

Łukasz Połuszný

Pamięć uwikłana w próżnię. Shoah i różne wymiary nie-bycia miejsc w Berlinie

Architektura jako budulec miasta staje się zrozumiała za pomocą narzędzia, jakim jest język, ponieważ każda działalność człowieka istnieje w polu gier językowych i intersubiektywnych systemów odniesień¹. Uzasadniona zatem jest metafora porównująca twory architektoniczne do tekstów, które komunikują i są odczytywane. Huyssen² podkreśla w opozycji do Barkera³, że tradycja odczytywania miasta jako książki lub tekstu nie jest wcale nowa, a zatem i nie postmodernistyczna, jak się dzisiaj powszechnie uważa. Co więcej, jego zdaniem ma miejsce przesunięcie z zainteresowania miastem jako „znakiem”, „tekstem”, czerpiącym z modeli lingwistycznych w stronę nowych technologii, obrazów, które nadal pozostają znakami, jednakże w mniejszym stopniu mają charakter tekstualny. Tuan, geograf humanistyczny, rozszerza powiązanie człowieka i przestrzeni poza ramy systemu językowego, podkreślając, że architektura wyraża porządek społeczny, pełni rolę dydaktyczną i żywo oddziałuje na zmysły i uczucia⁴. Ciało reaguje na jej zmysłowy wymiar, jak otwartość lub zamkniętość budowli, pion lub poziom, masę, objętość, wnętrze, przestrzenność i światło. Różne formy architektoniczne działają zatem na człowieka bez względu na to, czy posiada narzędzia do ich odczytania, czy też nie.

1. Architektura wobec pamięci i Shoah

Architektura próbuje odpowiedzieć nie tylko na problemy związane z codziennym użytkowaniem przestrzeni, projektowania ich i wpływania poprzez nie na życie społeczne, ale również zmierzyć się z problemami, które są udziałem wszystkich form reprezentacji. Jednym z takich zadań jest poradzenie sobie ze znaczeniem i konsekwencjami II wojny światowej.

¹ C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, Kraków 2003.

² A. Huyssen, *Berlińskie pustki*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.

³ C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa 1987.

Ogrom doznanych cierpień, wyrządzonych krzywd i bardzo szeroko rozumianej straty przepracowuje od lat wiele społeczności, grup i osób, a szczególnie temat Zagłady stał się powtarzającym się odnośnikiem dla europejskiej tradycji intelektualnej. Określone społeczności koncentrują swoje wspomnienia wokół miejsc pamięci (*lieux de memoire*), które chronią zagrożone zniszczeniem tożsamości lub kreują te pożądane⁵. Architektura, w przeciwieństwie do innych form upamiętniania, może zaistnieć fizycznie w przestrzeni dostępnej publicznie i trwać jako miejsce święte, pielgrzymek czy życia społeczności. Często bywa tak, że zwykłe obiekty architektoniczne szczególnej dla wspólnoty wagi, jak np. budynki obozów koncentracyjnych, stają się miejscami pamięci:

Publiczne upamiętnianie potrzebuje zazwyczaj konkretnej okazji, to znaczy rocznicy, miejsca czy pomnika. Niektóre miejsca i daty mają własną wymowę i swój ciężar gatunkowy. Należą do nich obozy koncentracyjne, miejsce straceń Plotensee, willa w Wannsee [...]. Inne miejsca upamiętniania można stworzyć korzystając z budynków, kościołów, klasztorów, – jak Regina Martyrum – i pomników. Przede wszystkim pomniki dostarczają najczęściej bodźca do refleksji. Tkwią one w umysłach potomnych niby cień⁶.

W tej pracy uwagę skupia raczej akt interwencji spod znaku pomnika, wspomniany kłujący i drażliwy cień, aniżeli zachowanie niezmienionych, oryginalnych obiektów. Wytworzone w „teraźniejszości” i na jej potrzeby, stają się miejscem edukacji, budowy tożsamości, a także narzędziem kształtowania pamięci.

