

JAROSŁAW LUBIAK

## ARCHITEKTURA PAMIĘCI DANIELA LIBESKINDA

Według danych Yad Vashem w 1933 roku w Berlinie mieszkało 160 000 Żydów, co stanowiło jedną trzecią populacji tego narodu w Niemczech. 10 lat później w czerwcu 1943 roku Berlin został ogłoszony miastem wolnym od Żydów (mimo że jak się szacuje, siedem tysięcy nadal pozostawało w mieście)<sup>1</sup>. W czasie Holocaustu zginęło 55 000 berlińskich Żydów.

W 1988 roku Senat Berlina Zachodniego rozpiisał konkurs na rozbudowę budynku Muzeum Berlińskiego o nowe skrzydło dla Oddziału Żydowskiego. Zaproszony do konkursu architekt Daniel Libeskind, przystępując do projektowania, poprosił Federalne Biuro Informacji w Bonn o dane dotyczące berlińczyków wywiezionych z miasta. W odpowiedzi otrzymał pocztą listę nazwisk, tworzącą dwutomowe wydawnictwo zatytułowane *Gedenkbuch*<sup>2</sup>.

Mimo że projekt ten nie był poświęcony wyłącznie Holocaustowi, a przeciwnie, pomieścić miał zbiory dotyczące całej historii berlińskich Żydów, to jednak Zagłada określiła punkt widzenia architekta, jak i cały projekt. Jeden z modeli dla rozbudowy Muzeum Berlińskiego najlepiej oddaje tę zależność. W modelu tym podstawą, opoką dla budynków Muzeum są kartki z *Gedenkbuch*.

Model, w którym podstawą jest lista nazwisk, lista utraconej obecności, czy też lista nieobecnych stanowić może najlepszą figurę dla wszystkich problemów, które Libeskind chciał podjąć w swoim projekcie. Libeskind pisał:

Po pierwsze: niemożliwe jest zrozumienie historii Berlina bez zrozumienia ogromnego intelektualnego, ekonomicznego i kulturowego wkładu ze strony ży-

<sup>1</sup> Por. publikację internetową Shoah Resorce Center, Yad Vashem, (w:) [http://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%205995.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205995.pdf), 1 VI 2004.

<sup>2</sup> D. Libeskind, *Between the lines*, (w:) *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, red. P. Noever, Prestel, Munich 1991, s. 66.

dowskich obywateli miasta. Po drugie: fizyczną i duchową koniecznością jest zintegrowanie znaczenia Holocaustu z budowlą. Holocaust nie był zwyczajnym wydarzeniem w historii, ale zwrotnym wydarzeniem w pamięci Berlina. Po trzecie: poprzez uznanie szczególnej formy nieobecności można wyrazić to, w jaki sposób życie może zyskać znaczenie oraz obrać optymistyczny, pełen nadziei kierunek<sup>3</sup>.



1. Muzeum Żydowskie, Berlin. Collegienhaus i Nowe Skrzydło © Jüdisches Museum Berlin, fot.: Bitter+Bredt, Berlin

Wpierw zatem Libeskind stawia problem pojęciowy: jak pojąć udział Żydów w tworzeniu Berlina po tym, jak udział ten został tak tragicznie zanegowany, a sami Żydzi zgładzeni? Jak pojąć, czy więcej: jak unaocznic to, że bez ich życia i pracy historia miasta wyglądałaby zupełnie inaczej? Następnie Libeskind stawia problem architektoniczny: w jaki sposób ująć Holocaust – którego doświadczyć możemy jedynie poprzez jego skutki, to znaczy przez pustkę i przez nieobecność – w kształt budynku?

<sup>3</sup> D. Libeskind, *Traces of the Unborn*, (w:) *1995 Raoul Wallenberg Lecture*, College of Architecture and Urban Planning, The University of Michigan, Ann Arbor 1995, s. 31, 33.

W jaki sposób można nadać tej nieobecności formę, aby mogła uobecniać się w doświadczeniu, nie stając się jednocześnie po prostu obecnością? I wreszcie najważniejsze: w jaki sposób doświadczenie to może stwarzać nadzieje na przyszłość? Jest to w istocie problem mnemoniczny: jak ukształtować pamięć zdarzenia, tzn. jak nadać jej znaczenie, czyli jak zintegrować ją z życiem (czyli spowodować, aby doświadczenie mogło być przeżywane, kształtując w ten sposób nową rzeczywistość).

Można zatem powiedzieć, że projektowanie architektury muzeum przez Libeskinda jest projektowaniem pamięci. I to w dosłownym sensie. Nie tylko dlatego, że muzeum jest w swojej istocie instytucją pamięci. Ale przede wszystkim dlatego, że jest materializacją pewnego modelu pamięci, ściśle architektonicznego modelu. Frances Yates w książce *Sztuka pamięci* pokazuje wyraźnie, w jaki sposób pamięć ustrukturyzowana jest wedle pewnej architektoniki. Yates przytacza poglądy Kwintyliana:

Nietrudno ustalić ogólne zasady mnemoniki. Pierwszy etap stanowiło odcisnięcie w pamięci układu *loci*, czyli miejsc. Najpowszechniej stosowanym, choć nie jedynym typem systemu miejsc mnemonicznych był typ architektoniczny. Najbardziej przejrzysty opis tego procesu daje Kwintylianus. Celem uformowania jakiegoś układu miejsc w pamięci – powiada on – trzeba zapamiętać budowlę tak obszerną i urozmaiconą pod różnymi względami, jak to tylko możliwe; dziedzińiec, salon, sypialnie i rozmaite inne pomieszczenia, ozdobione posągami i ornamentami. Wyobrażenia, za pomocą których ma się zapamiętać przemówienie – Kwintylianus podaje przykładowo obraz kotwicy lub jakiejś broni – umieszcza się następnie w wyobraźni na tych miejscach, które się zapamiętało w budowlu. Następnie, ilekroć zachodzi potrzeba ożywienia pamięci odpowiednich faktów, myśl przebiega kolejno wszystkie miejsca i zwraca się do nich jako swego rodzaju „kustoszy”, żeby dostarczyli odpowiednich „depozytów”. Starożytnego mówcę powinniśmy sobie wyobrażać jako penetrującego swój pamięciowy gmach w trakcie przemawiania i wychwytyjącego w zapisanych w pamięci miejsc wyobrażenia, które w nich umieścił. Metoda ta daje pewność, że poszczególne punkty pamięta się w należyтым porządku, ponieważ porządek ten jest ustalony przez kolejność miejsc w budynku<sup>4</sup>.

Ten opis dotyczy mnemotechniki, czyli pamięci sztucznej, którą Yates przeciwstawia pamięci naturalnej. Ale jednocześnie pamięć sztuczna nie jest dla Yates niczym innym, jak pamięcią naturalną, która została „wzmocniona czy utrwalona ćwiczeniem”. Dlatego św. Augustyn mógł mówić wprost o *pałacu pamięci*:

Oto dochodzę do rozległych pól, do przestronnego pałacu mojej pamięci, gdzie się przechowują niezliczone obrazy najróżniejszych rzeczy, przyniesione przez zmy-

<sup>4</sup> F. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, PIW, Warszawa 1971, s. 14-15. Por. też Yates, op. cit., s. 58-59.

sły. Tam się odkłada też to, co sobie wyobrażamy pomniejszając czy powiększając wrażenia zmysłowe, czy w jakikolwiek inny sposób je zmieniając, jak też inne rzeczy, które oddajemy tam na przechowanie, by trwały dopóki nie wchłonę i nie pogrzebie ich zapomnienie<sup>5</sup>.

Według św. Augustyna zatem pamięć jest strukturyzowana przez pewną architektonikę, jej strukturę można zobrazować przez model architektoniczny. Architektura pałacu jest modelem, który określa porządek relacji między poszczególnymi przedmiotami pamięci. Model ten opisuje pamięć na poziomie relacji między ukonstytuowanymi przedmiotami – obrazami, jak mówi św. Augustyn, czy znakami, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, które dają się pogrupować i rozmieścić w układzie określonym przez tę nadrzędną strukturę. I dzięki temu włączeniu w uporządkowaną całość zyskują znaczenie<sup>6</sup>.

Wprawdzie św. Augustyn mówił o pamięci jako o elemencie psychiki ludzkiej, to jednak nic nie wydaje się dokładniejszą materializacją Augustynowskiego modelu pamięci niż muzeum. Nie tylko dlatego, że ucielesnia architektonikę tego modelu, ale też zasadę jego funkcjonowania. Rzeczy zdeponowane w muzeum, według metafizycznego założenia i ideału, powinny zostać zachowane na zawsze. Muzeum zachować ma na wieczność nienaruszoną obecność tego, co w nim zostało złożone tak, aby to zawsze być dostępne przypomnieniu czy świadomości. Muzeum, jako instytucja pamięci, nadaje również znaczenie przechowywanym przedmiotom.

