

DOŚWIADCZENIE PRZESTRZENI W PAMIĘCI O HOLOCAUŚCIE

W badaniach nad Holocaustem przełomowy był moment powrotu do kategorii doświadczenia na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Zaczęły się wtedy pojawiać liczne projekty upamiętniające Zagładę nie poprzez tradycyjną, figuratywną czy abstrakcyjną formę pomnika, lecz poprzez realizacje konceptualne oraz performatywne wydarzenia artystyczne. Ich celem nie było opisanie czy też oddanie doświadczenia Holocaustu, które wymyka się reprezentacji, gdyż samo w sobie nie istnieje. Nie przeżył żaden świadek, mogący o nim opowiedzieć – nawet ocaleni to ludzie, których śmierć została jedynie „odroczone w czasie”. Konceptualny nurt upamiętnienia Zagłady proponuje odwrót od relacji kat – ofiara i koncentracji na empatii zogniskowanej wokół tych ostatnich. Wprowadza trzecią perspektywę – punkt widzenia świadka. Artyści skupiają się na aktualnej wymowie Holocaustu, mechanizmach wiążących go ze współczesnością i pamięci o nim, która zostaje włączona w konteksty społeczne, polityczne i ekonomiczne oraz estetyczne. Projekty te powstają w interakcji z widzami, implementującymi w nie własne znaczenia. Istotną rolę odgrywa w nich między innymi doświadczenie mnemoniczej przestrzeni, które staje się udziałem odbiorcy.

Monumentalizm

Berliński Pomnik Pomordowanych Żydów Europy autorstwa amerykańskiego architekta, Petera Eisenmanna, został odsłonięty w 2004 roku. Wykonany za cenę ponad dwudziestu milionów euro, pierwszy monument państwa niemieckiego poświęcony ofiarom Holocaustu składa się z około trzech tysięcy betonowych stel i zajmuje obszar wielkości dwóch boisk do piłki nożnej. Umiejscowiony jest w samym sercu miasta – na południe od Bramy Brandenburskiej, pomiędzy ambasadą Stanów Zjednoczonych a Placem Poczdamskim.

Podstawowym doświadczeniem, jakie pomnik proponuje odbiorcy, jest poczucie niepewności wynikające z przytłoczenia jego rozmiarem. Estetykę dzieła można śmiało nazwać monumentalną. Andreas Huyssen zwraca uwagę, że od zakończenia wojny w Niemczech panował antyfaszystowski konsensus, którego częścią było między innymi odrzucenie monumentalizmu¹. Ten bowiem stał się kategorią ze wszech miar podejrzaną, dwuznaczną zarówno estetycznie, jak i etycznie. Kojarzył się nieodłącznie nie tylko z dziełami Wagnera, ale przede wszystkim z megalomańską architekturą Trzeciej Rzeszy. W latach osiemdziesiątych XX wieku nastąpił wybuch „pamięciomanii” o monsturalnych proporcjach. Tworzono setki pomników, tablic i miejsc pamięci. Jak jednak stwierdził Robert Musil, nic nie jest tak niewidoczne, jak monument². Według Huysena rewersem tej swoistej inflacji pamięci była próba wyparcia przykrych wspomnień. Ogarnięci obsesją „upamiętniania” Niemcy dążyli jednocześnie do uczynienia przeszłości niewidzialną – im więcej pomników, tym łatwiej stają się one niezauważalne, łatwe do przeoczenia.

Monumentalny pomnik poświęcony zamordowanym Żydom położony jest nieopodal byłego bunkra Hitlera i w miejscu planowanego przez Alberta Speera założenia architektonicznego znanego pod nazwą Planu Germania – projektu przebudowy centrum Berlina, budowy Wielkiego Ratusza na osi północ – południe oraz łuku triumfalnego Hitlera. Nadaje mu to znaczący kontekst, pojawia się bowiem pytanie, czy forma pomnika nie jest zakryciem, a może

¹ A. Huyssen, *Monumental Seduction*, [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer, Dartmouth 1999, s. 191–207.

