

OBÓZ – MUZEUM

Trauma we współczesnym wystawiennictwie

OBÓZ – MUZEUM

Trauma we współczesnym wystawiennictwie

pod redakcją
Małgorzaty Fabiszak
i Marcina Owsńskiego

Kraków

Książka wydana została na zlecenie i przy finansowym wsparciu Muzeum Stutthof.
www.stutthof.org

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2013

ISBN 97883-242-1692-9
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Margerita Krasnowolska

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Zdjęcia na okładce
Małgorzata Fabiszak

Skład i łamanie
Oleg Aleksejczuk

www.universitas.com.pl

Spis treści

| | |
|--|----|
| Małgorzata Fabiszak, Marcin Owsiniński, <i>Wstęp</i> | 5 |
| Małgorzata Fabiszak, Marcin Owsiniński, <i>Introduction</i> | 9 |
| Stanisław Obirek, <i>Pamięć Zagłady – brzemień i szansa</i> | 13 |
| Anna Ziębińska-Witek, <i>Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych</i> | 31 |

Część I:

Muzea martyrologiczne – edukacja i konteksty funkcjonowania

| | |
|--|-----|
| Tomasz Kranz, <i>Muzea martyrologiczne jako przestrzenie pamięci i edukacji</i> | 51 |
| Magdalena Kruk-Kuchcińska, Anna Wickiewicz, <i>Narracja historyczna na najnowszych wystawach stałych (Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu)</i> | 65 |
| Marcin Owsiniński, <i>(Z)rozumienie historii (Muzeum Stutthof w Sztutowie)</i> ... | 81 |
| Kornelia Kajda <i>Muzeum w pamięci czy niepamięci? (Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII)</i> | 97 |
| Kamila Gieba, <i>Formy podtrzymywania i konstruowania pamięci zbiorowej (Stalag VIII C Sagan)</i> | 115 |

Część II:

Miejsca naznaczone traumą – sztuka i polityka

| | |
|---|-----|
| <i>Dyskusja nad miejscem sztuki w muzeach martyrologicznych (fragmenty), Muzeum Stutthof w Sztutowie, 11 maja 2012 r.</i> | 131 |
| Katarzyna Bojarska, <i>Obóz-Muzeum. Afektywna przestrzeń przekazu doświadczenia traumatycznego</i> | 139 |
| Alicja Zbierchowska, <i>Niepamięć o egzekucji „Pohulanka” i próby jej rekonstruowania</i> | 151 |
| Magdalena Izabella Sacha, <i>Buchenwald jako przestrzeń zmiennej komunikacji</i> | 171 |
| Maciej Falski, Tomasz Rawski, <i>Jasenovac, Bleiburg, Vukovar: miejsca pamięci a dyskurs publiczny</i> | 193 |
| Małgorzata Wosińska, <i>Murambi to nie Auschwitz</i> | 215 |
| Noty o autorach | 231 |
| Indeks pojęć | 237 |
| Indeks nazw geograficznych, obozów, podobozów, gett i miejsc pamięci . | 241 |
| Bibliografia | 243 |

Katarzyna Bojarska

Instytut Badań Literackich PAN

Obóz-Muzeum.

Afektywna przestrzeń przekazu doświadczenia traumatycznego

Streszczenie

Artykuł podejmuje kwestię figury obozu-muzeum jako miejsca pamięci rozumianego wielorako: od tradycyjnego ujęcia według Pierre'a Nory przez rozmaite ujęcia relacji miejsca i pamięci czy też miejsca i pamiętania, ze szczególnym uwzględnieniem problemu „żywności” pamięci (indywidualnego czy zbiorowego przeżycia) i „martwoty” oficjalnych ceremonii upamiętniania czy konwencjonalnej formuły zwiedzania, jak również tradycyjnego nauczania o Zagładzie i innych traumatycznych doświadczeniach historycznych. W tej perspektywie autorka lokuje artystyczne ingerencje w symboliczną przestrzeń pamięci, jaką jest obóz-muzeum i problematyzuje potencjalnie rozbijające konsensualną przestrzeń afektywną (odczucia wobec historii i traumy) strategie artystyczne na przykładzie pracy Artura Żmijewskiego „Berek” (1999).