W obliczu zaproponowanych przez Steinbacha funkcji pomnika, warto pochylić się przez chwilę nad jedną z nich, tj. budzeniem kontrowersji. Jak odpowiedzieć na ten postulat? Na pewno, mając na uwadze słowa Adorno, nie można dopuścić do estetyzacji cierpienia ofiar, zamiany horroru w przyjemność estetyczną – nie o taką kontrowersję chodzi⁷. Nie chodzi również o kontrowersję z rodzaju tych, jakie wywołało *Muzeum Żydowskie* Libeskinda, którego wyrazista i oryginalna forma stała się tak popularna, że dla wielu stała się ważniejsza aniżeli wystawa wewnątrz obiektu. Pojawiły się nawet głosy krytyków, iż muzeum funkcjonowałoby lepiej bez niej⁸. Ciekawym kierunkowskazem może być pojęcie „chwytu” Szklowskiego, który uważa pobudzenie ludzkiego zaciekawienia i percepcji jako kluczowy dla funkcjonowania sztuki. Co ważne faworyzuje przy tym

⁵ P. Nora, *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, ed. L.P. Kritzman, trans. A. Goddhaer, Routledge, New York 1996.

⁶ P. Steinbach, *O wysiłku pamięci. Myśleć, pamiętać, stawiać pomniki*, [w:] *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001, s. 258.

⁷ J. Gibbson, *Contemporary Art and Memory. Images of recollection and Remembrance*, I.B. Tauris & Co Ltd, New York 2007.

⁸ J. Kabrońska, *Architektura jako forma pamięci. Rola architektury w tworzeniu współczesnego horyzontu wartości*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2008.

zmysłowe widzenie i odczucie. Pojmowanie stanowi to, co trafia w samo sedno, uchwytuje istotę rzeczy i tworzy silną hierarchiczną relację podmiot–przedmiot. Odczuwanie krąży, słucha, utrzymuje dystans, choć jest tuż obok. W tym sensie odczuwanie, jako epistemologiczna droga, zdaje się bliższa postulatowi antypomników Younga, w których pamięć wyraża się jako metonimiczny drogowskaz⁹. Ten typ pomnika nie niesie w sobie ładunku przemocy, jaki zazwyczaj mają w sobie tradycyjne monumenty symbolizujące władzę. Nie narzuca skojarzeń, a jedynie podpowiada drogę:

[...] pomnik funkcjonuje jak wskaźnik: wymaga od nas spojrzenia w konkretnym kierunku nie precyzując, co ostatecznie tam zobaczymy. Ponadto, pomnik, zadowolając się prostym wskazywaniem, nie tylko nas uwalnia, lecz wprost zaprasza, abyśmy narzucali nasze osobiste uczucia i skojarzenia na tę część przeszłości, na którą wskazuje¹⁰.

Pomnik taki obdarza postrzegane obiekty cechami obcości lub niejednoznaczności, czyniąc relację człowieka z jego otoczeniem nową i trudną do zniesienia, wraz z odczuciem „bycia nie na miejscu”. Budzić kontrowersje to odsłonić inny wymiar zjawiska, przywrócić polisemiczność i otwartość. Pomnik powinien zapraszać, odsłaniać i przypominać, a nie kamienieć w upartej jednoznaczności. Ma stać się „skierowanym do nas pytaniem, nie prowokacją, lecz znakiem pamięci”, który może przywoływać i przybierać zaskakujące formy, jak na przykład zdawałoby się obcą reprezentacji pustkę¹¹.

2. Pustka – pomiędzy pamięcią a architekturą

Używanie kategorii pustki przy kreowaniu architektonicznych projektów jest dzisiaj coraz częstsze i nie zawsze wiązało się z problematyką i przeżyciami traumatycznymi. Przykładami są przywołane przez Ewę Rewers prace „Dom nad wodospadem” Franka Lloyd Wrighta i „Komenda policji” w Kopenhadze¹². Badaczka uważa, że pustka otwiera przestrzeń dla innych form, a jednocześnie szuka schronienia dla siebie samej. Rozciąga się między granicami bycia a niebycia, będąc miejscem niezniszczalnym, wcześniejszym od ontologii i logiki. Tak pisze o niej Heidegger w *sztuce i przestrzeni*:

⁹ J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London 1993.

¹⁰ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia: anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych: (antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 167–168.

¹¹ P. Steinbach, dz. cyt., s. 266.