Przystępując do projektowania nowego skrzydła dla Oddziału Żydowskiego, Daniel Libeskind stanął zatem przed zadaniem zaprojektowania kształtu pamięci o historii berlińskich Żydów. I to w dodatku w konfrontacji z istniejącą już architekturą. Muzeum Berlińskie, od momentu swojego powstania w 1969 roku, miało siedzibę w późnobarokowym gmachu<sup>7</sup> – w tzw. Collegienhaus z 1735 roku, którego projektantem był Philipp Gerlach<sup>8</sup>. Gmach ten odpowiadał Augustynowskiemu modelowi pamięci. Gdyby jego logika została rozszerzona na tragedię Holocaustu, to Zagłada zostałaby połączona z egzystującą strukturą, jako jedno z kolejnych wydarzeń w sekwencji, tworzącej tzw. historię XX wieku.

<sup>5</sup> Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Kraków 1987, s. 226. Por. też Yates, op. cit., s. 58-59.

<sup>6</sup> Na kolejnym etapie analizy zjawiska pamięci Św. Augustyn utożsamia pamięć z myśleniem jako zdolnością do gromadzenia i skupiania. Por. ibidem, s. 231-233.

<sup>7</sup> H.F. Braun, *The Jewish Museum in Berlin: Past – Present – Perspectives*, (w:) Daniel Libeskind: *Jewish Museum Berlin*, G+B Arts International, b.m.w. 1999, s. 107.

<sup>8</sup> B. Schneider, *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin*, Prestel, München-London-New York 1999, s. 17.



2. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło © Wojciech Goczkowski (fot.)

Dla Libeskinda nie było to jednak jedno z wydarzeń, lecz przeciwnie „wydarzenie zwrotne”, którego nie da się zawrzeć w klasycznych modelach pamięci i historii, w modelach o klasycznej architektonice. Toteż wymaga ono skonstruowania innych modeli, modeli o innej architektonice, przez które będzie mogła się ujawnić tragiczność i nieodwracalność „zwrotu”, jakim był Holocaust. Zadanie dekonstrukcji, którego podejmuje się Libeskind, to skonstruowanie architektury, która stworzy zniamię czy świadectwo tego zerwania; architektury, która stworzy zniamię nieredukowalnej inności sytuacji, jaka zapanowała po Zagładzie.

Libeskind zaznacza to zerwanie wyraźnie. Między późnobarokowym gmachem Collegienhaus, a nowym skrzydłem Oddziału Żydowskiego nie

ma żadnej wizualnej łączności – oba budynki zdają się być odrębnymi obiektami, połączone są jedynie podziemnym, ukrytym korytarzem. Również między ich formami architektonicznymi nie ma żadnej łączności lub choćby odległej korespondencji.



3. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Zdekomponowana Gwiazda Dawida. © Wojciech Goczkowski (fot.)

W projekcie nowego skrzydła Libeskind całkowicie zignorował jego bezpośredni kontekst, czyli to, co tradycyjna architektura zawsze traktowała jako podstawową determinantę w projektowaniu: kształt działki budowlanej i otaczające budynki – to do nich bowiem powinien nawiązywać nowo powstający obiekt; gdyż to one określają miejsce, w które ma się on wpisać. Dla Libeskinda kontekstem jest cały Berlin, a ściślej wir-

tualna matryca, stworzona przez połączenie miejsc, w których żyli i tworzyli berlińscy Żydzi. Z takiego połączenia miejsc zamieszkania Rachel Varnhagen i Friedriecha Schleiermachera, Paula Celana i Ludwiga Miesa van der Rohe, Heinricha von Kleista i Heinricha Heinego oraz innych wyłonił się kształt zdeformowanej Gwiazdy Dawida. To w nią wpisuje się nowe skrzydło Muzeum. Wpisuje się ono w matrycę, która jest emblematem tego, co miasto utraciło – obecności i aktywności jednostek kreuujących kulturę miasta, czy wręcz samo to miasto. Bryła budynku określona jest przez zygzakowaną formę odcinka linii, załamującego się ku kolejnym punktom, na jakich rozpięta jest ta matryca. Linia tego zygzaka jest jedną z dwóch w projekcie, któremu Libeskind nadał tytuł „Pomiędzy liniami”.

Collegienhaus, do którego ma zostać dobudowane nowe skrzydło, wciela tradycyjne zasady architektonicznej artykulacji: w kształcie bryły, w podziałach przestrzeni wewnętrznej i podziałach fasady i elewacji. Jeśli by dla uproszczenia nazwać elementy takiej klasycznej artykulacji znakami, to można powiedzieć, że poszukiwania architektoniczne Libeskinda wypływają z zakwestionowania całej dotychczasowej semantyki (rozumianej jako zespół architektonicznych znaków, tworzących jej „historię”). Libeskind zakłada, że żaden dotychczasowych znaków czy architektonicznych idiomów nie może wyrazić Holocaustu. Żaden znak nie jest odpowiedni, by stworzyć zapis pamięci Holocaustu. Takie przekonanie prowadzi Libeskinda do zakwestionowania nie tylko tych znaków architektonicznych, jakie powstały do tego czasu (a składających się na historię architektury). Przekonanie to prowadzi go znacznie dalej. Prowadzi go do zakwestionowania samego pojęcia znaku architektonicznego, co równa się zakwestionowaniu pojęcia znaku w ogóle.

Tragedia Holocaustu wymaga nowych znaków, czy nawet nie znaków, lecz znamion, które mogłyby wyrycić pamięć o niej. W przypadku pamięci Holocaustu nie wystarczy zmiana relacji między ukonstytuowanymi obiektami strukturyzującymi pamięć, zakwestionowana zostaje sama jej strukturalność, jak i zasada konstytucji jej przedmiotów.

Libeskind dużo wcześniej rozpoczął poszukiwania, które pozwoliły mu w 1988 przystąpić do projektowania innej architektury dla pamięci Holocaustu. Były to poszukiwania pochodzenia przestrzeni i rudymentów architektury. Zainspirowany tekstem Edmunda Husserla pt. *O pochodzeniu geometrii*, wykonał w 1979 roku serię 10 rysunków. Zatytułował tę tekę *Micromegas: The Architecture of End Space* (*Mikromegas: architektura kresu przestrzeni*). Gmatwanina linii, figur i rzutów brył stwarza relacje przestrzenne, sprawiające wrażenie chaotycznych. Mimo że przy kreśleniu poszczególnych elementów rysunków wykorzystana jest technika rzutu perspektywicznego i rzutu równoległego, to żadna

z tych technik rzutowania nie rządzi całością przedstawienia. W rezultacie rysunki te zdają się przełamywać kanony geometrii Euklidesowej. Nie są to przedstawienia architektury w jej wąskim sensie, stanowią natomiast próbę *innego* sposobu myślenia o formie architektonicznej, stworzenia *innych* znaków graficznych dla architektury, *innego pisma architektury*.



4. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Fragment elewacji. Widok od północy. © Wojciech Goczkowski (fot.)

(Nawiasem mówiąc, to właśnie ten tekst Husserla otworzył również drogę Jacques'a Derridy ku projektowi gramatologii, czyli ku projektowi nauki o piśmie ogólnym<sup>9</sup>). Następną teka rysunków Libeskinda zatytułowana *Chamber Works: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus* (*Utwory kameralne: architektoniczne medytacje na motywach z Heraklita*), z 1983 roku stanowiła kontynuację jego poszukiwań<sup>10</sup>. Geometryczne figury i bryły, które pojawiały się jeszcze w *Micromegas* –

<sup>9</sup> Por. J. Derrida, *Introduction à „L'Origine de la géométrie” de Husserl*, Presses Universitaires de France, Paris 1962. Por. też P. Łaciak, *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001.

<sup>10</sup> D. Libeskind, *Chamber Works*, (w:) idem, *Countersign*, Rizzoli, New York 1992, s. 109-119.



ustąpiły miejsca układom linii, prostych i zakrzywionych, tworzących dynamiczne, abstrakcyjne kompozycje. Libeskind chciał odkryć podstawy czy istotę architektury – wysiłki te doprowadziły go jednak do radykalnego przekonania, że „rezultaty poszukiwania rudymetów (*essentials*) podważają w końcu samą obietnicę ich istnienia”<sup>11</sup>. Nie istnieją rudymenty przestrzeni czy architektury, które odsłoniłyby się czy ujawniły w wyniku głębokiego badania czy medytacji, gdyż każda poszczególna przestrzeń, czy też każdy znak architektoniczny wyłania się z próżni.

O ile *Utwory kameralne* stanowiły dekonstrukcję koncepcji źródła czy istoty architektury, o tyle pewne rozwiązania z *Micromegas* zostały przekształcone w formy architektoniczne. Ich elementy znaleźć można w późniejszych projektach Libeskinda, a zwłaszcza w tzw. „alfabecie architektonicznym”, który opracował dla projektu rozbudowy Muzeum Berlińskiego. Pierwsza kolumna „liter” jest podpisana przez architekta jako „podziemie”, druga jako „odstęp”, a kolejne jako „próżnia”, „miejsce”, „linia”, „okno”, zaś ostatnia kolumna jako „kombinacja”. Żadna z liter tego alfabetu nie jest nam znana, są to znamiona pisma zupełnie innego niż wszystkie.