Słowa kluczowe: obóz-muzeum, pamięć, empatia, strategie reprezentacji, sztuka, upamiętnianie

Interesuje mnie nie tyle analizowanie struktury swoistego (obrazowo-teatralnego) *environment* jakim jest obóz-muzeum, ile raczej możliwości i ograniczenia afektywnej transmisji przeszłości i pamięci oraz odbiorczej empatii wywołanej dotknięciem czy też ukłuciem przeszłości, jaka może (choć nie musi) dokonać się w postpamięciowym¹ (bo zapośredniczonym w czasie i oddalonym poprzez kontekst „zwiedzania”) doświadczeniu „bycia” w obozie-muzeum. Metafora ukłucia wydaje się tu szczególnie poręczna, określa ona

¹ O kulturowej (podkreślam kulturowej, a nie neurologicznej czy genetycznej) koncepcji postpamięci pisze przekonująco Marianne Hirsch w książce *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge Ma 1997 (zob. szczególnie: tam, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2011).

bowiem zarówno zasadę działania traumy (ta interesuje nas tu mniej), jak i jej odbioru. Nie chodzi tu o wtórną traumatyzację, ale o swoiście zaprojektowane wytrącenie podmiotu z jego schematów poznawczych i odbiorczych, zawieszenie porządku czasowego i zawieszenie relacji podmiot–przedmiot (doznania, poznania); wywołanie szoku a w jego konsekwencji szczególnej świadomości – stanu emocjonalno-intelektualnego (afektywnego). W kontekście tym szczególnie istotne wydaje się pytanie, co sztuka współczesna może zrobić w miejscu historii i pamięci, w obozie-muzeum – a właściwie, co może mu i z nim zrobić. Zamiast zestawiać ze sobą i analizować rozmaite prace artystyczne, odmienne strategie odnoszenia się do przeszłości, chciałabym skupić się na pracy wideo Artura Żmijewskiego, zatytułowanej „Berek” (1999), która w dość niespodziewany sposób, ponad 10 lat po swojej premierze, znów wzbudziła żywe reakcje, a nawet stała się przedmiotem cenzury, kiedy to jesienią 2011 roku została przez władze muzeum usunięta z wystawy autorstwa Andy Rottenberga, „Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte/Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” w berlińskim Martin-Gropius-Bau².

Traktuję pracę Żmijewskiego jako dzieło, które nie tyle formułuje krytyczny komentarz wobec praktyk upamiętniania, konstruowania dyskursów martyrologicznych, czy też reprezentacji wydarzenia traumatycznego (pragnę w tym miejscu podkreślić: nie stanowi ona reprezentacji wydarzenia traumatycznego), ile dąży do stworzenia właśnie afektywnej przestrzeni spotkania z przeszłością i jej niezabliźnionymi ranami. Nie czyni tego wprost ani na sposób dydaktyczny, nie opisuje samego zdarzenia traumy, nie opowiada o nim, nie konstruuje jego obrazu i w tym sensie nie uobecnia. Zamiast tego odsuwa się na wyczuwalny dystans niejednoznaczności, by – jak sądzę – z całą mocą uderzyć w zastany kulturowy schemat, „zaskoczyć”. W pewnym sensie dokonuje tego, co postulował niemal sto lat temu (1917) jeden z twórców rosyjskiego formalizmu, Wiktor Szklowski: „Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby uczynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania”³. W rzeczach (miejscach, wydarzeniach) odpodobnionych (udziwnionych) przez sztukę, istnieje „niezbieżność w podobieństwie”, ponieważ nowa świadomość ostatecznie łączy całe rozpoznanie. Chciałabym w tym kontekście położyć szczególny nacisk na kwestie transmisji afektów związanych

² W kontekście gestów cenzorskich wymierzonych w dzieła sztuki współczesnej, dotyczącej kwestii pamięci traumatycznych wydarzeń historycznych, w imieniu obrony godności ofiar i szacunku dla ich pamięci, warto, jak sądzę, podjąć refleksję nad znaczeniem „obrazy uczuć” jako kategorii służącej napiętnowaniu a także penalizacji: nad tym, czyje (jednostki i grupy społeczne) i które uczucia (a co za tym idzie, rzecz jasna, które nie) podlegają tym procesom i w jaki sposób procedury te są opisywane. Wydaje to się szczególnie istotne dla próby sformułowania diagnozy współczesnej polskiej kultury, w której sztuka współczesna odgrywa bardzo ambiwalentną rolę, w kontekście podobnych praktyk i problemów na świecie.

³ W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, wyb. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 76.

z pamięcią traumatyczną, dotyczącą wydarzeń, których odbiorcy (ale i artysta przecież) nie byli bezpośrednimi uczestnikami ani świadkami.

