnianych śladów przeszłości, próbuje przywrócić pamięć miejsca, która (wedle rozróżnienia Aleidy Assmann) jest przywiązana do konkretnej przestrzeni fizycznej[59]. Wykorzystane przez Jakubowicza słowa, zapisane na billboardzie bądź wyświetlone na fasadzie budynku, wywołują skojarzenia; nazywają na

[56] N. Ostler, *Empires of the Word: A Language History of the World*, London -New York 2006, s. 80-88.

[57] Por. A. Kamczycki, *Sztuka pamięci, czyli żydowski Boltanski*, „Artluk” 2006, nr 2, s. 54.

[58] Por. E. Jedlińska, *Rafał Jakubowicz, Synagoga/ Pływalnia*, „Pro Memoria” 2007 (nr 27), s. 91-98.

[59] A. Assmann, op.cit., s. 113.

nowo zakamuflowane pod pancierzem historii pierwotne znaczenie miejsca; stawiają trudne pytania dotyczące zarówno kwestii zapomnianych, jak i nowych, powstałych w wyniku konfrontacji historii ze współczesną recepcją Zagłady.

Pływalnia miejska przy Wronieckiej w Poznaniu stała się miejscem jeszcze jednej akcji artystycznej, której celem było przywrócenie pamięci o miejscu i ludziach tu niegdyś żyjących.

21 lutego 2010 roku przed basenem miejskim, czyli dawną synagogą w Poznaniu, zebrało się kilkadziesiąt osób w różnym wieku, aby wykonać wspólne zdjęcie. Centralne miejsce na fotografii zajęło puste krzesło z kipą w miejscu siedziska. Zdjęcia wykonano zarówno przed budynkiem pływalni-synagogi na ulicy Wronieckiej, a także wewnątrz, na balkonie z widokiem na basen. Na fotografii napis: *Tęsknię za tobą, Żydzie*.

Autorem pomysłu jest Rafał Betlejewski, polski performer i artysta parateatralny (założyciel Teatru Przezroczystego), którego działania ogniskują się wokół języka, kwestii tożsamości, przybierania ról społecznych i komunikacji społecznej^[60]. Hasło akcji *Tęsknię za tobą, Żydzie* i pierwsze z cyklu zdjęć powstało w 2005 roku. W roku następnym pojawiły się murale i wspólne zdjęcia mieszkańców z różnych miast i miasteczek zebranych wokół pustego krzesła. Akcja Betlejewskiego przypomina o pierwotnym charakterze danej budowli, odkrywa te fragmenty dzielnic, które kiedyś były zamieszkiwane przez społeczność żydowską. Stąd na fotografiach pojawiają się rynki i place, przy których stały niegdyś żydowskie domy, sklepy, szkoły, synagogi i cmentarze. Najważniejszym elementem fotografii pozostaje krzesło symbolizujące problem pustki, jaka została po wojnie.

Formuła akcji oraz jej hasło nawiązują do powojennego cyklu kolaży Władysława Strzemińskiego zatytułowanego *Moim przyjaciołom Żydom*^[61]. Prace Strzemińskiego, które bezpośrednio odnoszą się do tragedii Shoah, tj. deportacji, rozstrzeliwań, czasów getta i obozów koncentracyjnych, są zapisem tych traumatycznych wydarzeń, dokumentem historycznym, reakcją artysty na czasy Holocaustu z perspektywy świadka. Na każdej z dziesięciu papierowych plansz artysta zamieścił jedno zdjęcie, samodzielny element obrazu, któremu towarzyszy kłębowisko linii. Wyrysowane czarnym tuszem kreski korespondują z obrazem fotograficznym, przenikają go, bądź nakładają się na strukturę wyciętej fotografii. Czasem te bezkształtne formy ułożone z linii powielają kontury figury uchwyconej na zdjęciu. W swej pracy Strzemiński sięgnął po fotografie dokumentalne, na któ-

Wokół pustego krzesła – o akcji społecznej *Tęsknię za tobą, Żydzie* Rafała Betlejewskiego

[60] <http://www.tesknie.com/index.php?id=32> (data odczytu: 5.01.2011).