Czego zapisem jest to pismo? Jest inskrypcją „Śladów Nienarodzonych”.

„Ślady Nienarodzonych” – takim tytułem obdarzył Libeskind trzy swoje projekty z lat 90.<sup>12</sup> Tytuł ten pojawił się przy projekcie w konkursie na zagospodarowanie Alexanderplatz w Berlinie w 1993. Później objęty nim został również projekt urbanizacji byłych baraków SS w Sachsenhausen w Oranienburgu koło Berlina z 1992 oraz projekt nowego skrzydła dla Muzeum Berlińskiego. Ten ostatni po kilku zmianach koncepcji, otwarty został ostatecznie w 1999 jako Muzeum Żydowskie w Berlinie, przy czym do nowego skrzydła niejako przyłączono budynek Collegienhaus, który stał się częścią przestrzeni zajmowanej przez tę instytucję (zamiast, jak pierwotnie zakładano, mieścić pozostałą część zbiorów Muzeum Berlińskiego).

W tych trzech projektach Libeskind podejmuje kwestię pamięci Holocaustu – konfrontacji z nieobecnością, będącą efektem tej katastrofy. Nieobecnością, która jest dla niego efektem straty niemożliwej do powetowania: nie istnieje żadna rekompensata czy kompensacja dla tej straty.

Nasza kultura wypracowała dwa mechanizmy postępowania ze stratą: żalobę i melancholię. W swoim słynnym tekście Sigmund Freud kreśli różnicę między tymi dwoma stanami, czy też raczej między tymi dwoma

<sup>11</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>12</sup> Por. D. Libeskind, *Traces of the Unborn*, (w:) 1995 Raoul Wallenberg Lecture, op. cit.

rodzajami pracy aparatu psychicznego<sup>13</sup>. O ile melancholia oznacza stałe przeżywanie straty, niemożność przejścia nad nią do porządku dziennego, o tyle praca żałoby pozwala na pogodzenie się ze stratą i powrót do normalnego życia. Wydawać się by mogło zatem, że „praca melancholii”, jako stanu permanentnego niepokodzenia z nieobecnością mogłaby być odpowiednim sposobem przeżywania straty Holocaustu, odpowiedniejszym niż praca żałoby, w której efekcie następuje pojednanie z nieobecnością, a tak naprawdę zastąpienie absencji przez wspomnienie, przez iluzję obecności, jaką ono wytwarza.



5. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Ogród Wygнання. © Jüdisches Museum Berlin, fot.: Jens Ziehe

Oba te sposoby postępowania ze stratą nie są jednak właściwe w przypadku Holocaustu. Melancholia jest destrukcyjna dla podmiotu, doprowadza do zerwania kontaktu z rzeczywistością i zakłóceń tożsamo-

<sup>13</sup> Por. S. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, (w:) K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 295-308.

ści, jest stanem chorobowym. Jej przyczyną, jak podkreśla Freud, jest narcyzm i proces regresji, a jej mechanizmem jest błąd w ekonomii libidinalnej. Patologiczne obsadzanie wydarzenia z przeszłości nie może stać żadną podstawą dla przyszłości. Żałoba z kolei nie jest odpowiednia, gdyż ze stratą radzi sobie zbyt dobrze, mimo że może być długotrwałym i bolesnym procesem. Nie jest odpowiednia ze względu na jej amnestyczne efekty, które utraconą obecność oraz przeżywanie straty zastępują widmami wspomnień. Pogodzenie się nie może być sposobem postępowania ze stratą, powstałą w wyniku Holocaustu.

Libeskind proponuje przekształcenie, czy też dekonstrukcję „pracy żałoby”.

Projektowi zagospodarowania terenów byłego obozu w Sachsenhausen w Oranienburgu, architekt nadał tytuł *Moxrning*. W słowie tym oznaczającym żałobę Libeskind przekreśla krzyżykiem literę *u*, w rezultacie otrzymujemy homofoniczne słowo *morning* oznaczające poranek. To Heideggerowsko-Derridowskie przekreślenie, którego dokonuje Libeskind, nie oznacza po prostu wymazania pracy żałoby, jej porzucenia po to, by mógł nastąpić poranek, nowe jutro. Przeciwnie przekreślenie to oznacza zachowanie tej pracy w nowej formie tak, by mogła służyć nadejściu odmiennej przyszłości. Nowy poranek będzie mógł nastąpić, o ile praca żałoby pozostanie nieukończona, a pojednanie ze stratą nie nastąpi. Nie chodzi jednak, powtórzmy, o to by żałoba przekształciła się w melancholię, ani tym bardziej w nostalgię<sup>14</sup>.

Zamiast „pracy żałoby” Libeskind proponuje raczej „pracę pamięci”<sup>15</sup>. Przekreślenie, jakie architekt proponuje w projekcie dla Sachsenhausen nie jest gołosłowną zabawą rozgrywaną w tytule, nie jest też metaforą. Przekreślenie *u* w słowie *Moxrning* jest znakiem realnej pracy, jaka ma się dokonać; jest znakiem przekreślenia istniejącego stanu rzeczy i świadomości. Przygotowanie projektu urbanizacji jest tylko jedną częścią tej pracy. Dalsza praca dokonała się po negatywnym dla Libeskinda rozstrzygnięciu konkursu. Jego propozycja wprawdzie została nagrodzona za to, iż „przypomniła o historii obozu”<sup>16</sup>, lecz do realizacji skierowano inny projekt przewidujący wybudowanie w tym miejscu ogromnego zespołu mieszkaniowego. Wybudowanie osiedla mieszkaniowego na terenie byłego obozu koncentracyjnego byłoby wymazaniem historii, byłoby dzie-

<sup>14</sup> „... Muzeum Żydowskie nie jest wyrazem nostalgii za przeszłością...” D. Libeskind, *Between the Lines: Opening Speech, Berlin, 1999*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, Universe, New York, NY 2000, s. 28.

<sup>15</sup> D. Libeskind, *Bauhaus: Lecture, Weimar, 1998*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, s. 21.

<sup>16</sup> D. Libeskind, *Traces of the Unborn*, (w:) 1995 Raoul Wallenberg Lecture, s. 14.

łem zapomnienia i wyparcia ze zbiorowej świadomości dziejów tego miejsca. Projekt Libeskinda przeciwstawiał takiemu wymazywaniu historii, wizję kultywowania pamięci o przeszłości. Otwarcie na przyszłość miało być wprowadzenie miejskich funkcji na teren byłego obozu. Libeskind nazywa tę część projektu „nacięciem nadziei”, jego celem jest integracja tego miejsca z pozostałą częścią miasta i jego życiem. Tylko integracja tego, co się wydarzyło w przeszłości z aktualnym życiem, może stwarzać nadzieje na „świt nowego poranka” („the dawn of a new Morning”) <sup>17</sup>.

Nadzieja na odmienną przyszłość, której spełnienie gwarantować ma „praca pamięci” łączy projekty objęte tytułem „Ślady Nienarodzonych”. Samo to wyrażenie wydaje się dosyć zagadkowe. W obrębie tradycyjnej pojęciowości ślad jest epifenomenem obecności: to byt czyli to, co *jest*, zostawia ślady. W jaki sposób ci, którzy się nie narodzili mogą zostawić ślady? Czy nieobecni w ogóle mogą zostawiać jakiegokolwiek ślady? Aby rozwiązać tę zagadkę, trzeba będzie zmienić tradycyjny system pojęć i odwołać się do gramatologii Jacques'a Derridy.

Libeskind odnalazł, jeśli można tak powiedzieć, to wyrażenie czy raczej całą koncepcję, którą ono nazywa, na cmentarzu żydowskim na Weissensee w Berlinie. Wspomina to doświadczenie następująco:

Znajduje się tam wiele ogromnych, marmurowych nagrobków, wybudowanych przez bogate rodziny. Na nagrobkach tych miały zostać wryte inskrypcje w miarę, jak przyszłe pokolenia by odchodziły, a kolejne się pojawiały. [...] to, co mnie uderzyło to, fakt, że zaden z członków tych rodzin nie mógłby tu przyjść, żeby zobaczyć pustkę tych marmurowych płyt <sup>18</sup>.

Można powiedzieć, że o ile *Gedenkbuch* ukazywał nieobecność jako zaprzeczenie obecności, wymieniając nazwiska tych, którzy zniknęli, o tyle cmentarz na Weissensee jest unaocznieniem *czystej* nieobecności. Nagrobek, który zwykle jest znakiem utraconej obecności, tu wskazywałby na *obecność, która nigdy się nie pojawiła*, wskazuje na to, co nigdy nie stało się obecne. Jest znakiem przyszłości, która nigdy nie nadeszła. Jest to jedno z możliwych odczytań wyrażenia „ślady nienarodzonych”. Jest ono negatywne: nagrobki na Weissensee to ślady tych, którzy na skutek Holocaustu, nie mogli się narodzić.