Dygresja

Pozwolę sobie jednak zacząć od pewnej dygresji. Od wspomnienia innej, z końca poprzedniego stulecia (pochodzącej z tego samego roku) realizacji artystycznej i innego muzeum, a także kilku ogólniejszych uwag na temat traumy, afektu i sztuki. W swoim wystąpieniu na uniwersytecie nowojorskim (19 października 1999), amerykański historyk i krytyk sztuki Donald Preziosi zauważył, że w obliczu wyczerpania się paradygmatu nowoczesnego muzeum, performatywność może stać się nowym sposobem myślenia o historii i jej prezentowania. Wiąże się to przede wszystkim z odkryciem, że u schyłku wieku nasilił się proces wizualizacji i teatralizacji „miejsc pamięci” (za wizualizacją i teatralizacją kultury w ogóle, a kultury historycznej szczególnie). Chodzi tu przede wszystkim o dominację wrażeń zmysłowych w komunikacji społecznej, o dominację wrażeń wzrokowych w procesach performatywnej transmisji i percepcji przeszłości⁴. W ujęciu Preziosiego muzeum jawi się jako maszyna wytwarzająca pewne efekty, aranżująca doświadczenia i konfrontację z prawdą; muzeum to największy łącznik między fikcją a teatrem, a także między przeszłością a gestem. W tym sensie właśnie muzea nierozwiązywalnie łączą się z architekturą, niejako budowlanym artefaktem, ale jako formą teatru. Zanim zaprojektowane przez Daniela Libeskinda (ukończone i oddane do użytku w lutym 1999) Berlińskie Muzeum Żydowskie wypełniono historyczną ekspozycją, było ono czystym spektaklem (architektury), zaś w czerwcu 1999 roku stało się przestrzenią dla performance'u Sasha Waltz Dance Company, zatytułowanego *Dialogues 99/II* (część Berlińskiego festiwalu „Miasto jako Scena”).

Waltz i jej zespół stworzyli performance w którym tancerze i publiczność pod dowództwem choreografki „zwiedzali” ten pocięty liniami budynek, zanim jeszcze weszła do niego historia (opowiadana na sposób narracyjno-dydaktyczny w stylu *edutainment*⁵). To nowy sposób „zwiedzania”, podejścia do

⁴ Kulturę historyczną do końca lat 60. XX wieku można uznać za kulturę intelektualną, polegającą na interpretacji przeszłości zamkniętej w opowieści, narracji etc. Przeżywanie przeszłości czy powracanie do przeszłości polegało zatem z jednej strony na jej odczytywaniu (odczytywaniu jej znaczeń), z drugiej na określaniu własnego stanowiska wobec zdarzeń, wytworów kultury materialnej i postaci historycznych. Ten typ wrażliwości historycznej i przeżywania przeszłości wydaje się obecnie zdezaktualizowany, nawet jeśli nie zanika, jest w znacznej mierze przesłonięty przez taki tryb przeżywania przeszłości i powrót do niej, w którym główną rolę odgrywa nie tyle intelekt i interpretacja (zasadzające się na referencjalności), ile zmysły, ciało, intuicja etc., a więc i wyobraźnia (dotąd odsuwana na bok, margines niechcianej artystyczności).

⁵ Neologizm powstały z połączenia dwóch angielskich wyrazów: edukacji i rozrywki, związany z koncepcją nauczania poprzez zabawę: *education + entertainment*. Koncepcja ta zwana także bywa *infotainment* lub *entertainment-education*. Tłumaczony na polski zazwyczaj jako „edurozrywka”, używa się też w tym znaczeniu określenia edukacja rozrywkowa.

muzeum jako miejsca ekspozycji, spektaklu i wymiany, gdzie zbudowana forma i ciała wchodzi w niepowtarzalną interakcję. To wielopoziomowy dialog cielesności z architekturą, przestrzenią i historią, skupiający się nie tyle na reprezentacji czy przekazaniu „obrazu” historii lub narracji o przeszłości, ile na aktualizacji pewnych afektywnych pobudzeń, na wywoływaniu i przekazywaniu pewnych intensywności, które w konsekwencji prowadzą do rozedrgania odbiorcy i przygotowują go/ją na możliwość wymiany na nowych/innych zasadach. Tworząc to swoiste archiwum gestów odnoszących się do formy (i treści) przeszłości, Waltz w istocie wypróbowała w Muzeum Żydowskim choreografię, którą przepracowywała następnie na scenie teatru Schaubüene (2000–2002) w spektaklach z serii *Körper/S/noBody*, wiedza nie tylko o ciele płynie z perypetii ciała. To, co zespół Waltz zaprezentował w Muzeum Żydowskim, to alternatywna strategia obecności nie tylko w muzeum, ale i wobec historii, to stworzenie radykalnej sytuacji, w której widz zostaje powołany do życia i swojej roli jako rzeczywisty (bo cielesny właśnie) podmiot historyczny. Realizacja Waltz pozwala zrozumieć, że w afektywnym pobudzeniu nie chodzi o emocjonalną reakcję czy wywołanie współczucia, ale o bezpośrednie zaangażowanie się we wrażenie, które dana praca rejestruje i wytwarza⁶.