[61] Cykl Strzemińskiego *Moim przyjaciołom Żydom* powstał w 1945 roku. Składa się z dziewięciu kolaży, które artysta podarował Instytutowi Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu *Yad Vashem* w Jerozo-

limie. Dziesiąty kolaż, zatytułowany *Śladem istnienia*, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. O powstaniu cyklu zob. A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 222-234.

rych widnieją m.in. anonimowe postacie z getta. Są to przedstawienia fragmentaryczne: sylwetka mężczyzny z żółtą gwiazdą przypiętą do poły płaszcza, bądź same twarze, których rysy, elementy stroju, ujęte dość stereotypowo, nie pozostawiają wątpliwości co do żydowskiego pochodzenia sfotografowanych. Zdjęcia korespondują i towarzyszą kresce wijącej się i zakreślającej puste ramy amorficznych wyobrażeń. Poczucie pustki jest tu dominujące. Linie naśladują te formy, które już nie istnieją, po których zostały tylko fotografie. Zdjęcia wykorzystane przez Strzeмиńskiego przywracają pamięć o zmarłych, przypominają o prawdzie Holocaustu, są świadectwem doświadczenia Zagłady[62]. Fotograficzne wyobrażenia Żydów stanowią materialny i wizualny ekwiwalent pustych form wyznaczonych przez czarne kontury. Tytuł cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* wskazuje na osobisty stosunek artysty do ofiar[63]. Jednocześnie wykorzystane przez Strzeмиńskiego zdjęcia przedstawiają osoby anonimowe, wyłączone z więzów bliskich relacji. Zabieg ten rozszerza spektrum traumy i wskazuje na masowy charakter Zagłady. W pracy Strzeмиńskiego osobisty wyraz tragedii objawia się w pustych, wykreślonych czarnym tuszem amorficznych plamach. Pustka nie daje spokoju, stwarza bezpośrednie poczucie dyskomfortu, odosobnienia, zagubienia, wyobcowania. Wypełnienie pustki u Strzeмиńskiego nie jest możliwe. Ci, którzy zginęli, już nie powrócą. Została tylko pamięć.

Betlejewski w swojej akcji *Tęsknię za tobą, Żydzie* próbuje tę pustkę po nieobecnych zapełnić, a traumę Holocaustu oswoić. Hasło akcji wykorzystuje formę retoryczną zawartą w tytule prac Strzeмиńskiego. Żyd – anonimowy, pozbawiony swojej tożsamości, jest figurą bezkształtną. Dla pokoleń urodzonych po wojnie, kiedy ślady żydowskiej egzystencji w Polsce zostały skutecznie zatarte, albo przynajmniej pozostawały w ruinie, odtworzenie świata żydowskiego w Polsce przysparza dodatkowych trudności. Jest to świat, w którym „(...) obraz Żyda – jak pisał Paweł Hertz – traci na swej świeżości, przestaje być żywy, zostaje z niego wspomnienie coraz bardziej mgliste, w coraz większym stopniu przetwarzające się w legendę. Będzie to obraz statyczny, nie modyfikowany przez żywe doświadczenia styczności międzyludzkich”[64]. Betlejewski w swej akcji chce anonimową, stworzoną na bazie stereotypów postać Żyda zastąpić konkretną osobą. Dla-tego dopełnieniem akcji jest strona www.tesknie.com, która stanowi rodzaj platformy umożliwiającej ludziom opisywanie swoich wspomnień o polskich Żydach, którzy zginęli w czasie wojny albo wyjechali w latach PRL-u. Jest to działanie nakierowane na eksplora-

[62] Fotografia jako świadectwo zdarzeń, zob. M. Michałowska, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje...*, s. 704-706.

[63] Tytuły poszczególnych prac z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* stanowią cytaty wyjęte z niedokończonych powieści Strzeмиńskiego, nad którą artysta

pracował w 1952 roku. Strzeмиński połączył w niej wątki autobiograficzne z doświadczeniem wojny, jego reakcją na wojnę i traumę Holocaustu, które w powojennych pracach plastycznych artysty zanikają. A. Turowski, op.cit., s. 230-234.

[64] A. Hertz, *Obraz Żyda w świadomości Polaków*, „Znak” 1983, nr 2-3, s. 429.

cję pamięci, pamięci indywidualnej, w której słowo Żyd stanowi „figurę symboliczną” [65].