¹² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii postnowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

Dość często jawi się jako pewien brak. Pustka uchodzi wówczas za niedostatek wypełnienia pustych i rozciągających się na pewnych odległościach przestrzeni. Przypuszczalnie pustka jest jednakże spokrewniona właśnie z tym, co właściwe miejscu, i dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw. Pustka nie jest niczym. Nie jest także brakiem. W plastycznym ucieleśnieniu pustka przejawia się na sposób poszukująco projektującego ustanawiania miejsc¹³.

Charakterystyczną cechą pustki jest „wydobywanie na jaw”. W najbardziej dosłownym sensie uwidacznia się ona jako rezultat działań wojennych czy urbanistycznego planowania. Krajobraz Berlina po wojnie, naznaczony walkami i bombardowaniami wytworzył wiele pustych miejsc. Także odbudowa miasta i jego reorganizacja, przyczyniała się do wyburzeń starych budowli, nowego umiejscowienia lub nadbudowania. Powstały następnie Mur berliński przeobraził przestrzeń miasta, dzieląc rodziny, obywateli oraz geopolitycznie Wschód od Zachodu. Gdy mur zburzono, w mieście pojawił się długi pas niezabudowanej przestrzeni, który długo przypominał o dzielącej przeszłości.

Można zatem słusznie powiedzieć, że nawet w perspektywie jednego wieku miasto tworzy niezwykle skomplikowaną, palimpsestyczną strukturę. Organizacja przestrzeni, jej luki, ład i nieład nakładają się na siebie i zacierają wzajemnie, uzmysławiając tym samym swoją warstwowość. Tak jak pourywane strony, akapity, zdania i słowa tekstów pozwalają domyślać się nieobecnej całości, tak samo, czytając obecną architekturę, można natrafiać na kolejne poziomy miasta i sensu, obecne, ale nie zawsze widoczne. Jednakże na drugim poziomie, nieobecność kryje się w ludziach oraz ich pamięci. Podajmy przykład. Po zjednoczeniu Niemiec, zaczęto usuwać komunistyczne pomniki, sferę symboliczną dotyczącą stylów czy nazw ulic, a także towary, dobra konsumpcyjne¹⁴. Fizycznie wiele obiektów zniknęło z mapy, ale zachowały się one na poziomie mentalnym. Tak zreorganizowany świat stawał się dla wielu osób obcy i wybrakowany, a strategią podtrzymywania tożsamości stały się pamięć i związane z nią praktyki, przywołujące nieobecne społeczności, ludzi i miejsca.

3. Pomniki grające z pustką

Miejszem szczególnym dla badania architektonicznych form upamiętnienia wykorzystujących pustkę jest Berlin w okresie po zjednoczeniu Niemiec, miasto słynące z wielu wielkich i mniejszych projektów o charakterze komemoratywno-tożsamościowym.

Za pierwszy z ważniejszych tego typu obiektów należy uznać Muzeum Żydowskie w Berlinie. Utrwaliło się ono nie tylko jako wizytówka miasta, ale także

¹³ Tamże, s. 46.

¹⁴ A. Huyssen, *Po wojnie: miasto jako palimpsest*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*

ikona współczesnej architektury, która nadała ton innym podobnym realizacjom¹⁵. W 1989 roku konkurs na projekt muzeum wygrał Daniel Libeskind, urodzony w Łodzi potomek ocalałych z Zagłady polskich Żydów. Projekt był odważny i współgrał z koncepcją muzeum, jednakże wzbudził z początku wiele głosów sprzeciwu – „politycznych, estetycznych i ekonomicznych”. Ostatecznie muzeum wybudowano i otwarto we wrześniu 2001 roku. Przewodnią osią konstrukcyjną stała się pustka, którą Libeskind tłumaczył jako symbol, gdzie „to, co nie jest widzialne, ukazuje się jako pustka, jako niewidzialne”¹⁶. Muzeum Libeskinda stanowi istotny głos w dyskusji dotyczącej form upamiętniania, gdzie poprzez zastosowanie „pustki” umożliwia się skierowanie uwagi na nieprzemijające poczucie nieobecności:

Pustka staje się zatem przestrzenią kształtującą pamięć i refleksję Żydów i Niemców. Sama jej obecność wskazuje na brak, który nigdy nie może być przezwyciężony, pęknięcie, które nie może być naprawione i które oczywiście nie może być wypełnione przedmiotami muzealnymi¹⁷.