Prymat tego, co afektywne wyznacza szczelina między treścią a efektem dzieła. Można śledzić to w tanecznych spektaklach Waltz, to także zasada organizująca „Berka”: tu siła i trwanie obrazu (wideo) nie wiążą się w sposób logiczny czy bezpośredni z jego treścią (tym, co widać i słyszać), ale zostają umieszczone w każdorazowo ustanawianej na nowo przestrzeni między dziełem a odbiorcą, między trwaniem ruchomego obrazu i nieruchomym trwaniem odbiorcy, między siłą skojarzenia i przypomnienia a niemożnością odтворzenia czy uobecnienia. Siłę i trwanie efektu danego obrazu nazywam jego intensywnością. Intensywność tą uznaje się zazwyczaj za stan emocjonalny – stan zawieszenia i potencjalnego zerwania. Poziom intensywności (w odbiorze dzieła) nie jest semantycznie ani semiotycznie uporządkowany. Porządek znaczenia i porządek intensywności wydają się zdesynchronizowane: to właśnie owo zakłócenie umożliwia inny rodzaj połączenia tego, co rozdzielone: nie tylko treści i efektu, ale także formy (sposobu, w jaki konstytuują się znaczenia) i intensywności. Rozdzielenie formy i treści, intensywności i efektu umożliwia ponowne ich połączenie na innych zasadach⁷.

Podążając tropem myśli Gilesa Deleuze’a można powiedzieć, że afekt i emocja mają służyć przede wszystkim jako efektywny zapalnik głębokiego przeżycia i myśli ze względu na sposób, w jaki są w stanie nas pochwyć, zmusić do zaangażowania⁸. Uczucie staje się zatem katalizatorem dla wglą-

⁶ Por. J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford Ca 2005.

⁷ B. Massumi, *The Autonomy of Affect*, „Cultural Critique” 1995 [nr specjalny: *The Politics of Systems and Environments*, cz. 2], No. 31, s. 83–110.

⁸ Pojęcie afekt stosuje się często zamiennie i/lub jako synonim emocji. Tymczasem, jeśli wczytać się uważnie w rozważania Deleuze’a i kontynuację jego myśli przez takich badaczy, jak choćby Brian Massumi czy Jill Bennett, emocja i afekt – jeśli afekt uznamy za intensywność – rządzą się inną logiką, należą do innych porządków. Emocja to treść

du krytycznego. Bardziej istotne niż myśl jest jednak to, co do niej prowadzi; zmysłowe impresje, które zmuszają do (innego) spojrzenia, spotkania (z dziełem i z samym sobą jako odbiorcą i podmiotem doświadczenia historycznego w interesującym nas kontekście), wreszcie do interpretacji (bądź przerobienia, przepracowania dotychczasowych interpretacji) oraz ekspresje, które skłaniają do myślenia. W tym sensie właśnie sztuka raczej wytwarza niż odtwarza doświadczenie i pozwala na wyjście z błędnego koła zawłaszczeń w przestrzeni tożsamości i fałszywej, a nawet kiczowatej (bo skłamaney) empatii⁹. Należy w tym miejscu postawić pytanie, czy sztuka jest w stanie dokonać „zapisu” rzeczywistego, prawdziwego doświadczenia przemocy czy rzeczywistej, dewastującej utraty? Czy mamy ją pojmować jako depozyt jakiegoś pierwotnego (realnego) doświadczenia? Czy może jednak należałoby przesunąć akcenty i zapytać, czy zadaniem sztuki odnoszącej się w ten czy inny sposób do historycznych doświadczeń traumatycznych, nie jest raczej podważanie a nie umacnianie, podziału na sztukę (przestrzeń wyobraźni) i rzeczywistość (przeszłą i teraźniejszą). Sztuka celująca w silne pobudzenia, powinna, jak się zdaje, oddziaływać na granicy¹⁰.

W innym miejscu lokują się muzea, przestrzenie dyskursu oficjalnych praktyk wytwarzania obrazu (a właściwie *environment*) przeszłości i pamięci o niej. Pełnią tym samym inne funkcje społeczne i symboliczne. Dlatego właśnie istnienie obok siebie praktyk muzealnych i praktyk artystycznych jawi się jako teren wart eksploracji.

Obóz w głowie

Jak informuje strona internetowa (www.auschwitz.org), Auschwitz to zachowane i autentyczne „miejsce pamięci”; to dwie części byłego obozu koncen-

subiektywna, społeczno-językowy gest przypisania pewnej jakości doświadczeniu, które odtąd określa się jako osobiste. W tym sensie emocja to opracowana i zmodyfikowana intensywność, skonwencjonalizowany i konsensualny tryb włączenia intensywności w semantyczną i semiotyczną sieć, w możliwą do narracyjnego uporządkowania dynamikę akcji i reakcji, w funkcję i znaczenie. Innymi słowy, to intensywność rozpoznana i wzięta w posiadanie.