Powstaje jednak inna kwestia: w jaki sposób projekty opatrzone tytułem „Ślady nienarodzonych” mogą określić przyszłość, która ma nadejść, która ma się uobecnić? W jaki sposób mogą określić tych, którzy jeszcze się nie narodzili, ale się narodzą? Tylko wtedy bowiem „praca pamięci” jako zadanie tych trzech projektów spełniłaby swoje zadanie

<sup>17</sup> D. Libeskind, *Radix-matrix*, Prestel, Munich-New York 1997, s. 102.

<sup>18</sup> Idem, *Trauma: Lecture, Berlin, 1997*, (w:) tenże, *The Space of Encounter*, s. 204.

– stwarzałyby realne nadzieje. Rozwiązanie tej kwestii prowadziłyby do pozytywnego odczytania wyrażenia Libeskinda.

Oba wydają się być jednak nierozdzielne, a kluczem do nich obu jest koncepcja *void*, czyli pustki, próżni, którą wciela Muzeum Żydowskie. Libeskind stwierdza: „Właściwie to pustka, jakiej doświadczyłem na cmentarzu potwierdziła moją ideę «próżni» (*void*) jako środka architektonicznego”<sup>19</sup>.



6. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Wnętrze. Skrzyżowanie osi. © Jüdisches Museum Berlin, fot.: Jens Ziehe

Nie śpieszmy się ze zrównywaniem tej próżni po prostu z nieobecnością jako absencją, brakiem tego, co było wcześniej lub powinno być obecne teraz. Kwestia ta wymaga większej uwagi – zwłaszcza, że stała się przyczyną poróżnienia między Jacques’em Derridą, filozofem dekonstrukcji, a Libeskindem, architektem dekonstrukcji.

<sup>19</sup> Daniel Libeskind Talks with Doris Erbacher and Peter Paul Kubitz, (w:) Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin, s. 37.

Derrida kilkakrotnie krytykował Libeskinda oraz Petera Eisenmana. Po raz pierwszy w liście do Eisenmana, w którym, po obszernym cytacie z opisu Muzeum Żydowskiego autorstwa Libeskinda, filozof napisał: „Znowu pustka, nieobecność, negatywność u Libeskinda i u Ciebie”<sup>20</sup>. Później indagowany o tę wypowiedź rozwinął swoją opinię: „Jestem sceptyczny co do dyskursów nieobecności i negatywności. (...) Rozumiem motywy ich wypowiedzi, ale nie są oni dostatecznie ostrożni. Mówiąc o swoich dziełach zbyt łatwo skłaniają się do mówienia o pustce (*void*), negatywności, nieobecności...”<sup>21</sup>. Pograżając się w tego rodzaju dyskursie negatywności, architekci ci oddaliliby się od afirmacji, która jest probierzem dekonstrukcji, od afirmacji, dzięki której może pojawić się nadzieja jako obietnica przyszłości. Mówienie o pustce i nieobecności odsuwałoby Libeskinda od możliwości konstruowania i budowania odmiennej przyszłości.

Wydaje się jednak, że to Derrida nie ma racji, że zbyt pośpiesznie utożsamił pustkę pojęciową z próżnią – tj. pustką przestrzenną. Czy w ogóle możliwe jest, by przestrzeń była negatywna? Czy *negatywna przestrzeń* w ogóle może się pojawić czy przejawić w jakikolwiek sposób? A ściślej: czy próżnie (*voids*), które pojawiają się w Muzeum Żydowskim, są w prosty sposób negatywne albo czy są nieobecnością jako brakiem?

Kwestia ta jest tym bardziej skomplikowana, że Muzeum Żydowskie ustrukturyzowane jest przez próżnie trzech rodzajów. Przenikają one główny korpus budynku, ów słynny zygzak, kolejna próżnia znajduje się w tzw. Wieży Holocaustu i wreszcie: to przez próżnię zwaną wejściową wkracza się do podziemnych korytarzy łączących poszczególne części kompleksu.

1. Pierwszy rodzaj, który można określić jako gramatologiczny, wyznaczają próżnie przenikające główny korpus budynku. Wyznaczają one drugą linię z tytułowego „Pomiędzy liniami”.

Według Libeskinda są one „organizacyjnym i strukturalnym elementem zarówno Muzeum Berlińskiego jak i Muzeum Żydowskiego”<sup>22</sup>. Nie można ich utożsamić z pustką, jako negatywnością, absencją czy brakiem. Sam Libeskind pisał, że *void* „jest miejscem bycia i niebycia”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> J. Derrida, *A Letter to Peter Eisenman*, (w:) *Re:working Eisenman*, red. M. Toy, Academy Editions – Ernst & Sohn, London – Berlin 1993, s. 67.

<sup>21</sup> *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*, (w:) *Deconstruction and the Visual Arts. Art Media Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994, s. 27.

<sup>22</sup> D. Libeskind, *Between the lines*, (w:) *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, s. 69.

<sup>23</sup> D. Libeskind, *Trauma: Lecture, Berlin 1997*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, s. 204.

Martin Heidegger odróżniał przestrzenną próżnię czy pustkę od braku, nicości czy nieobecności. Termin Heideggera *das Leere* jest jednocześnie słowem, na jakie tłumaczony jest *void* Libeskinda. Heidegger pisze:

Przypuszczalnie pustka jednakże jest spokrewniona właśnie z tym, co właściwe miejscu i dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw.

Ponownie mowa może udzielić nam wskazówki. W czasowniku „leeren” (opróżniać, wypróżniać) przemawia „lesen” (zbierać) w pierwotnym znaczeniu skupiania, które włada w miejscu. (...) Pustka nie jest niczym. Nie jest także brakiem<sup>24</sup>.

Heidegger podkreślał, że próżnia jest w istocie *przestrzennieniem*, stwarzaniem przestrzeni<sup>25</sup>.

Można zatem traktować Libeskindowską *void*, jako próżnię w sensie Heideggerowskim. Architekt wyciągnął ostateczne konsekwencję, z fiaska swoich poszukiwań architektonicznych rudymentów w trakcie pracy nad *Utworami kameralnymi*. A odkryta przez niego *void* łączy się z pojęciem śladu Derridy, wbrew krytyce tego ostatniego.

Ślad jest kluczowym pojęciem Derridowskiego projektu gramatologii. Pojęcie śladu określa złożoną strukturę, która zastępuje źródłową prostotę tożsamej obecności. Najkrócej mówiąc, zdaniem Derridy nie istnieje pierwotny byt, substancja, materia, czy sens, który byłby po prostu obecny – pierwotna jest struktura, która wytwarza je jako swoje efekty. Derrida nazywa tę strukturę różnią, ta jednak „w zależności od potrzeby i kontekstu daje się zastąpić pewną liczbą substytutów nie będących synonimami”<sup>26</sup> – jednym z takich substytutów jest ślad.

Ślad to przede wszystkim przestrzennienie czy rozsunięcie. *Rozsunięcie* – jak tłumaczy Banasiak Derridowskie *espacement*<sup>27</sup> – ten ruch uzewnętrzniania, tworzenia tego, co zewnętrzne, przestrzenne i rozciągnięte<sup>28</sup>, jest „wyłanianiem się znamienia”<sup>29</sup>, stawaniem się śladu. Rozsunięcie rozdziela elementy łańcucha czy systemu, ale jak podkreśla Derrida, „owo rozsunięcie to nie negatywność ziejąca z luki jakiegoś rozstępu”<sup>30</sup>, jako struktura śladu, jako działanie różni rozsunięcie jest wytwórcze.

<sup>24</sup> M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, (w:) *Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej*, 1993, t. III, s. 127-128.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>26</sup> J. Derrida, *Różnia*, (w:) idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 39.

<sup>27</sup> Por. idem, *De la grammatologie*, L'Éditions de Minuit, Paris 1967, s. 103.

<sup>28</sup> Ibidem, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 105.

<sup>29</sup> J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, (w:) *Marginesy filozofii*, s. 388.

<sup>30</sup> Idem, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 398.

Rozsunięcie, jak podkreśla Derrida, oznacza „połączenie [*articulation*] przestrzeni i czasu, stawanie się przez czas przestrzeni i stawanie się przez przestrzeń czasem”<sup>31</sup>, czy też jest ono „uprzestrzennieniem czasu i uczasowieniem przestrzeni”<sup>32</sup>. A gdzie indziej stwierdza: „czasowanie sensu jest od początku rozprzestrzenieniem”<sup>33</sup>.

Równie istotnym elementem struktury śladu jest zatarcie. „Ślad wytwarza się (...) jako własne zatarcie. Zacieranie siebie samego jest rzeczą śladu, podobnie jak ukrywanie się...”<sup>34</sup> Ślad „ukazując się, znika”. Sam nie będąc postrzegalnym zmysłowo, ujawnia się przez swoje efekty.

W tym sensie *voids*, próżnie, jakie przenikają i organizują korpus Muzeum Żydowskiego, nie są czystym śladami, ale pierwszymi znakami ich zatarcia. *Czysta próżnia jako ślad* jest niewidzialna, widzialna przestrzeń jest jednak jej efektem. W konsekwencji architektura i jej formy wyłaniają się z zacierania śladu, czy ściślej śladu śladu.