Jak mówił autor w wywiadzie z Piotrem Pacewiczem:

Celem akcji jest doprowadzenie projektu do samodzielności, kiedy i murale, i zdjęcia powstawać będą bez mego udziału. Zrezygnowałem z wszelkiej stylizacji, by napis i zdjęcie mógł wykonać każdy [66].

Rzeczywiście, akcja rozwija się samodzielnie, co można zauważyć na przywołanej stronie www. Obok zdjęć wykonanych przez Betlejewskiego napływają fotografie kameralne, na których widzimy pojedyncze osoby. W dodanym przez siebie komentarzu wyrażają swoje zaangażowanie w szerzenie i propagowanie akcji, a także dzielą się swoimi wspomnieniami bądź ujawniają swoje żydowskie korzenie. Jak pisze Judyta Nekanda-Trepka, na co dzień pracująca dla Gminy Żydowskiej w Warszawie, która przez pół roku była kuratorką projektu (w okresie od października 2009 do marca 2010), akcja, zarówno pod względem liczby poszczególnych zadań, jak i czasu jej trwania (akcja trwała do 27 stycznia 2011 roku), przekroczyła najśmielsze wyobrażenia autorów [67]. Zdaniem kuratorki, *Tęsknię za Tobą, Żydzie* okazało się być kolejnym przełomowym momentem w historii dialogu polsko-żydowskiego w skali Polski lokalnej. Zgłoszenia do udziału w projekcie napływały z całego kraju – chęć uczestnictwa wyrażały m.in. szkoły, instytucje kultury oraz lokalni działacze. Na stronie akcji setki Polaków i Żydów, w tym osób, które opuściły Polskę i dziś mieszkają w innych częściach świata, opublikowało swoje wspomnienia, losy konkretnych Żydów z Polski.

Inicjatywa Betlejewskiego zdobyła przede wszystkim uznanie wśród szerokiej rzeszy odbiorców akcji i jej uczestników zarówno w kręgach żydowskich, jak i polskich. Przedsięwzięcie, którego celem było przede wszystkim odzyskiwanie pamięci o miejscach i osobach reprezentujących daną społeczność żydowską, uruchomiła dyskusję nad historią obu narodów i ich wzajemnych relacjach przede wszystkim w wymiarze lokalnym. Ta odradzająca się świadomość wspólnej historii, pozwala budować zręby tożsamości społeczeństwa nowoczesnego w oparciu o zasady tolerancji i poszanowania odmiennych kultur i tradycji. Poszukiwanie tropów kultury żydowskiej, tego co z niej pozostało we współczesnym polskim mieście, stanowi sygnał do próby odtworzenia pełnego obrazu historii, wypełnienia pustki prawdą pamięci.

[65] Według teorii Jana Assmanna, pamięć kulturowa koncentruje się na takich punktach z przeszłości, które z czasem krystalizują się jako figury symboliczne, na których opiera się nasza pamięć. Dlatego przestaje być ona nierzeczywista, i staje się rzeczywistością, która ma siłę normatywną i sprawczą w życiu społecznym. Za. M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 32.

[66] P. Pacewicz, R. Betlejewski, *Płonie stodoła*, „Duży Format” (dodatek „Gazety Wyborczej”) 19.05.2010.

[67] Z listu Judyty Nekanda-Trepki, kuratorki projektu „Tęsknię za Tobą, Żydzie” w okresie od października 2009 do marca 2010, http://pl.wikipedia.org/wiki/Rafa%C5%82_Betlejewski (data odczytu: 5.01.2011).

* * *

Omówione tu prace stanowią ważny wkład w dyskusję nad drażliwym i bolesnym problemem przeszłości Polski, kraju, który w okresie niemieckiej okupacji stał się wielkim cmentarzem narodu żydowskiego, a w latach następnych materialne pozostałości kultury żydowskiej były skutecznie skazywane na niepamięć. Proces ten można było zaobserwować w likwidacji dawnych zabudowań żydowskich, w tym synagog i cmentarzy, które miały ustąpić miejsca nowoczesnym dzielnicom reprezentującym ducha nowej epoki. Zjawisko to było zauważalne zarówno na terenie państw należących do bloku wschodniego, jak i w krajach Europy Zachodniej (szczególnie w Niemczech Zachodnich, Austrii i Włoszech)[68].