² R. Musil, *Die Denkmale* (1932), [w:] *idem, Nachlass zu Lebzeiten*, Reinbek bei Hamburg 1980.

podświadomym naśladowaniem innej strony pamięci. Dla kogo „tak naprawdę” został zbudowany – dla ofiar czy też dla potomków sprawców? Czy jest to próba poradzenia sobie z przeszłością, czy może uwolnienia od niej?

Pustka, nieobecność, brak

Opozycyjnym wobec monumentalności sposobem upamiętnienia jest odwołanie się do kategorii pustki, braku. Ma ona ewokować odczucie nieobecności i próżni, jaka pozostała po wymordowanej społeczności żydowskiej. Zrealizowany w 1986 roku w Hamburgu „znikający” pomnik przeciw faszyzmowi (*Mahnmal gegen Faschismus*) autorstwa konceptualnych artystów Jochema Gerza i Ester Shalev-Gerz ucieleśnia ideę „kontrpomnika” (*counter-monument*)³. Dwunastometrowa, powleczone ołowiem kolumna była stopniowo – w miarę pokrywania jej podpisami przez odwiedzających – zagłębianą w ziemi, by ostatecznie zupełnie zniknąć. Obecnie w miejscu pomnika znajduje się jedynie pusta przestrzeń. Fizyczna nieobecność pomnika ma przetransponować pamięć, której był nośnikiem, do świadomości turystów przybywających w jego poszukiwaniu. Tym sposobem artyści zdołali umieścić pomnik tam, gdzie jest on najbardziej potrzebny: nie w przestrzeni miasta, ale w umysłach ludzi. Być może właśnie doświadczenie pustki to najbardziej odpowiedni sposób dla upamiętnienia narodu, który zniknął. Jednocześnie zamysł artystów – „grzebanie” antyfaszystowskiego pomnika – ukazuje dwuznaczność narodowego stosunku Niemców do pamięci.

Niewidzialność, wymazywanie, przezroczystość

Zjawiskiem odmiennym od pustki jest niewidzialność, będąca skutkiem wyparcia. Jednym z jej przykładów może być budynek bylej poznańskiej synagogi przy ulicy Wronieckiej. 4 kwietnia 1940 roku z bożnicy zerwano ostatnią gwiazdę Dawida, a nazistowskie władze miasta zarządziły przebudowanie gmachu na krytą pływalnię. Od tamtej pory działa ona nieprzerwanie, obecnie służąc przede wszystkim dzieciom z poznańskich szkół do nauki pływania. Sprawa synagogi dotyczy przede wszystkim „wymazywania” obecności Żydów z przestrzeni miejskiej, niewidzialności i związanej z tym kwestii pamięci. Materialne ślady wielowiekowej obecności społeczności żydowskiej w Polsce są wyrzutem sumienia dla milczących świadków Zagłady i dlatego często próbuje się je usunąć, zamaskować. Tę przezroczystość udało się przelamać poznańskiemu artyście, Rafałowi Jakubowiczowi, w projekcie zatytułowanym *Pływalnia (הייהוש-תכירב)*. Składają się na niego dwa krótkie filmy, zrealizowane w konwencji dokumentu. Jeden prezentuje wnętrze pływalni, drugi zewnętrzny wygląd budynku, jego otoczenie i świetlną projekcję słowa „pływalnia” w języku hebrajskim na fasadzie gmachu. Elementem uzupełniającym projekt jest pocztówka przedstawiająca budynek Miejskiej Pływalni w Poznaniu z wyświetlonym na nim hebrajskim słowem. Na jej rewersie znajduje się blade-szare wyobrażenie kąpiących się ludzi z datą 4 kwietnia 2003 roku. Zrealizowany w tym właśnie roku projekt wpisał się dodatkowo w kontekst toczącej się na łamach lokalnej „Gazety Wyborczej” dyskusji o przyszłości bylej poznańskiej synagogi⁴. Propozycję wyburzenia budynku poseł Prawa i Sprawiedliwości, Marcin Libicki, uzasadniał twierdzeniem, że nie ma on już dziś „żadnych walorów estetycznych”, jest eklektyczny i nie pasuje do planów rewitalizacji Starego Miasta. Takie argumenty budzą oczywiste skojarzenia z językiem antysemityzmu, czy to nazistowskiego, czy polsko-narodowego. W obu tych dyskursach Żydzi byli bowiem elementem „nieestetycznym”, rażącym poczucie dobrego smaku. Jak pisze Cynthia Ozick:

³ J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 267–289.