W kontekście Libeskindowskiego projektu Muzeum Żydowskiego, wpisanie *void* w strukturę śladu i włączenie w łańcuch różni ma jeszcze jedną istotną konsekwencję. Ślad według Derridy jest również „prafenomenem pamięci”<sup>35</sup> – tak jak jego struktura jest konstytutywna dla przestrzeni i architektury, tak samo jest konstytutywna dla psychiki ludzkiej. Derridowskie pojęcie rozsunięcia – *espacement* – jest bowiem tłumaczeniem i radykalizacją Freudowskiego *Bahnung*, czyli torowania. Rozsunięcie otwiera przestrzeń świata, jak i przestrzeń życia psychicznego. Zarówno pamięć, jak i świadomość, wyłaniają się z zatarcia śladów. Jeśli ślad, jako różnia, według Derridy jest znamieniem najbardziej pierwotnego pisma, jeśli łańcuchy śladów, ich tkanka czy siatka tworzą to, co nazywa on pismem ogólnym czy papismem – to między pismem architektonicznym, wcielonym w budynek Muzeum Żydowskiego, a zapisem pamięci czy świadomości nie istniałaby jakaś przepaść nie do przekroczenia, ale raczej skomplikowana relacja przekładu z jednego rodzaju notacji na inny. Muzeum Żydowskie jest kondensacją śladów; skupia jak soczewka całą irracjonalną matrycę, która była podstawą jego projektu. Ten architektoniczny zapis powinien przełożyć się na pamięć ludzi, powinien wyryć ślady, które kształtowałyby inną świadomość.

2. Następnym rodzajem próżni, jakie tworzy budynek nowego skrzydła Muzeum Żydowskiego ukazuje architektoniczne zatarcie. O próżniach

<sup>31</sup> Idem, *O gramatologii*, s. 102.

<sup>32</sup> Idem, *Różnia*, s. 40.

<sup>33</sup> Idem, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 143.

<sup>34</sup> Idem, *Ousia i gramme. Przypis do przypisu z Sein und Zeit*, (w:) *Marginesy filozofii*, s. 98-99.

<sup>35</sup> Idem, *O gramatologii*, s. 105.



pierwszego rodzaju Libeskind pisze następująco: „odmienne akustycznie, materialnie architektonicznie od białych ścian przestrzeni wystawienniczych, oświetlone przez świetliki”<sup>36</sup> – jako ślady, bezpośrednie efekty rozsunięcia nie są one jeszcze nawet architekturą, są tym, co ją umożliwia. Nie są jeszcze architektonicznym znakiem, nie znaczą nic, do niczego się



7. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Wnętrze. Klatka schodowa © Wojciech Goczkowski (fot.)

<sup>36</sup> D. Libeskind, *Between the Lines: Opening Speech, Berlin 1999*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, s. 27.

nie odnoszą. A ponieważ nie mają zostać przekształcone w przestrzenie wystawiennicze – to nigdy nie mają stać się architektonicznym znakiem, pozostając *jedynie* odsłonięciem efektu przestrzennienia. Żeby architektura mogła się wyróżnić, próźnie gramatologiczne muszą jednak zostać zatarte – pokazuje to wyraźnie sam Libeskind, projektując próźnie innego rodzaju: próźnie architektoniczne.

Do nowego skrzydła dostajemy się przez „próżnię wejściową” (*entry void*)<sup>37</sup>, próżnia staje się zatem użytkową przestrzenią, rozsuniecie stwarza miejsce dla klatki schodowej, tak jak gdzie indziej stwarza miejsce dla pokoi, korytarzy itd.

Zatarcie próżni gramatologicznych w próźnie architektoniczne (czyli w konkretne, rozpoznawalne przestrzenie architektoniczne: pokoje, korytarze, klatki schodowe) pokazuje, iż Libeskindowskie Muzeum Żydowskie odsłania mechanizm konstytucji architektury w ogóle.

3. Wreszcie trzeci rodzaj próżni tworzy ta *wypełniająca* Wieżę Holocaustu. *Próżnia*, tworząca wysoki szyb tej Wieży, dostępna jest jedynie przez drzwi znajdujące się w podziemiu. Ta pusta przestrzeń wykonana z surowego betonu, nie ogrzewana, oświetlona jest jedynie przez wąską szczelinę okna umieszczonego w górnej części Wieży. To ta *Holocaust Void* ewentualnie mogłaby odpowiadać zarzutom stawianym przez Derridę.

Paradoksalnie, to właśnie próżnia tworząca Wieżę Holocaustu dowodzi, że Libeskind wbrew zarzutom Derridy nie traktował swoich próżni (próżni pierwszego rodzaju), w kategoriach negatywności, braku czy absencji, a raczej w kategoriach tego, co Derrida nazwał strukturą *nieobecności*, umożliwiającej obecność i absencję. Otóż Wieża Holocaustu ukonstytuowana jest przez to, co Libeskind nazwał *voided void* – „opróżniona próżnia”<sup>38</sup>. Skoro *próżnię* można jeszcze opróżnić, to znaczy, że nie była ona pustką jako brakiem czy absencją.

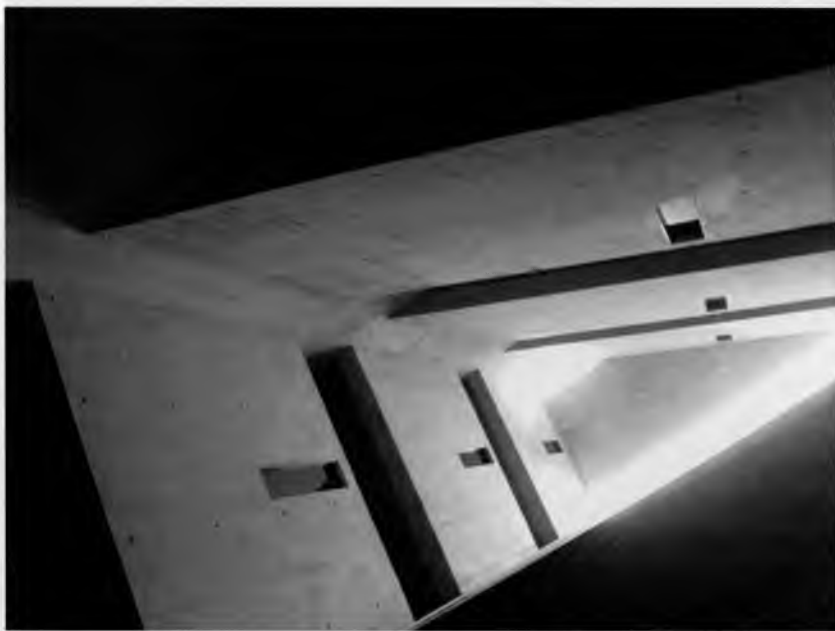
Próżnia ta ma unaoczniać pustkę jaka znamionuje historię Berlina od czasu Holocaustu. Stwarzając takie unaocznienie zacierza ona jednak, opróżnia *próżnię* pierwszego rodzaju, tę pierwotniejszą *próżnię* gramatologiczną. Czyniąc znak, zacierza pierwotną *różnię*, zacierza ślad. Pierwotniejsza *próżnia*, „prafenomen pamięci” zostaje zatarta przez pustkę. A właściwie przez jej architektoniczną metonimię. Pusta przestrzeń staje się synekdochą pustki i nieobecności, jaka zdaniem Libeskinda na zawcze zagościła w Berlinie, czy szerzej – w Europie.

<sup>37</sup> Por. D. Libeskind, *Between the Lines: Jewish Museum, Berlin 1988-1999*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, s. 27.

<sup>38</sup> *Daniel Libeskind talks with Doris Erbacher and Peter Paul Kubitz*, s. 30.

To właśnie stała konfrontacja z pustką architektoniczną, z pustką jako unaocznieniem nieobecności jest tym, na czym opierać się ma „praca pamięci”. Tylko wtedy może zrodzić się nadzieja.

Wydaje się, że to status tej pustki, „opróżnionej próżni” jest niewypowiedzianą osią sporu pomiędzy Derridą a Libeskindem.



8. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Wnętrze. Próżnia. © Wojciech Goczkowski (fot.)

Zdaniem Libeskinda projekt Muzeum Żydowskiego poprzez „opróżnioną próżnię” wykracza poza Derridowską dekonstrukcję. Architekt opisuje rolę tej „próżni”, wychodząc od konstytuujących projekt linii:

A zatem linie są oddzielone, dlatego próżnia, która przebiegała centralnie przez to, co ciągle [czyli określony przez linię zygzakowaną korpus budynku – przyp. J. L.], materializuje się na zewnątrz, jako to, co zrujnowane, czy raczej jako pozostałość czy residuum niezależnej struktury. Nazywam ją „opróżnioną próżnią”, próżnią, która sama została opróżniona, dekonstrukcją, która sama została zdekonstruowana. Fragmentacja i przemieszczenie znamionuje spójność tego zespołu...<sup>39</sup>

<sup>39</sup> D. Libeskind, *Between the lines*, (w:) *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, s. 69.