⁹ Ową fałszywą empatię, nadużycia związane z fascynacją grozą, utożsamieniem z ofiarą a nawet rodzaj empatycznego kiczu, kulturoznawczyni Iwona Kurz nazwała „snobizmem Auschwitz”. „O zagrożeniu trywializacją problematyki Zagłady – którą tutaj pseudonimuję i metaforyzuję jako «Auschwitz» – pisano wielokrotnie, jednak zbyt często umyka z oczu inna strona znaczenia i popularności tego tematu: swoisty snobizm właśnie. Jeśli hipokryzja to hold składany przez występki nocie, to snobizm jest ukłonem wobec «lepszości». Czy będzie to styl życia, czy tzw. wartości, czy sfera ducha, czy ciała, snob chce uszlachcenia swych potrzeb, aspiruje do odmienności, nobilitującego odróżnienia do masy «gorszych». Postawa aspiracyjna ma niewątpliwe zalety i doszukać się w niej można napędu rozwojowego kultury. Bywa jednak, że snob w istocie już czuje się lepszy, potrzebuje jedynie dla swej wyższości wyrazu. Jednym słowem – grzeszy pychą”; www.dwutygodnik.com/artukul/2782-snobizmy-auschwitz-jako-przedmiot-aspiracji.html [dostęp 25.04.2012].

¹⁰ E. van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, RES 2008, No. 53–54, s. 20–30.

tracyjnego: Auschwitz I i Auschwitz II-Birkenau. Wizyta z przewodnikiem ma każdemu odwiedzającemu pozwolić lepiej zrozumieć to unikatowe miejsce. I dalej: „miejsce pamięci posiada kompleksowy system uczytelnienia terenów poobozowych”. Mowa tu o specjalnie przygotowanych przez historyków i pracowników muzeum tablicach, rozmieszczonych w „najbardziej symbolicznych i znaczących miejscach”, gdzie znajdują się opisy (i upamiętnienia) najważniejszych obiektów oraz związanych z nimi wydarzeń i postaci historycznych. Ponadto w miejscach, gdzie dokonywano masowej zagłady i gdzie znajdują się prochy pomordowanych, ustawiono kamienie z inskrypcją: „Pamięci mężczyzn, kobiet i dzieci, ofiar nazistowskiego ludobójstwa. W tym miejscu znajdują się ich popioły. Niech spoczywają w pokoju”. Osobno misję edukacyjną muzeum realizuje Międzynarodowe Centrum Edukacji o Auschwitz i Holokaucie, które deklaruje, że „to właśnie na terenie Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau, można nie tylko zapoznać się z historią funkcjonowania obozu i uzyskać bezpośredni dostęp do relacji i wspomnień świadków, ale także na własne oczy zobaczyć świadectwa Holokaustu — ruiny krematoriów, komór gazowych i inne pozostałości poobozowe”¹¹.

Miejsce pamięci Auschwitz-Birkenau to miejsce, w którym należy pamiętać, miejsce o którym należy pamiętać, miejsce, w którym się upamiętnia, w którym się rozpamiętuje w społecznych ramach, które wszystkie te procesy z jednej strony umożliwiają, z drugiej zaś ramując – ograniczają¹². To również miejsce, w którym trzeba się uczyć i z którego należy się uczyć. Z drugiej zaś strony, obóz-muzeum to materialny dowód na istnienie pewnej sytuacji historycznej, pewnego filozoficznego i politycznego systemu, jak powiedziała Giorgio Agamben, stanu wyjątkowego, gdzie wyjątek – nagie życie stał się regułą, a jednocześnie podmiotem nowoczesnej polityki¹³. Obóz-muzeum to maszyna pozbawiona swojej funkcji i swojego celu; archiwum zamienione w obiekt do oglądania/zwiedzania, w którym toczą się procesy konserwacji i przechowywania (nie tylko pamięci o zbrodni, także jej materialnych pozostałości, resztek). Można, jak sądzę, postawić pytanie: czy „lepsze zrozumie-

¹¹ Pisząc o obozie-muzeum Auschwitz-Birkenau, holenderski historyk, Frank Ankersmit kładzie nacisk na swoistą teatralizację przestrzeni grozy, jej „niesamowitą” sprawczość, na inscenizację doświadczenia pamięci, która dokonuje się w tym muzeum-pomniku i poprzez niego. Wydaje się nawet, że w pewnym stopniu daje się ponieść niejakiej fascynacji tym spotkaniem twarzą w twarz z mordercą: „Te budynki popełniły Holokaust (lub przyczyniły się do jego popełnienia); są one najbardziej śmiertelnościami obiektami, jakie kiedykolwiek wzniesione zostały przez człowieka, a mimo to mogą stać się pomnikiem Holokaustu w momencie, w którym cel ten zostały z nich zdjęty. W przestrzeni niemożliwego do zmierzenia dystansu czy różnicy pomiędzy obozem [...] narodził się memoriał upamiętniający Holokaust. Ta właśnie niemożliwa do zmierzenia różnica komunikuje, symbolizuje Holokaust i jest najbardziej zbliżającym się do niego przedstawieniem”. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. E. Domańska, Kraków 2004, s. 421.