⁴ Zob. D. Kolbuszewska, *Czy poznańską synagogę można wyburzyć*, „Gazeta Wielkopolska”, 12.01.2006.

[...] niemieckie Endlösung było rozwiązaniem estetycznym; było zabiegiem redakcyjnym, retuszem, gestem artysty usuwającego skazę; wymazywaniem czegoś, co kłóciło się z harmonią obrazu⁵.

Wodne konotacje słowa „plywalnia” przypominają, że komory gazowe nazywano „łaźniami”, a SS-manów „oficerami sanitarnymi”. Woda, która – jak pisze Foucault – „unosi w dal, ale także i oczyszcza, usuwając mroczny nieład, niesforny chaos, który przeciwstawiał się światłej i dojrzałej solidności rozumu”⁶, przywołuje kategorię czystości:

W przypadku rządów nazistowskich [...] kwestią, którą rozwiązać chcieli mieszczanie, był problem zanieczyszczenia świata, w jakim żyć im wypadło – przez uparte i natrętne sąsiedztwo ludzi, którzy na sąsiadów się nie nadawali, którzy do tego świata nie należeli i w ogóle »pუსuli obraz«, a więc obrażali poczucie harmonii, bez którego nie ma ani estetycznej satysfakcji, ani moralnej pewności siebie⁷.

„Plywalnia” kojarzy się również z kultem ciała i tężyzny fizycznej oraz ideałem sprawnie funkcjonującej, racjonalnej, perfekcyjnie zorganizowanej instytucji – istotnymi elementami ideologii nazistowskiej. Jakubowicz w swojej pracy zdemaskował i uczynił nieprzezroczystym pozornie niewinne słowo, które w istocie jest eufemizmem, rezultatem spirali „wymazań”, a na co dzień funkcjonuje jako zbiorowa hipnoza, kłamstwo kryjące obecność w centrum miasta dziedzictwa zbrodniczej ideologii.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich

Niecodzienne doświadczenie, jakim jest widok tropikalnej palmy w samym środku środkowoeuropejskiej stolicy, mieszkańcy Warszawy zawdzięczają Joannie Rajkowskiej. Pomysł ustawienia na Rondzie de Gaulle’a sztucznej palmy związany jest z pobytem artystki w Izraelu. Po powrocie do Polski artystkę nagle uderzyła niezauważana do tej pory egzotyka nazwy Alej Jerozolimskich – ulicy, przy której przez wiele lat mieszkała. Pochodzi ona od nazwy osady, którą w 1772 roku polski arystokrata, August Sulkowski, założył dla Żydów tuż za rogatkami Warszawy. Nazywano ją Nową Jerozolimą. Jednak już po dwóch latach Żydzi okazali się zbyt dużą konkurencją dla polskich kupców – osiedle zniszczono, skonfiskowano mienie, a żydowskich mieszkańców wygnano. Pozostała nazwa: Droga Jerozolimska, później Aleja, w końcu zaś Aleje Jerozolimskie. Rajkowska postanowiła przypomnieć tę historię, spróbować uświadomić sobie i innym, czym są dla Warszawy Aleje Jerozolimskie jako symbol historii stosunków polsko-żydowskich i próżni, jaką wytworzyła Zagłada. W tym celu centrum stolicy miało na chwilę przemienić się w Izrael. Początkowy zamysł ustawienia szpaleru palm wzdłuż ulicy okazał się jednak nierealny. Ostatecznie pojedyncze drzewo odsłonięto 12 grudnia 2002 roku. Wydarzenie to wywołało prawdziwą burzę – pojawiły się zarówno protesty, gwałtowane ataki, jak i wystąpienia w obronie palmy. Przez niektórych praca Rajkowskiej była wręcz odbierana jako prowokacja polityczna; w tramwajach dało się słyszeć głosy, że „To oni Żydzi postawili palmę, bo to ich Aleje”⁸. Burzliwe okazały się również dalsze dzieje palmy. Obiekt próbowano bezskutecznie przekazać miastu, po roku brak było jednak pieniędzy na renowację lub rozbiórkę. Wygenerował się swoisty ruch społeczny, powstał nawet Komitet Obrony Palmy, założony przez dziennikarzy „Gazety Wyborczej”. Ówczesny prezydent Warszawy, Lech

⁵ C. Ozick, *Art and Ardour*, New York 1984, s. 165. Cyt. za: Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 11.