We wcześniejszej wersji tego fragmentu, pochodzącej z opisu projektu zgłoszonego na konkurs, Libeskind nazywa „opróżnioną próżnię” „trwałą pozostałością”<sup>40</sup>. Na czym miałyby polegać ta dekonstrukcja dekonstrukcji, jaka dokonuje się wskutek tego opróżnienia próżni?



9. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Wnętrze. Próżnia. © Wojciech Goczkowski (fot.)

Dokonuje się to przez przekroczenie Derridowskiej koncepcji śladu. Libeskind, rozwijając swoją koncepcję „Śladów Nienarodzonych”, dochodzi do konkluzji:

Myślę, że istnieje inna idea planowania – planowania, które nie opiera się wyłącznie na widocznych matrycach ani na widocznych formalnych połączeniach, ani też na strukturach komunikatywnych, a które raczej dokonuje się w poprzek nieprzekraczalnych przerw (*gaps*), będących, nawet nie w sensie Derridowskim, śladami (*traces*)<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> D. Libeskind, *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum*, (w:) *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, nr 12, August 1990, s. 49.

<sup>41</sup> D. Libeskind, *Traces of Unborn: Lecture, Berlin 1997*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, s. 198.



10. Muzeum Żydowskie, Berlin. Nowe Skrzydło. Wnętrze. Opróżniona Próżnia w Wieży Holocaustu. © Jüdisches Museum Berlin, fot.: Jens Ziehe

Istnieją zatem przerwy, odstępy czy luki, które są śladami, ale nie śladami w rozumieniu Derridy. Luki, przerwy czy odstępy są znamionami tego, wcześniej w tym samym akapicie Libeskind określa je jako „sedno nieobecności, nieobecności, która jest nadzwyczajna”, czyli jako „pustą przestrzeń, pustą historię”. Libeskind stale rozumie tę pustkę dwojako – z jednej strony jako pustkę po tych, co zniknęli, a z drugiej jako pustkę *po tych*, którzy się nie narodzili. Emblematem takiej konkretnej, fizycznej materialnej pustki jest „opróżniona próżnia” tworząca Wieżę Holocaustu. Libeskind rozumie tę pustkę, której „trwała pozosta-

łością” ma być „opróżniona próżnia”, jako „permanentny ślad”<sup>42</sup>, jako ślad pustki, której nic nie zapełni, jako ślad nieobecności, której braku nic nie może zastąpić. Byłby to zatem ślad, którego nie można zatrzeć.

Dekonstrukcja, która została zdekonstruowana, ustanawiałaby zatem opróżnioną próżnię – znamię pustki jako permanentny ślad. Rzeczywiście tak rozumiany ślad nie mieściłby się w żaden sposób w Derridowskim rozumieniu tego pojęcia. Derrida pisze bowiem w tekście *Freud i scena pisma*:

Ślad stanowi wymazanie siebie, własnej obecności, ustanawia go groźba lub obawa jego nieodwołalnego zniknięcia, zniknięcia własnego znikania. Ślad nie do wymazania nie stanowi śladu – to jakaś pełna obecność, jakaś nieruchoma i niezniszczalna substancja, jakiś syn Boży, znak paruzji, a nie siewu, czyli śmiertelnego ziarna<sup>43</sup>.

Wymazanie należy do struktury śladu, bez tego, jak również powtarza filozof w innym miejscu, ślad „nie byłby śladem, tylko niezniszczalną monumentalną substancją”<sup>44</sup>.

Mamy zatem dwa pojęcia śladu: jedno, które wpisuje wymazywalność w samą jego strukturę i drugie, które przypisuje śladowi permanencję. Nie powinniśmy jednak zbyt pośpiesznie ujmować tej różnicy w kategoriach opozycji. Po pierwsze, dlatego że te dwa pojęcia śladu określone są tak naprawdę w dwóch różnych porządkach dyskursu, z których pierwszy jest analityczny, stanowiąc próbę opisu funkcjonowania struktury śladu (pokazania tego, jak ona działa), a drugi jest raczej postulatywny, stanowiąc próbę sformułowania postulatu etycznego (pokazania tego, jak struktura śladu powinna działać, żeby mogła powstać nadzieja na przyszłość). Libeskind nie ma wątpliwości, że istnieje silna tendencja do zacierania śladów, które powinny zostać zachowane – że istnieje „historia wymazywania pamięci”<sup>45</sup> – ale właśnie temu chce on przeciwstawić swoją koncepcję *ślada permanentnego*. Po drugie dlatego, że koncepcja *trwałego śladu* (nawet jeśli porównywać same założenia dotyczące funkcjonowania struktury śladu) niekoniecznie musi oznaczać powrót do metafizyki obecności, czy restytucję „jakiejs pełnej obecności”, „jakiejs nieruchomej i niezniszczalnej substancji”. Po trzecie wreszcie, wedle koncepcji Derridy, zatarcie śladu jest sposobem jego zachowania i utrwalenia

<sup>42</sup> D. Libeskind, *Between the Lines: Opening Speech*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, Universe, New York, NY 2000, s. 24.

<sup>43</sup> J. Derrida, *Freud i scena pisma*, (w:) idem, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 400.

<sup>44</sup> Idem, *Różnica*, s. 51.

<sup>45</sup> *Resisting the erasure of history: Daniel Libeskind interviewed by Anne Wagner*, (w:) *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, red. N. Leach, Routledge, London – New York 1999, s. 131.

nia, ślad nie znika *bez śladu*, samo zacieranie jest już śladem<sup>46</sup>. Innymi słowy, nie można w żadnym razie mówić tu o opozycji między substancjalną trwałością a absolutnością wymazywania.

Trzeba tu dużej precyzji, gdyż pomimo to, że nie ma opozycji, istnieje różnica między stanowiskiem Derridy a stanowiskiem Libeskinda, i nie jest to różnica pozorna, ani też nie wyłania się ona z jakiegoś nieporozumienia. Przeciwnie, stanowisko Libeskinda rzeczywiście zdaje się przekraczać granice dekonstrukcji. Uprzedzając konkluzje można zaryzykować twierdzenie, że pozwala ono postawić pytanie o historyczne uwarunkowania dekonstrukcji: o to, czy tragedia Zagłady zachwiałyby metafizyką obecności, zmuszając do postawienia pytania o jej status i znaczenie?

Różnica obu stanowisk zdaje się otwierać pomiędzy *próżnią* a pustką. Pomędzy *próżnią* (stanowiącą przekład *void*, w pewnych znaczeniach tego słowa) konstytuującą gmach Muzeum Żydowskiego, stanowiącą architektoniczne zatarcie różni jako śladu (wedle jego Derridowskiego ujęcia) a pustką (czyli tym, co Libeskind określa jako *emptiness* bądź również jako *void*). Jest to różnica pomiędzy architektoniczną formą a „treścią” pamięci o Holocauście, czy też raczej, należałoby powiedzieć, między materialnym znamieniem a brakiem, nieobecnością jakiegokolwiek „treści”, która umożliwiałaby jakąkolwiek pamięć „o” Holocauście.

Z problemem pamięci o Holocauście zmagał się również Lawrence L. Langer w swojej książce pt. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*<sup>47</sup>. Zasadniczo jest ona poświęcona pamięci zdarzeń z czasów Zagłady u byłych ofiar, na podstawie świadectw ustnych, zarejestrowanych techniką video. Tym, co jest jednym z istotniejszych wątków tej książki, to absolutna niemożność przekazania doświadczeń<sup>48</sup> przeżytych przez byłe ofiary Zagłady<sup>49</sup>. Langer zмага się z poważnymi trudnościami, przede wszystkim z nieadekwatnością pojęć wobec tego, co jest przedmiotem jego analiz, a w szczególności nieadekwatnością samego pojęcia pamięci. Próbuje on rozwiązać tę trudność, mnożąc nazwy pamięci, które miałyby określić jej specyfikę – mówi o „pamięci głębokiej”,

<sup>46</sup> „To właśnie dlatego nie ma sprzeczności, jeśli pomyśli się *razem* to, co jest w śladzie *zatarte*, i to, co jest *wytyczone*. To właśnie dlatego nie ma sprzeczności, gdy równocześnie myśli się o absolutnym zatarciu «wczesnego śladu» różnicy i o tym, co zatrzymuje go jako ślad chroniony i oglądany w obecności”. J. Derrida, *Ousia i gremme*, s. 99. Por. też J. Derrida, *Różnia*, s. 52.

<sup>47</sup> L.L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven and London 1994.

<sup>48</sup> L.H. mówi: „Kto uwierzy? Nikt w to nie wierzy. Dlatego, że ja sam w to nie wierzę”. (Ibidem, s. 94).

<sup>49</sup> Langer zastępuje eufemistyczne określenie „ocaleni” („survivors”) przez „byłe ofiary” („former victims”). Ibidem, s. xii.

„pamięci pogrzebanej”, „pamięci poniżonej”, „pamięci skażonej”, „pamięci niebohaterskiej”. Wydaje się jednak, że w świetle samych rozważań Langer'a i trudności, jakie napotkał, trzeba by raczej zaryzykować tezę, że nie można używać pojęcia pamięci, do określenia relacji „byłych ofiar” z wydarzeniami Zagłady. Kategoria pamięci nie jest tu właściwa, gdyż nie działa jej struktura.