¹² „Upamiętnianie – pisze Ankersmit – jest ostateczną próbą zapanowania nad przeszłością i unieszkodliwienia jej na zawsze”. Tenże, dz. cyt., s. 388.

¹³ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.

nie” ogromu dokonanej tu zbrodni miałyby nastąpić poprzez wprowadzenie zwiedzającego/odbiorcy w tę przestrzeń, przytłoczenie go mocą samej widzialności i potencjalnej namacalności, masą obiektów i architekturą grozy: ustawionych w rzędy budynków-klocków, piętrzących się ubrań, okularów i butów w gablotach, a wreszcie wystawionych w rzędach i kolumnach fotografii portretowych i fotografii dokumentalnych? Jakie rozumienie i (z)rozumienie miałyby się w tej przestrzeni dokonać (zrozumienie czego)? Zastanawia mnie szczególnie, jakie relacje ustanawia się w tak zaprojektowanym doświadczeniu odbiorczym między zobaczeniem a (z)rozumieniem, pokazaniem a ujawnieniem i wreszcie pokazaniem a nadaniem treści pamięci i znaczenia wydarzeniu. Innymi słowy, czego można się w tej przestrzeni nauczyć, czego można się z niej nauczyć?

Jak pisała amerykańska badaczka inspirująca się psychoanalizą, Shoshana Felman, „można uznać, że zachodnia pedagogika miała swoją kulminację w heglowskim dydaktyzmie filozoficznym: heglowska koncepcja ‘wiedzy absolutnej’ [...] jest w istocie tym, do czego, jako ideału, od zawsze zmierzała pedagogika: wyczerpanie – poprzez metodologiczne dochodzenie – wszystkiego, co można wiedzieć [...]. Pełna i całkowicie przystosowana wiedza stanie się – w każdym tego słowa znaczeniu – *mistrzostwem*”¹⁴. Nauczanie i zdobywanie wiedzy zgodnie z tą koncepcją jest linearne, kumulacyjne, progresywne i kończy się opanowaniem tego, co stanowi przedmiot wiedzy. Nauczanie o Zagładzie ma przede wszystkim (jak deklarują podejmujący się takiej edukacji, m.in. dział edukacyjny muzeum Auschwitz) prowadzić do tego, aby po „opanowaniu” Zagłady, nauczaniu się o niej, nastąpiło nauczanie się z niej, a zatem, aby nie była ona już nigdy możliwa. To poprzez przyswajanie informacji ma zatem dojść nie tylko do zdobycia wiedzy, ale i do ujarznienia przeszłości, utrzymania jej pod kontrolą, a wraz z nią – co nie mniej istotne – zapanowania nad przyszłością (nigdy więcej).

Wydaje się jednak, że projekt ten ponosi porażkę na obu frontach. Nie tylko bowiem, jak wiemy z historii drugiej połowy XX wieku, masowe eks-terminacje ludzi pozostały spełnianą raz po raz możliwością, ale także gromadzenie i przekazywanie wiedzy o Zagładzie nie doprowadziło do zapanowania nad nią, a przeniósło jej oddziaływanie na poziom mniej bezpośredni czy świadomy: doprowadziło – o czym mówią i piszą liczni przedstawiciele drugiego i trzeciego pokolenia powojennego – do zatrucia czy zaszczepienia z jednej strony, a z drugiej do zubożenia i znudzenia¹⁵. Historia Zagłady nie jest wyłącznie historią o przeszłych wydarzeniach, następstwach rzeczy, postaciach i ich losach, której można by się nauczyć poprzez zbieranie i zapamiętywanie faktów. To przede wszystkim historia traumy (historia jako trauma), czyli historia nieopanowania i nieujarznienia. Jak podkreśla Ernst van Alphen, „nauczanie historii traumy oznacza przekazywanie wiedzy, która nie panuje nad samą sobą. [...] Innymi słowy, nauczanie Zagłady konfrontuje nas

¹⁴ S. Felman, *Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable*, „Yale French Studies” 1982, No. 63, s. 28.