⁶ Cyt. za: Z. Bauman, *op. cit.*, s. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Palma mnie przerosła. Z artystką Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy” 18.09.2007, <<http://kobieta.gazeta.pl/wysokie-obcasy/1,53662,4495611.html>>, 1 V 2009.

Kaczyński, nie odpowiadał na żadne apele. Stwierdził jedynie, że w miejscu palmy powinna stać jak dotychczas choinka bożonarodzeniowa, ponieważ to właśnie zgodne jest z polską tradycją chrześcijańską, którą powinno się kultywować. Ostatecznie dokonano gruntownej renowacji i obecnie palma jest stałym elementem warszawskiego pejzażu.

Drzewo wrosło w żywą tkankę miasta. Nie jest martwym pomnikiem, włącza się w rozmaite konteksty i uczestniczy w bieżących wydarzeniach. Trwa wokół niego twórczy ferment, implementowane są nowe znaczenia. W czasie istnienia słynnego „białego miasteczka” w 2007 roku palma przywdziała czepek pielęgniarzy jako znak solidarności Warszawy z pielęgniarkami. „To nie jest żadna palma, to jest pielęgniarka”⁹ – mówiły protestujące pod kancelarią rządu pielęgniarki. Warszawska palma funkcjonuje w świadomości społecznej na bardzo różne sposoby. Prawdopodobnie dla większości stała się już tylko elementem codziennej przestrzeni, traktowanym bądź z sympatią, bądź obojętnością, lub emblematem nowego konsumpcyjno-rozrywkowego stylu życia, rekwizytem nasuwającym skojarzenia raczej z Hollywood, a nie z Tel Awiwem. Dla niektórych jest to „pomnik polskiej szajby”, konotujący idiom „palma komuś odbiła”. Może też przywoływać na myśl takie wartości, jak optymizm, pogoda ducha czy tolerancja. Pierwotny sens i punkt odniesienia projektu zuniwersalizowały się, nie tracąc jednak na znaczeniu.

W zamyśle artystki palma miała być czymś „bezczelnym i kiczowatym”, a jednocześnie „obcym i wyniosłym”¹⁰, rzucać się w oczy swoją ekstrawagancką egzotyką i testować tolerancję Polaków. Rajkowska wprowadziła inność w centrum Warszawy i ta inność okazała się dla wielu bardzo niepokojąca. Palma uwidoczniła podziały i skonfliktowanie społeczeństwa. Jednocześnie wzięła jednak tę rzeczywistość w nawias i stała się symbolem projektu pozytywnego: nowego oblicza miasta – otwartego i przyjaznego, a ponadto kreatywnego i zaangażowanego społecznie.

Doświadczenie *Dotleniacza*

Dotleniacz to kolejny projekt Joanny Rajkowskiej, dla którego wymowy kluczowe znaczenie ma miejsce, gdzie został on zrealizowany. Plac Grzybowski to nie tylko przestrzeń w niesamowity sposób przesiąknięta historią, lecz również punkt na mapie Warszawy, gdzie krzyżują się przeróżne szlaki i ścieżki, ideologie i style życia. Mieści się pomiędzy synagogą Nożyków a katolickim kościołem pod wezwaniem Wszystkich Świętych, w którego podziemiach działała do niedawna antysemicka księgarnia wydawnictwa „Antyk”. W tym kościele odbyło się również nabożeństwo pokutne episkopatu w związku z wydarzeniami w Jedwabnem, które można było zrozumieć jak wybieg biskupów, by nie wziąć udziału w uroczystości odsłonięcia pomnika na miejscu zbrodni i demonstrację niezgody na udział w nich przedstawicieli państwa, w tym prezydenta. Podobny podtekst polityczny miało odsłonięcie na murze kościoła tablicy upamiętniającej Polaków ratujących Żydów w czasie wojny.