Husserl w swoich *Wykładach z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*<sup>50</sup> pokazuje, jak spostrzeżenie, które jest doświadczeniem obecności przedmiotu w bezpośredniej naoczności, przechodzi w przypomnienie pierwotne – retencję, a następnie przypomnienie wtórne. Pamięć momentalna (retencja) jest zatem konieczna, by spostrzeżenie mogło stać się elementem świadomości, by mogło się w niej zapisać (inaczej przeminęłoby bezpowrotnie wraz z upływem czasu), wtedy dopiero może zostać odtworzone przez ponowne uobecnienie w przypomnieniu wtórnym. Reinterpretując argumenty Husserla po Derridowsku (a zdekonstruowana struktura retencji i protencji staje się strukturą śladu u Derridy), można powiedzieć, że przypomnienie pierwotne, które zastępuje spostrzeżenie, zacier'a bezpośrednią obecność przedmiotu, zacier'a aktualność „teraz” (jako to, co zachowuje je w retencji po tym, jak ono już minęło, zapadło się w przeszłość). To zatarcie umożliwia działanie pamięci, jako tej struktury, która umożliwia ponowne uobecnienie doświadczeń już minionych, zatarcie źródłowego doświadczenia umożliwia jego powrót we wspomnieniach. Podobnie u Freuda, jak to pokazał sam Derrida w cytowanym już tekście *Freud i scena pisma*, pamięć może pojawić się w efekcie zatarcia. Wyparcie określa działanie zatarcia u Freuda. Derrida pisze o tym wprost: „Pismo nie da się pomyśleć bez wyparcia”<sup>51</sup>, a chodzi tu o pismo konstytuujące pamięć, określającą możliwość zarówno świadomości, jak i nieświadomości. Ta ostatnia oczywiście interesowała Freuda bardziej, w mechanice nieświadomego wyparcie określa tryb jej działania, czyli efekt *nachträglich* (to, co wyparte ze świadomości, przechowywane jest w nieświadomych sferach psychiki, wykonuje tam swoją „krecią robotę”, której przejawy przebijają się do świadomości). Zarówno Freudowskie *nachträglich*, jak i Husserlowska retencja zostają włączone przez Derridę do struktury śladu, pod nazwą odwleczenia, czyli tego, co konstytuuje odsunięcie w czasie – czasowanie, jako wymazanie teraźniejszości<sup>52</sup>. Na gruncie tej struktury czasowania określona jest struktura pamięci.

<sup>50</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Siodorek, PWN, Warszawa 1989.

<sup>51</sup> J. Derrida, *Freud i scena pisma*, s. 395.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 400.



Katarzyna Rosner w książce *Narracja, tożsamość, czas* pokazuje, implikacje tak określonej struktury czasowania i pamięci dla konstytucji zarówno współczesnej koncepcji historii jak i podmiotu<sup>53</sup>. Kluczowym pojęciem dla nich jest pojęcie *narracji*: poszczególne wydarzenia czy doświadczenia uzyskują znaczenie dopiero po tym, jak zostaną połączone ze sobą w zamknięty ciąg. Tylko takie włączenie w zamkniętą strukturę, określoną przez początek i koniec oraz przez porządek następstwa nadaje sens zdarzeniom czy doświadczeniom, tworzącym elementy tego ciągu. Pamięć wedle takiego ujęcia przestaje być wtedy jedynie zdolnością do zachowywania śladów doświadczeń, ale staje się podstawowym składnikiem sensotwórczej pracy świadomości czy jaźni.

Natomiast z materiału zebranego i zanalizowanego przez Lawrence'a Langer w *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* wyraźnie wynika, że Zagłada nie staje się dla „byłych ofiar” przeszłością, w tym sensie Langer popełnia błąd, określając ofiary jako „byłe” (*former*). Oto jeden z przykładów:

Nawet bardziej dosłowny jest głos Martina R., dla którego śmierć od potworności stała się (i pozostaje) *wewnętrzną* realnością, nawet jeśli zewnętrzne zdarzenia nie spełniły jego oczekiwań. Wysłany, w momencie gdy zbliżały się oddziały rosyjskie, do Bergen-Belsen ze śląskiego obozu pracy, a następnie do pobliskiego miasta, aby oczyścić gruzy powstałe w wyniku nalotów powietrznych, pamięta leżące wszędzie ciała „w stertach jak towar w magazynie”. Był przekonany, że spotka go taki sam los: „Wiesz, że umrzesz. Twój mózg mówi ci: już po tobie, już nie żyjesz. Chodzisz, ale jesteś nieżywy. Bo byłem pewny, że teraz jestem martwy”. Zmiany czasów [ostatnie zacytowane zdanie Martina R.: „Because I was sure I am dead now.” zawiera błąd w następstwie czasów – przyp. J.L.] odzwierciedlają problem opowiadania terażniejszych zdarzeń zawieszonych w czyścicu pamięci niebohaterskiej, gdzie rytmy chronologii rozpadają się na równi z oczekiwaniem na przetrwanie<sup>54</sup>.

Fragment ten wyraźnie pokazuje, jak nieadekwatne jest Langerowskie określenie „czyścicie pamięci niebohaterskiej” dla sytuacji, w której doświadczenie jest odczuwane jako namacalnie terażniejsze<sup>55</sup>. Błąd w następstwie czasów (który nie daje się oddać w polskim tłumaczeniu), jasno wskazuje na to, iż owo „teraz jestem martwy” odnosi się do czasu wypowiedzi, a nie do sekwencji zdarzeń, która jest relacjonowana. Doświad-

<sup>53</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Universitas, Kraków 2003. Rosner omawia rolę pojęcia narracji we współczesnych teoriach tożsamości (m.in. Charlesa Taylora, Anthony'ego Giddensa), filozofii historii (m.in. Haydena White'a i Davida Carra), psychoanalizie (Roya Schafera, Donalda P. Spence'a).

<sup>54</sup> Langer, op. cit., s. 189-190.

<sup>55</sup> Inny ze świadków, Chaim E., podkreśla bezpośrednią naoczność: „Próbuję, najlepiej jak potrafię, to zobrazować. Ale widzi Pan, kiedy ja... ja widzę obraz przed sobą; a Pan musi sobie coś wyobrazić”. Ibidem, s. 62.

czenie Zagłady jest niekończącą się aktualnością teraźniejszości. Martin R. „zapytany przez prowadzącego wywiad: «Kiedy Pan czuł, że już jest po wszystkim?» odpowiada brutalnie «Nie czułem, aby było po *czymkolwiek*»<sup>56</sup>. Żadne zatarcie, żadna retencja, żadne wyparcie nie oddała doświadczeń Zagłady w przeszłość. Langer pisze o tym wprost „Pomimo wysiłków, żeby od niej uciec, niszcząca rzeczywistość [Zagłady – przyp. J. L.] pozostaje współczesna...”<sup>57</sup> Philip K. mówi:

(...) oni zdają się myśleć, że Holocaust minął, że już po nim: „To jest moja skóra. To nie jest płaszcz. Nie można go zdjąć. Jest tutaj i będzie tutaj, aż do mojej śmierci”.

Jeśli nie byliśmy wiecznymi ludźmi przedtem, to po Holocauście jesteśmy wiecznymi ludźmi i to zarówno w bardzo pozytywnym, jak i bardzo negatywnym sensie<sup>58</sup>.

Ofiary nie są zawieszane w czyścicu pamięci, lecz znajdują się w piekle teraźniejszości, od której nie ma ucieczki.

Doświadczenia Zagłady nie ulegają zatarciu u ofiar, nie ulegają zatarciu w ich pamięci, nie mogą zostać zatem zintegrowane z ich świadomością. Nie mogą przeminąć, nie mogą stać się wydarzeniem minionym, a tym samym nie mogą zostać włączone w sekwencję życia jednostki czy zbiorowości, nie mogą zatem zostać włączone w narrację, która nadałaby im znaczenie, nie mogą w konsekwencji stać się elementem tożsamości, którą narracja taka by fundowała. Są niekończącą się dezintegracją wszelkiej tożsamości, narracji, spójności. Langer przeciwstawia te doświadczenia filozofii Charlesa Taylora wyłożonej w książce *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*<sup>59</sup>. Można powiedzieć, że dezintegracja struktury czasowości oznacza nie tylko dezintegrację struktury pamięci, ale również struktury tożsamości, podważając podstawowe filozoficzne założenia Taylora, które Katarzyna Rosner referuje następująco:

Przyjęcie czasowości egzystencji ludzkiej prowadzi do narracyjnej koncepcji tożsamości: „Teraz widzimy, że owa koncepcja dobra musi być wpleciona w moje rozumienie własnego życia jako rozwijającej się opowieści. Musimy postrzegać nasze życie jako narrację”<sup>60</sup>. Rozumienie siebie ma strukturę narracji, przebiega ono w trzech wymiarach czasowych: przeszłości, które opisuje, tym czym jesteśmy z perspektywy, tego czym byliśmy – projektowanego kierunku, projektu naszego dalszego życia<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 205.