¹⁵ T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum*, Wrocław 2010.

z problemem, jak opanować poprzez uczenie się przeszłość, która nie jest i nie może być opanowana”¹⁶. Przedstawienie tych tradycyjnych „reguł” organizowania pamięci i nauczania o przeszłości, a w niej o Zagładzie, miało posłużyć stworzeniu kontekstu niezbędnego dla zrozumienia dzieł sztuki, które ów kontekst problematyzują.

„Berek”

W twórczości wideo Artura Żmijewskiego z lat 1996–2004 historia narzuca się w sposób równie natarczywy, jak cielesność. Historia rozumiana jako doświadczenie, przeżycie, a wreszcie, wyparta trauma, domagająca się stworzenia sytuacji, w której będzie mogła powrócić¹⁷. Artysta wydaje się świadom tego, że do pełnego rozumienia i doświadczenia terażniejszości potrzebne jest rozgrzebanie i przepracowanie przeszłości, w relacji do której terażniejszość ta się ukształtowała. Interesujące są tu zarówno nasza percepcja przeszłości, nasz stosunek do niej, jak i to, jak wpływa ona na nasz odbiór świata i jak kształtuje mity, które porządkują naszą rzeczywistość kulturową. Pamięć Zagłady jest, jak przyznał artysta w jednym z wywiadów, integralną częścią jego doświadczenia, zarówno społecznego doświadczenia polskości, jak i egzystencjalnego doświadczenia mimowolnego, spóźnionego świadka. Przeszłość „zatrzaśnięta” w miejscach, ludziach, mimowolnych opowieściach i gestach, pozostaje przedmiotem fascynacji, a jednocześnie wyzwaniem.

W pracy wideo „Berek” (1999) grupa nagich kobiet i mężczyzn w różnym wieku bawi się w berka w ponurym, zimnym pomieszczeniu: początkowo są onieśmieleni swoją nagością, stopniowo tracą poczucie wstydu i coraz bardziej rozbawieni dyszą, poklepują się, odpychają od ścian i wybuchają śmiechem. Dzięki specyficznemu sposobowi filmowania „z wewnątrz”, z niskiego punktu widzenia, sytuacja odbioru staje się bardzo intymna, a przestrzeń wydaje się klaustrofobiczna. Zdjęcia – jak informują napisy końcowe – powstały w dwóch miejscach: w piwnicy prywatnego domu oraz w komorze gazowej jednego z byłych nazistowskich obozów zagłady. Zostały zmontowane w taki sposób, że dopiero z pojawiającej się na końcu informacji dowiadujemy się o tych okolicznościach. (Zasadne pozostaje pytanie, czy istotnie film kręcono w komorze gazowej, czy też to wyłącznie prowokacja wyobraźni, zbudowana na relacji słowa wobec obrazu.)

Siła tej realizacji polega na zestawieniu miejsca kaźni z pozornie niepoważną, dziecięcą zabawą. Film kręcony był, jak mamy sobie wyobrazić,

¹⁶ E. van Alphen, *Zabawa w Holokaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 217–241.

¹⁷ Mowa tu o takich pracach, jak *Berek* (1999), *Pielgrzymka* (2003), *Itzik* (2003), *Lisa* (2003), *Nasz śpiewnik* (2003), *80064* (2004). Zob. Artur Żmijewski. *Co się stało raz, nie stało się nigdy*, red. J. Mytkowska, Warszawa 2005; Zob. K. Bojarska, *Artur Żmijewski w obliczu historii, w obliczu traumy*, [w:] *Sztuka jako rozmowa o przeszłości*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2009, s. 57–70.

w bezpośrednim sąsiedztwie takich obiektów, jak rampa czy krematorium, na ziemi tylko o kilkadziesiąt lat starszej. Choć były obóz koncentracyjny to *residuum* makabry i traumy, artysta i jego bohaterowie przyszli tam nie opłakiwać i uświęcać, ale desakralizować, „zagrać” z tym miejscem, z jego energią, wypowiedzieć mu niejako posłuszeństwo. Żmijewski tak opisuje swoją strategię: „nie przyszliśmy tam, by chylić czoła w zadumie, ale by agresywnie naruszyć tę przestrzeń, wypełnić ją prawdziwą walką, przebiegłością, wysiłkiem i śmiechem”¹⁸. Berek w komorze gazowej to eksperyment, w którym czas zostaje zakrzywiony: dokonuje się powrót do wydarzeń historycznych i zmienia ich bieg. Nie przeżywa się tu ponownie traumy, ani nie przeżywa jej zamiast kogoś czy w jego/jej zastępstwie, ale powraca do niej poprzez akt wyobraźni, fizycznego niemal dyskomfortu, zdezorientowania i wreszcie oburzenia. Powtórzone zostały zewnętrzne okoliczności zdarzeń: „dekoracje” i „kostiumy”; tym razem jednak nie stało się nic złego. Zamiast na tragedię śmierci w komorze gazowej, patrzmy na dziecinną zabawę; a jednak zabawę istotnie zaburzoną.