Na mokradłach przy obecnym Placu Grzybowskim miała swoje źródło rzeczka Nalewka, od której wzięła później swoją nazwę najsłynniejsza ulica żydowskiej Warszawy. Już pod koniec XIX wielu okolice placu były zamieszkałe w dużej części przez Żydów, mieściło się na nim targowisko, a wokół niego małe żydowskie sklepiki.

Podczas drugiej wojny światowej cała okolica placu znalazła się w obrębie tak zwanego małego getta. Później jego teren pomniejszono, a całkowitej likwidacji dokonano 10 sierpnia 1942 roku. Część mieszkańców wywieziono do Trebłinki, a pozostałych przeniesiono do tak zwanego dużego getta, ponownie włączając Plac Grzybowski do „aryjskiej” części Warszawy.

Było to również miejsce ważne dla ruchu socjalistycznego – w dwudziestolecie międzywojennym wyruszały stąd pochody pierwszomajowe, w 1904 roku odbyły się brutalnie stłumione przez władze manifestacje zorganizowane przez Bund i PPS.

⁹ A. Pochrzęst, *Palma też protestuje*. „Gazeta Wyborcza”, 26.06.2007.

¹⁰ *Ibidem*.

Dzisiaj pomiędzy głazem PPS-u, głazem AK a pomnikiem papieża krzyżują się ścieżki eskortowanych przez uzbrojonych ochroniarzy wycieczek z Izraela, wiernych spieszących do kościoła Wszystkich Świętych, biznesmanów pracujących w pobliskich wieżowcach oraz mieszkających w okolicy starszych pań i miejscowych „ludzi z marginesu”. Przed wojną był to jeden z najważniejszych ośrodków żydowskiej Warszawy. Obecnie mieści się tu Teatr Żydowski, od kilku lat odbywa się we wrześniu festiwal „Warszawa Singera”, jednak na co dzień miejsce to niewiele ma w sobie z magii na przykład krakowskiego Kazimierza. To skrzyżowanie szlaków pamięci i ludzkich wędrówek jest jednocześnie miejscem zaniedbanym, brzydkim, odpychającym. Ta przestrzeń dotknięta wciąż „nieprzepracowaną” traumą jest swoistą „ziemią niczyją”, martwą zoną, toksyczną z powodu hipokryzji, którą ukrywa. Jak zauważa Joanna Rajkowska:

Wydaje mi się, że ta szpetota jest wynikiem właśnie ujemnego, bolesnego ładunku emocjonalnego. Są miejsca, z którymi nie wiadomo, co zrobić ponieważ są mocniejsze od nas. Jest to paraliżująca siła. Takie miejsca zazwyczaj leżą odlegiem, bo nikt nie ma siły się z nimi zmierzyć¹¹.

W tej właśnie przestrzeni artystka postanowiła umieścić swój *Dotleniacz* – niewielką sadzawkę (sto pięćdziesiąt metrów kwadratowych, metr głębokości), wyposażoną w małe fontanny i rozpylacze ozonu. Jej brzeg wysypano kamyczkami, posadzono kwiaty, zasiano trawę, a wokół ustawiono ławki i kolorowe poduchy do siedzenia. W wodzie pływały złote rybki, a po jej powierzchni – nenufary.

Miejsce to niemal od razu okazało się obdarzone wyjątkową energią, pozwoliło na stworzenie czy też odzyskanie przestrzeni publicznej. Wygenerowało również spór o prawa do niej, a jednocześnie wywołało dyskusję o formach pamięci o przeszłości. Ta nieco bajkowa enklawa, będąca jedynym ładnym miejscem w okolicy, od razu przyciągnęła przede wszystkim mieszkańców okolicznych bloków – ludzi w większości starych i biednych, wyrzuconych na margines życia społecznego. Co więcej, pojawiły się osoby spontanicznie pilnujące porządku wokół *Dotleniacza*. Gdy zakładany czas trwania projektu dobiegł końca (lipiec–wrzesień 2007 roku) grono stałych bywalców zorganizowało zbieranie podpisów pod petycją do władz miasta, wyrażającą prośbę o pozostawienie sadzawki na stałe¹². Protestowano również przeciwko planom umieszczenia w tym miejscu makabrycznego w formie pomnika ofiar mordy na Wołyniu.