<sup>59</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczynski, O. Latek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

<sup>60</sup> Taylor, op. cit., s. 94.

<sup>61</sup> Rosner, op. cit., s. 35.

Wieczna terazniejszość doświadczenia Zagłady dezintegruje taką egzystencję (i nie podważa tego fakt, że ofiary wracają do „normalnego życia”, owo „normalne życie” toczy się obok) Terazniejszość po, której nie może nastąpić żadne później (Chaim E. stwierdza: „*Teraz* jest straszne. Nie myśli się o «później»<sup>62</sup>), wymyka się wszelkim klasycznym filozofiom, wymyka się wszelkiej fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu, wszelkiej ontologii Dasein, wszelkiej narratywistycznej koncepcji tożsamości, wszelkiej psychoanalizie.

W pewnym momencie swojego wywodu Langer usiłuje unaocnić dezintegrację, która na stałe wyklucza możliwość spójnej tożsamości, jaką można by sformułować w toku narracyjnej retrospekcji: „Inaczej niż Proustowskie poszukiwanie straconego czasu, którego kulminacją jest harmonia (*coherence*) sztuki, historia Jakuba F. nie może uniknąć korytarzy dezintegracji, których żadne centrum świadomości nie może przekształcić z labiryntu w estetycznie uspokajający projekt<sup>63</sup>.”

Można powiedzieć, że Libeskind wyszedł od podobnej konstatacji, od poczucia, że żaden zintegrowany model, żadna klasyczna architektonika, żaden Augustyński *palac*, nie może dostarczyć formy dla doświadczenia Holocaustu. Formy dla doświadczenia, które jest pustką, Langer pisze: „W swoich najszczerzych i najintymniejszych momentach, poniżona pamięć zanurza się w nieobliczalny świat opróżniony (*void*) ze znaczenia, duchowo wyjałowiony, odległy od empatycznego rozumienia, pozbawiony wartości<sup>64</sup>.”

Rozwijając ten wątek dodaje: „Bardziej niż inne rodzaje pamięć poniżona jest treścią poszukującą formy. Momenty, jakie przywołuje, unoszą się w pustce (*void*), dlatego że nie mogą być połączone z koncepcją zachowania, która mogłaby ustanowić znaczenie przez analogię<sup>65</sup>.”

Wydaje się, że należałoby raczej powiedzieć, iż pamięć nie może wynurzyć się ze świata opróżnionego ze znaczenia. A ściślej – i to jest niemożność, z jaką musieli zmierzyć się świadkowie, a następnie Libeskind – pamięć nie może wynurzyć się z pustki, która jest pozbawiona wszelkiej treści. Nie istnieje tutaj żadna treść, której można by nadać formę. Z tego powodu doświadczenia Zagłady są niemożliwe do przekazania innym tak, aby mogli to zrozumieć, jak mówi Magda F.: „Gdyż, aby nas zrozumieć, ktoś musiałby przez to przejść<sup>66</sup>.”

<sup>62</sup> Cyt. za Langer, op. cit., s. 63.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 195.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>66</sup> Cyt. za: ibidem, s. xiv.

Libeskind jako *dziecko Holocaustu*<sup>67</sup>, mógł, a nawet musiał odczuwać taką pustkę i taką niemożność (doświadczenie to, choć niemożliwe do zrozumienia, czy przekazania w formie narracyjnej, są jednak przenoszone na potomków ofiar, stąd zrodził się termin *dzieci Holocaustu*). Podejmując się jednak zaprojektowania nowego skrzydła dla Oddziału Żydowskiego, stanął przed tym niemożliwym: przed zadaniem nadania formy doświadczeniu Zagłady, zadaniem nadania mu formy, zadaniem stworzenia śladów, które mogłyby kształtować pamięć Zagłady. Wobec absolutnej niemożności przekazania doświadczenia Holocaustu, wobec niemożności jakiegokolwiek zatarcia (które zamknęłoby jego wieczną teraźniejszość, umożliwiając stworzenie we wtórnym przypomnieniu jego reprezentacji, otwierających możliwość nadania mu znaczenia, przez włączenie w strukturę innych wspomnieniowych przedstawień) Libeskind nie podejmuje w ogóle próby ujęcia tego doświadczenia w formę. Przeciwnie, znajduje ekwiwalent pustki w aktualnej nieobecności nienarodzonych, których ślady chce uchronić przed wymazaniem. To te ślady zyskują materialny wymiar w formie architektonicznej, której tworzeniem rządzi zasada dezintegracji. Nie mogąc ująć doświadczenia Holocaustu w formę, Libeskind ujmuje w nią to, co doświadczenie to określa: pustkę i dezintegrację. To one, jego zdaniem, odcisnęły się w historii, w przestrzeni miast jako permanentne ślady, ślady niemożliwe do zatarcia.

„Praca pamięci”, którą postuluje Libeskind, nie próbuje zatem włączyć doświadczeń czy wydarzeń Zagłady w narracyjne ciągi, czy przestrzenne struktury, które zintegrowałyby, nadając im zrozumiałe znaczenie. Przeciwnie „praca pamięci” ma być stałym przeżyciem swojej niemożności. „Praca pamięci” ma być stałą konfrontacją z pustką i dezintegracją, które nie mogą ulec zatarciu. Pustką i dezintegracją, które nie mogą udzielić żadnego schronienia tożsamości, świadomości czy byciu.

O ile Derrida znajduje po wieloletnim namyśle nad kwestią bycia i śladu odkrywa schronienie dla bycia w popiołach, pisząc w *Feu la cendre*: „popiół jako dom bycia”<sup>68</sup> – to w popiele bycie znika i zachowuje się (zostaje zachowane przez zatarcie), o tyle Libeskind zdaje się być bardziej radykalny. Gdyż twierdzi, że po Zagładzie nie istnieją nawet popioły, w których bycie mogłoby znaleźć schronienie. Bycie nie znajdzie schronienia, skazane na zwieszenie w pustce, w rozdarciu, którego nie udaje się zasklepić.

<sup>67</sup> Por. D. Libeskind, *Between the Lines: Opening Speech, Berlin 1999*, (w:) idem, *The Space of Encounters*, s. 23.

<sup>68</sup> „La cendre comme le maison de l'être”. J. Derrida, *Feu la cendre / Cinders*, przeł. N. Luckaher, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1991, s. 41.

To rozdarcie, ta luka, jest śladem, ale „nie w sensie Derridowskim”<sup>69</sup>, gdyż stanowi otwarcie struktury czasowości, struktury owego nieprzekraczalnego „teraz”, które, powtórzmy, nie może zostać zatarte w następstwie retencji, ani nie może zostać wyparte, by powrócić wedle mechaniki *nachträglichkeit*, nie może ukonstytuować pamięci, nie może zatem uzyskać znaczenia, nie może zatem zostać włączone w żadną zbiorową ani jednostkową narrację. Nie może stać się treścią pamięci. Nie może zostać zapamiętane, co paradoksalnie oznacza, że nie może również ulec zapomnieniu. Otwiera to aporię, w której zawieszona jest nasza kultura po Holokauście, aporię (Derrida twierdzi w jednym miejscu, że aporia jest dekonstrukcją), która nie może stworzyć pamięci o Zagładzie, ale nie może też oddalić jej w kojące zapomnienie. Nie może uczynić jej treścią świadomości, nadać jej znaczenia, ale nie może też jej wymazać, wytrzeć czy wyrugować. Ta nierozwiązywalna aporia kultury, określonej przez to, czego nie może opowiedzieć (opowieść byłaby przecież zacieraniem), i od czego jednocześnie nie może się odciąć – jest przez Libeskinda ujęta jako pustka, której znak uczynić ma opróżniona próżnia.

## DANIEL LIBESKIND'S ARCHITECTURE OF MEMORY

### Summary

In his design of a Jewish Department of the extended Berlin Museum, Daniel Libeskind made an attempt to develop a new architecture of memory. Even though the project, eventually called the Jewish Museum in Berlin, was not devoted only to Holocaust, but was primarily meant to house the collections concerning the whole history of the Berlin Jews, it was Holocaust which eventually determined both the architect's point of view, and the whole design. Referring to Jacques Derrida's idea of trace, Libeskind deconstructed the prevalent models of memory and the architecture which they implied. A key feature of a new form of memory, embodied by the museum, is a new kind of space invented by the architect, which he calls "void." "Void" both reveals the conditions of the possibilities of architectonic space, and materializes the emptiness characteristic of the post-Holocaust culture. Libeskind's radical design reaches beyond Derrida's deconstruction, engaging it in a polemic. Inasmuch as in Derrida's philosophy the questioning of presence as the foundation of Western culture is related to the immanent development of writing – the history of the exteriorization of trace, Libeskind clearly points to Holocaust as a specific event which subverted the whole Western metaphysics of presence, introducing emptiness and absence as crucial and permanent stigmas of the whole Western culture.

<sup>69</sup> D. Libeskind, *Traces of Unborn: Lecture, Berlin 1997*, (w:) idem, *The Space of Encounter*, s. 198.