Druga interesująca mnie praca z podobnego okresu, korzystająca tym razem z przypadkowo wykreowanej pustki, to *Zaginiony dom* (*Missing House*) francuskiego artysty Christiana Boltanskiego z 1990 roku. Na ulicy Grosse Hamburgerstrasse, dawniej wschodnim Berlinie, stoi rząd równo wybudowanych kamienic. Zabudowa jest gęsta, wysoka i masywna, dlatego tym bardziej zwraca uwagę prześwit wielkości domu, który znajduje się przy numerach 15/16. Jaka jest jego geneza? Trzeciego lutego 1945 roku w wyniku alianckiego bombardowania centralna część kamienicy uległa zniszczeniu. Choć jej boczne skrzydła z czasem przywrócono do stanu używalności, to z głównej części budynku nie pozostało nic. Nienaturalność tej pustki musiała silnie narzucać się przechodniom już wcześniej, a stworzona na potrzeby wystawy *Die Endlichkeit der Freiheit* (Ograniczoność wolności) instalacja Boltanskiego prostym gestem tylko tę pustkę unaoczniała. Artysta umieścił po dwóch stronach nieobecnego budynku dwanaście czarno-białych tabliczek wielkości 120 × 60 cm, na których widniały napisy informujące o nazwisku, profesji oraz okresie zamieszkania rodzin w kamienicy. Ponieważ ogólnym zamysłem wystawy było skoncentrowanie na teraźniejszości i odnalezienie różnic oraz podobieństw pomiędzy dwoma stronami Berlina, projekt *Missing house* został rozproszony. Jego pierwsza część to wspomniana już pustka po wyburzonym domu. Druga z kolei to dziesięć witryn ustawionych tymczasowo w zachodniej części miasta, w *Berliner Gewerbe Ausstellung*, których zawartość stanowiła efekt prac nad historią ulicy i domu. Okazało się, że do 1942 roku wielu mieszkańców zostało eksmitowanych z powodu

¹⁵ J. Karbońska, dz. cyt.

¹⁶ Tamże, s. 130.

¹⁷ A. Huyssen, *Po wojnie...*, s. 455.

żydowskiego pochodzenia, a ich miejsce zajęli „aryjczycy”, o czym Boltanski wcześniej nie wiedział. W tej sytuacji w witrynach znalazły się rejestry podatkowe i czynszowe, historia ulicy i miejsca oraz informacje na temat deportacji. Po sześciu tygodniach witryny zostały zniszczone w akcie wandalizmu i już nigdy nie przywrócono ich do pierwotnego stanu. Zaginiony, brakujący dom nadal stoi, wzmacniany przez wyrazistą pustkę¹⁸.

Kolejnym projektem podążającym podobnym tropem zrujnowanych miejsc jest *Pomnik Stronnicy* z 1997 roku (*Page memorial*) na Axel-Springer Strasse (dawniej Linden Strasse). Na podwórzu domu stała niegdyś synagoga, która w 1938 roku została zniszczona przez nazistów. Gdy w latach dziewięćdziesiątych postanowiono upamiętnić jej istnienie, działka wyglądała już inaczej, rosły na niej drzewa, biegła droga przeciwpożarowa. Hecker, Ullman oraz Weizman zaproponowali, aby to miejsce postrzegać w kategorii jednej strony książki, która opowiada tysiącletnią historię miejsca – najpierw kawałka ziemi, później synagogi, w końcu podwórza. Postanowiono nie dodawać niczego, co nie należało wcześniej do tej przestrzeni. Architektoniczne plany synagogi nałożono na dzisiejszą mapę i odtworzono rzędy ławek dokładnie w ich oryginalnej lokalizacji. Zamiast drewna wykorzystano beton, a w miejscach kolizyjnych – jak rosnące drzewa czy droga – ławek nie ustawiono, tworząc pauzy, sygnalizując przerwana narrację i nie naruszając kompozycji zastanego krajobrazu podwórza. W ten sposób z lotu ptaka pomnik ma w założeniu imitować zapisaną kartkę świętej księgi, a ławki, drzewa i droga, jak komentarze w Talmudzie, reprezentują różne warstwy czasu i działania ludzi. Ławy przypominają o nieistniejącej synagodze, roślinność i zarastanie nią oznacza destrukcję i zapomnienie, a droga przeciwpożarowa współczesne regulacje budowlane. Chodzenie pomiędzy rzędami ławek autorzy chcą rozumieć jako czytanie, czytanie opowieści o stracie i modlitwę zarazem¹⁹.