Dotleniacz spełnił zaplanowaną przez artystkę polityczną funkcję zaktywizowania okolicznych mieszkańców, sprawił, że poczuli się oni obywatelami i uwierzyli, że mają prawa do tego miejsca i mogą współdecydować o jego losie. Projekt Rajkowskiej to również doświadczenie bliskie fatamorganie w przesyconej martyrologią, pomnikami i znakami przeszłości przestrzeni Warszawy. Ich hiperrealizmowi, a często po prostu patriotycznemu kiczowi i brzydocie, przeciwstawia swoją efemeryczność, iluzyjność, surrealizm, bezinteresowność, świeżość, swobodę. Pozwala wziąć głęboki oddech w atmosferze miasta przesiąkniętej spalinami i równie toksycznymi miazmatami historii, w tym także antysemityzmem. Praca Rajkowskiej stanowi antidotum na „duszość” polskiej kultury, o której pisała Maria Janion¹³, i antytezę sadzawki betsaidzkiej z *Lalki* Prusa, powiew świeżego powietrza i nadzieję na zmianę.

Dotleniacz, przy którym gromadzili się emeryci, rodziny z dziećmi i studenci ma być, według Rajkowskiej, przestrzenią całkowicie neutralną, zachęcająca nie tyle do spotkania, co do pokojowej koegzystencji. Nie ma jednoczyć, ale być miejscem, gdzie różni ludzie mogą po prostu przesiadywać, bez wyjaśniania dlaczego – w tej samej przestrzeni, w fizycznej bliskości. Historia, osobiste traumy i poglądy zostają na chwilę zawieszane w tej „wcielonej utopii”, która jest

¹¹ Z Joanną Rajkowską, twórczynią „*Dotleniacza*” na placu Grzybowskim rozmawia internetowo Piotr Paździński, „Midrasz” 2007, nr 11, s. 24.

¹² Władze miasta obiecały powrót *Dotleniacza* wiosną 2008 roku, jednak w momencie pisania artykułu (lipiec 2008 roku) Plac Grzybowski wciąż pozostaje pusty i chyba znów zapomniany.

¹³ Zob. M. Janion, *Rozstać się z Polską?*, [w:] *eadem*, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 301–337.

[...] przykładem takiej rzeczywistości, w której różnice między ludźmi nie stają się przyczyną konfliktu, ale są wzbogacającą różnorodnością. Taka rzeczywistość jest „wkluczająca” – pozwala ludziom, takim jacy są, przebywać razem i odczuwać pełne prawa do tej samej przestrzeni¹⁴.

Jednak pozornie sielankowy *Dotleniacz* nie wymyka się całkowicie niepokojącym skojarzeniom. „Nasycenie” projektu związkami chemicznymi przywodzi na myśl na przykład tlenek węgla, stosowany początkowo w komorach gazowych. Czyni to z pracy nieoczekiwany pomnik Zagłady, choć jednocześnie stanowi on odtrutkę na związaną z Holocaustem traumę postpamięci.

Odczarowywanie przestrzeni

Dzieła, odwołujące się do dyskursów opartych na wyobraźni, są uznawane za kontrowersyjne z powodu funkcji, jaką przypisuje się sztuce mówiącej o Holocaustie – edukowania i przekazywania pamięci. Za predysponowane i uprawnione do tej roli uznaje się zaś jedynie takie gatunki historyczne, jak dokument, świadectwo czy pomnik. Ernst von Alphen interpretuje zwrot w kierunku zabawy i gry jako skutek przesytu nadmiarem narracji i podniosłości w tradycyjnym nauczaniu o Holocaustie, opartym na Hegłowskiej koncepcji „wiedzy absolutnej”¹⁵. W tym ujęciu proces uczenia się jest linearny i kumulatywny, zmierza do mistrzowskiego opanowania przedmiotu studiów. Czy można jednak „opanować Holocaust”? Czy poznawanie kolejnych faktów i liczb rzeczywiście przybliży nas do zrozumienia? Zabawa nie jest narracyjna, niczego nie opowiada. Zwalnia nas z przymusu zachowania powagi. To aktywność, która zachęca do wyjścia poza siebie, intensywnej, wysiłonej pracy wyobraźni, która prowadzi do „stawania się kimś innym”.