W Polsce, pamięć o Żydach, dawnych obywatelach tego kraju, najczęściej była wyrażana poprzez pomniki – memoriały na terenach dawnych obozów koncentracyjnych i gett, które dla Żydów i Polaków nadal stanowią synonim żydowskiej obecności w Polsce. Pomniki, w opinii Jamesa E. Younga, przywołują przeszłość w sposób zgodny z najróżniejszymi mitami narodowymi i potrzebami politycznymi: „Wszystkie (pomniki – M.M.-K.) odzwierciedlają zarówno przeszłe doświadczenia i bieżące życie danej wspólnoty, jak również pamięć danego państwa o samym sobie.”[69]

Pamięć zamknięta w formie pomnika niesie jednak pewne niebezpieczeństwo. Kumulacja pamięci o Holocauście i tragicznym losie polskich Żydów wyłącznie w tych przestrzeniach bezpośrednio związanych z Zagładą, jak obozy koncentracyjne czy memoriały je upamiętniające, uwalnia widzów, czyli nas wszystkich od obowiązku i ciężaru pamiętania. Natomiast przestrzeń publiczna, przestrzeń miejska, w znacznym stopniu pozbawiona tych śladów, staje się rezerwuarem ukrytych znaczeń. Działania wymienionych w artykule artystów, zarówno Christiana Boltanskiego, Shimona Attiego, Rafała Jakubowicza, jak i Rafała Betlejewskiego, stanowią wyraźny sygnał do zrewidowania własnej pamięci, odkrywania zatartych tropów w architekturze i jej historii, próby odtworzenia obrazu Polski, która już nie istnieje. Poszukiwania artystów ogniskują się wokół pamięci zachowanej przede wszystkim w samej strukturze miasta, którego przeszłość została spreparowana, wyjałowiona z pierwotnych znaczeń. Wybrane elementy miasta – ulice Warszawy, granice krakowskiego getta, budynek

[68] Powojenne losy zbytków kultury żydowskiej w Europie patrz: R. E. Gruber, op.cit., s. 95-103.

[69] Problem pomnika jako formy pamięci, jego wartości etycznej i estetycznej, został opracowany m.in. przez Jamesa E. Younga w pracy *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven 1993; inne prace autora dotyczące kwestii pomnika w kontekście pamięci Holocaustu to m.in.: *Memory and Counter-Memory: Towards a Social Aesthetic of Holocaust Memorials*, w: *After Auschwitz:*

Responses to the Holocaust in Contemporary Art, red. M. Bohm Duchen, London 1995 oraz książka zatytułowana: *At Memory's Edge...*, w której to została omówiona m.in. kwestia Memoriału Berlińskiego: *Germany's Holocaust Memorial Problem – and Mine*. Polski przekład *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, J.E. Younga ukazał się w formie eseju: J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć...*, s. 267-289.

dawnej synagogi w Poznaniu, a także wiele innych obiektów tożsamy z kulturą żydowską – stały się główną materią działań artystycznych, którą autorzy poddali swoistej obróbce, by następnie zamkniętą w formie kodów (anonimowe fotografie Żydów warszawskich, długie i niezrozumiałe słowa stosowane przez biurokrację nazistowską) zakotwiczonych w zrębach pamięci poddać refleksji i nadać jej znamiona historii. Każdy dokument, trop zostaje odczytany indywidualnie, jako moment spotkania przeszłości z terażniejszością. Artyści sami stają się widzami, obserwatorami, którzy uczestniczą w tym, co wspólne. Jednocześnie badają granice zubożenia i proponują dyskusję nad mentalną rewitalizacją przestrzeni miejskiej w wymiarze lokalnym. Ta świadomość wspólnej przeszłości, intuicyjna znajomość śladów traumy Holocaustu, a także umiejętność umiejscowienia ich w konkretnych obszarach pamięci zbiorowej, może być ważnym krokiem w odbudowywaniu kolejnych obrazów Polski i jej wielokulturowej tożsamości.



fot. Ziemek Adamski