Pusta przestrzeń może być opisywana, nadpisywana i przypisywana, ale także sztucznie kreowana. Taki przypadek ma miejsce na *Babelplatz*, gdzie wspomniany wcześniej izraelski artysta Mischa Ullman zaprojektował w 1995 roku *Pomnik palenia książek* (*Book Burning Memorial*)²⁰. Pomnik powstał w miejscu, gdzie 10 maja 1933 roku naziści oraz studenci spalili ponad dwadzieścia tysięcy woluminów uznanych za zdegenerowane. Przed berlińską operą spłonęły między innymi dzieła Heinricha Heinego, Karola Marksa czy Tomasza Manna²¹. Projekt przedstawia puste półki na książki, które znajdują się w dużym pomieszczeniu (5m3) pod ziemią. Dostęp do podziemnej pustej biblioteki jest niemożliwy, choć

¹⁸ A. Solomon-Godeau, *Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's, 'Missing House'* „Oxford Art Journal” 1998, vol. 21, no. 2.

¹⁹ ZviHecker http://www.zvihecker.com/index_entry.html [dostęp 06.06.2013].

²⁰ J.E. Young, *Germany's Memorial Question: Memory, Counter-Memory, and the End of the Monument*, „The South Atlantic Quarterly” 1997, vol. 96, no. 4, s. 867.

²¹ M. Gilbert, *Holocaust. Ludzie, dokumenty, pamięć*, Horyzont – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media Warszawa 2002.

można się jej przyglądać przez szklaną szybę. Jej usytuowanie przywołuje miejsce ustawienia stosu, natomiast jej powierzchnia podstawę jego bryły. Pomieszczenie i półki są białe, dlatego w ciągu słonecznego dnia stają się prawie niewidoczne, a refleks nieba na szybie zdaje się jeszcze bardziej poszerzać przestrzeń. Inaczej w nocy, wówczas można się dokładnie przyjrzeć pomieszczeniu. Po czterech stronach monumentu znajdują się tablice z brązu z informacją o spaleniu książek oraz cytatem Heinricha Heinego: „Tam, gdzie książki palą, *niebawem także* ludzi palić będą”. Po szklanej szybie można przejść, jednak – podobnie jak w przypadku pracy *Schalechet* Kadishmana z Muzeum Żydowskiego – nie wszyscy się na to decydują, kroczenie po pustce w wielu budzi niepewność i destabilizuje. Z pomnikiem koresponduje permanentna akcja studentów, którzy przed Uniwersytetem Humboldta w pozytywnym akcie sprzeciwu sprzedają książki, również te przez nazistów zakazane.

Pomnik Ullmana jest płaski, wtopiony w ziemię i niewidoczny z odległości. Bardzo podobnie wygląda z tej perspektywy projekt *Kamienie pamięci* (*Stolpersteine*) niemieckiego artysty Demniga, choć z pewnością odróżnia go jego dosłowność oraz konkretność. Formę stanowi betonowy sześcian o boku 10 cm pokryty mosiężną płytką, na której wyryte są informacje o określonej ofierze narodowego socjalizmu (np. Tu żył..., urodzony..., wywieziony do X, zmarł w Auschwitz 1943). Kamień pamięci wkopuje się w ziemię, w ostatnie znane miejsce przebywania osoby, której dotyczy. Może to „być dom, szkoła, a także plac zabaw czy puste miejsce, gdzie kiedyś stał jakiś budynek. To, co odróżnia go od reszty pomników, to przede wszystkim jego skala, nieskończoność w czasie oraz wysokie zindywidualizowanie. Projekt ma około 32 tysiące realizacji, w 700 lokalizacjach, w Niemczech, Austrii, Węgrzech, Belgii, Holandii, Czechach, Włoszech, Polsce i Ukrainie, a należy dodać, że liczba ta stale rośnie²² (Stolpersteine, 2013). Ponadto jest bardzo dokładny, gdy chodzi o wskazanie miejsca pobytu oraz informacje o upamiętnianej osobie. Wytwarza dodatkową przestrzeń w miejscach o zmienionym znaczeniu, stanowi znak obecności nieobecnych, działa lokalnie i pozwala na wykreowanie większej intymności. Z drugiej strony kreuje poczucie miejsca tam, gdzie już go nie ma, bo np. zmienił się plan urbanistyczny. W przypadku tak dużej ilości kamieni pamięci, miasto zaczyna zmieniać swoje oblicze, mieszkańcy idąc do pracy czy wchodząc w bramę natykają się na nie, inne mijają codziennie, co wpływa na inne postrzeganie otaczającej przestrzeni, wydobywaniu z niej utraconego ludzkiego wymiaru.