Na takiej zasadzie oparty jest film *Berka* Artura Żmijewskiego (1999). Grupa nagich mężczyzn i kobiet w różnym wieku bawi się w pustym, betonowym pomieszczeniu. Początkowo skrępowani, zawstydzeni, w trakcie zabawy w berka rozluźniają się, biegają, gonią się i uciekają, klepią, głośno się śmieją. Pojawiają się naturalna, autentyczna radość i inne spontaniczne reakcje. Część zdjęć zrealizowano w prywatnym mieszkaniu, część – w komorze gazowej w byłym obozie koncentracyjnym.

Koncepcja *Berka* opiera się na odwołaniu do znanej wszystkim dziecięcej zabawy. Tym razem zachowuje ona status niewinności, natomiast nowe znaczenie nadaje jej nie-neutralne, nie-„niewinne” miejsce. Sam Żmijewski mówi o swojej pracy, że podstawowym zamysłem była próba znalezienia odtrutki na brzemień polskiej pamięci o Zagładzie, w związku z którą Polacy nie mają czystych rąk¹⁶. Zabawa i śmiech w tak przygnębiającym miejscu mają moc transformującą, oddalają upiorną rzeczywistość. Niewymuszoność, spontaniczność, żywiołowość i naturalność reakcji bawiących się w berka kontrastuje z realnością przestrzeni. W podobny sposób widzi artysta zachowanie wycieczki chłopców goniących się wokół kominów krematoryjnych czy grupy z Izraela fotografującej się na tle komór gazowych. Żmijewski nie oburza się, ale stwierdza (przewrotnie?), że to właśnie jest pożądana normalność.

Dla uczestników projektu było to doświadczenie ekstremalne, zarówno w wymiarze psychicznym, jak i fizycznym – stało się przekroczeniem własnego wstydu, zażenowania wynikającego z nagości i obecności kamery. Być może konieczne jest również przełamanie zażenowania wobec Zagłady i wstydu, który charakteryzuje polską pamięć po to, by dotrzeć do autentycznego bólu i zakończyć okres żaloby, koniecznej do dalszego życia. *Berka* w komorze gazowej jest rodzajem dramy, ma pełnić funkcję terapeutyczną i katarską.

¹⁴ Z Joanną Rajkowską, twórczynią „*Dotleniacza*” na placu Grzybowskiem rozmawia internetowo Piotr Paziński, s. 24–25.

¹⁵ E. Alphen, *Zabawa w Holocaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 217–244.

¹⁶ Zob. A. Żmijewski, *Ekstaza pamięci*, rozmowę przeprowadził Rafał Jakubowicz, „Format” 2004, nr 1–2, s. 15–16.

Żmijewski wchodzi w zdecydowaną polemikę ze zwyczajowym traktowaniem byłych obozów jako miejsc „świętych”, gdzie w smutku i skupieniu „czci się” pamięć ofiar. Ten kod zachowania jest charakterystyczny w ogóle dla pamięci o Holocauście, która chce dopuścić jedynie pewne ściśle określone formy jej wyrażania. Kanony te jednak „nie załatwiają sprawy”, jak mówi Żmijewski, nie pozwalają na przeżycie historii czy dotarcie do autentycznego doświadczenia¹⁷. Sztuka powinna szukać innych sposobów radzenia sobie z traumą:

Ale my nie przyszlśmy tam, by chylić czoła w zadumie, ale by agresywnie naruszyć tę przestrzeń, wypełnić ją prawdziwą walką, przebiegłością, wysiłkiem i śmiechem. By wejść w konflikt ze spokojem tego miejsca, z martwą pamięcią sycącą się ceremoniałem składania wieńców, z pamięcią zamkniętą na przeżycie, na wejście w ten świat inaczej niż za pomocą rytualnych przemówień i zapalania zniczy¹⁸.