4. Zakończenie

Przestrzeń i miejsca pełnią istotną rolę zarówno w architekturze, jak i pamiętaniu. Najwyrazistszą formą ich dialogu staje się pomnik, który w przypadku

²² Stolpersteine, <http://www.stolpersteine.com/> [dostęp 06.06.2013].

tematów związanych z traumatyczną przeszłością wojny i Zagłady szuka odmiennych środków wyrazu i mierzy się z ograniczeniami reprezentacji. W wyniku pogłębionej refleksji o charakterze epistemologiczno-etycznym postuluje się nieinwazyjne i otwarte formy, które wyraża koncept antypomnika, a materializuje pustka. Pustka stanowi wysoce niejednoznaczną formę, wydobywa na jaw, wskazując na to, co nieobecne. W przypadku prezentowanych projektów twórcy wykorzystywali różnego rodzaju pustki w odmienny sposób. Jedne z nich były już wcześniej obecne, jak w przypadku *Zaginionego domu* Boltanskiego, a w innych, np. *Muzeum Żydowskim* Libeskinda kreowane od początku. Jedne wymagały większego zaangażowania widza, jego ruchu, inne z kolei nie. U Libeskinda oraz Ullmana próbowano uwięzić je w zamkniętej i ograniczonej przestrzeni, natomiast w *Pomniku Stronnicy* czy *Kamieni pamięci* była tendencja odwrotna. W jednym przypadku pustkę kreował widoczny fragment odwołujący się do większej, ale nieobecnej całości, w innym natomiast ogrom lub zamknięta w przestrzeni pustka. W efekcie pustka okazuje się wysoce zróżnicowaną kategorią, sytuującą się pomiędzy przestrzenią a miejscem, byciem a nie-byciem oraz pamięcią a nie-pamięcią. Oscyluje na granicy, która wymusza aktywność i pamiętanie, choć jednocześnie jemu zagraża, bowiem tylko krok dzieli od zamiany miejsca w odartą ze znaczeń i ludzkiej intymności przestrzeń. Wówczas pustka przestaje komunikować, do niczego nie odsyła i nikomu nic nie przypomina, a jako taka staje się równoznaczna z niepamięcią i zapomnieniem.

The memory entangled in the emptiness. Shoah and the various dimensions of places' non-being in Berlin

Summary

Landscape of Berlin was shaped significantly by numerous accidental and planned events. Air raids during the Second World War, the construction and demolition of the Berlin Wall created in the aftermath many physically empty spaces and voids in the city structure. However not only military operations, urbanists and architects' actions shape city environment. Artistic and social activities, individual and social memory can also highlight the ambiguous nature of places by restoring their old dimensions or playing with their stable contemporary meaning. The text devotes attention to such architectural projects in Berlin, which work with memory and representation of the holocaust by abandoning simply understood ideas of space and place used in traditional monuments. The text focuses on the play with emptiness that constitutes, reduces and broadens the understanding of an idea of the monument and redefines concept of a place. This paper addresses the projects of D. Libeskind *Jewish Museum*, C. Boltanski *Missing House*, M. Ullman *Book Burning Memorial*, Z. Hecker, M. Ullman, and E. Weizman *Page Memorial*, and G. Demnig *Stumblingblocks*.