Zabawa ma być rytuałem, rodzajem nabożeństwa, które jest w stanie to miejsce odczarować, a śmiech to transgresja, przekroczenie i oczyszczenie. Żmijewski interpretuje zabawę jako obszar wolności, możliwość chwilowego rozejmu między ofiarami a katami (w wywiadzie przywołuje jako przykład mecz piłki nożnej rozegrany w Auschwitz między załogą SS a Sonderkomando). Jednak zarówno wspomniany przez artystę mecz, jak i berek w komorze gazowej można rozumieć także jako sadystyczną grę oprawców z ofiarami, pełną wyrafinowanego okrucieństwa zabawę ich kosztem.

Być może w *Berku* kryje się również po prostu pragnienie cofnięcia czasu, odwrócenia biegu historii:

Tak, zabawa zawiesza nieuchronność zdarzeń, bierze je w nawias, odrywa od kategoriycznych ziszczeń, ubezpodstawnia. Berek w komorze gazowej wskazuje na inne rozwiązania, zakrzywia czas, powraca do dawnych wydarzeń i zmienia trajektorię zdarzeń, oszalał jak wódka¹⁹.

Sens pracy Żmijewskiego doskonale oddają słowa, którymi Ernst von Alphen opisuje inne dzieło nawiązujące do Holocaustu, *The Comics Sketches* Christiana Boltanskiego. *Berek* jest „sposobem transformowania nieznośnej rzeczywistości w coś normalnego – coś znośnego. Sztuka nie jest mimetyczna, ale performatywna”²⁰.

Summary

Experience of space in the memory of Holocaust

This paper analyzes different experiences of space by which memory of Holocaust could be passed on. The Memorial for the murdered Jews of Europe in Berlin gives visitors the feeling of insecurity and overwhelms them with monumentality. For that reason it is criticized as reflecting the other side of German memory: The Third Reich's megalomania and dream about power.

The Hamburger memorial against fascism designed in 1986 by conceptual artists Jochen and Esther Gerz offers quite an opposite experience of space. A twelve-meter-high pillar has been established for visitors to sign on it. Once the area was covered by signature it was lowered into the ground till it completely disappeared. The intention of the artists was to put memory not into the monument but into people.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich (*Greetings from the Jerusalem Avenue*, 2002) by Joanna Rajkowska – a fifteen-meter tall artificial palm tree installed in the centre of Warsaw – is an attempt to infuse with Israel's scenery a Warsaw's street whose name and history sends the

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ E. Van Alphen, *Zabawa w Holokaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 222.

observer to the history of the Jews in Poland. In another work called *Dotleniacz* (*Oxygenator*, 2007) Rajkowska created an artificial lake with oxygen concentrators, gold fish, flowers and banks. Again, the installation was placed in a very meaningful place – Grzybowski Square – which is strongly connected with Jewish life in Poland as well as Polish anti-Semitism.

The synagogue in Poznan was transformed during the Nazi occupation into a swimming pool which it has remained until the present day. This fact (just like the building) seems to be invisible for most citizens. In 2003 Rafal Jakubowicz changed the fact by projecting a Hebrew inscription **הייחש-תכירב** (swimming pool) on the façade of the former synagogue.

In *Berek* (*The Game of Tag*, 1999) by Artur Żmijewski a group of naked men and women of various age play tag. The artist filmed them in two rooms: in a symbolically neutral space and in a gas chamber of a former Nazi death camp. The film is an attempt at breaking the spell of this horrifying and paralysing space.

Słowa kluczowe

Holocaust, pomnik, pamięć, przestrzeń, anty-pomnik

Alicja Podbielska – absolwentka MISH na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Artes Liberales, studiowała też w Niemczech i Izraelu; obecnie pracuje w Żydowskim Muzeum Galicja w Krakowie; uwielbia rywalizację, zespół Bajm i dobry wycisk.