Sztuka Żmijewskiego to sztuka patrzenia na rzeczy w perspektywie konfliktu, transformacji, odchylenia i zmiany. Zabawa w berka w obozie-muzeum jest wejściem w konflikt ze spokojem i powagą miejsca, z martwą pamięcią sycającą się oficjalnym ceremoniałem, z pamięcią zamkniętą na przeżycie, na wejście w ten świat w inny sposób, na innych zasadach, na sprofanowanie przeszłości. Jak zauważa Przemysław Czapliński: „Sztuka profanującego zderzenia (jednostkowej niestosowności) nie prowadzi do desakralizacji Zagłady, lecz do ponownego jej odzyskania, poprzez odsłonięcie możliwości jej utraty. Tracimy Zagładę, gdy społeczna komunikacja przekształca się w rytualne repetycje stosownych przedstawień, rzekomo niepodległych politycznym zawłaszczeniom i rzekomo skrajnie różnych od kiczowatych spektakli o zwycięskich wartościach. W takim kontekście profanacja jest warunkiem wprowadzania form estetycznych pozwalających nieustannie pytać, czy Zagłada jest *sacrum*. Aby pytaniu nadać postać dzieła, trzeba złamać zakaz”¹⁹.

Inspiracją dla powstania „Berka”, jak tłumaczy Żmijewski, było doświadczenie zwiedzania obozu-muzeum, podczas którego grupa młodych ludzi śmiała się, ganiała, zagadywała. Ta „niestosowna” reakcja stała się dla artysty znakiem z jednej strony realnego wyczerpania, z drugiej zaś przekroczenia i możliwości otwarcia. Zabawa i śmiech ujawniły w tamtej sytuacji, a w powtórzeniu także w „Berku”, moc transformowania miejsca. „Mam wrażenie, że w pamięci musi się coś dokonać – jakieś uniesienie, ekstaza, powracająca fala rzeczywistego bólu. Jeśli wchodzimy na teren obozu poważnie, zaraz przynicie nas smutek, niepokój, dręcząca atmosfera miejsca. Zabawa uwalnia od tych przypadłości – rozpuszcza formułę hieratycznej relacji z tym miejscem”²⁰ – mówi sam artysta. Samo miejsce – były obóz koncentracyjny – tę trauma-

¹⁸ Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, [www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_\[dostęp 15-18.06.2005\]](http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_[dostęp%2015-18.06.2005].).

¹⁹ P. Czapliński, *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 212.

²⁰ *Ekstaza pamięci...*

tyczną historię przechowuje, a może wręcz ukrywa. Umiejętne wykorzystanie energii takich miejsc, potencjału zamkniętych w nich intensywności i przeżyć może pozwolić na dotarcie do głębszych pokładów przeżywania przeszłości. Nie jest, rzecz jasna tak, że Żmijewski proponuje nam zabawy na terenach byłych obozów. Taka zabawa dla widza jest tu, podobnie jak w „Lego. Obóz koncentracyjny” Zbigniewa Libery pewną potencjalnością, tworem wyobraźni, której poruszenie i praca mają wydobyć odbiorcę poza społecznie sankcjonowane ramy przeżywania i pamiętania.

Należy podkreślić, że artysta nie proponuje nam, abyśmy wczuli się w rolę ofiar komór gazowych, weszli w ich skórę, tworzy jedynie ciąg obrazów i ujęć, który niepokoi a niedoczekanie do finału (kiedy dowiadujemy się, gdzie powstały zdjęcia do filmu) nie zmienia siły tego przekazu, siły zasadzającej się na produkcji efektu obcości, wytwarzaniu dystansu w miejscu pozornej bliskości a nawet przyległości. Traktuję w tym względzie Żmijewskiego jako pilnego ucznia Bertolta Brechta – krytyka „surowej empatii” (czucia za innego opartego na asymilacji jego/jej doświadczenia w ja), który utrzymywał, że przeznaczeniem emocji nie jest utożsamienie się z drugim człowiekiem: nie trzeba wyobrażać sobie, że jest się matką, która straciła dziecko, by zostać poruszonym przez krzyk kobiet w żałobie na scenie teatralnej. „Odmowa utożsamienia nie wynika wcale z odrzucania emocji, które do niego nie prowadzą. Zadaniem (sztuki) jest pokazanie, że pospolita teza estetyczna, zgodnie z którą utożsamienie byłoby jedynym środkiem wyzwalającym emocje jest błędna. Taka sztuka musi poddać ostrożnej krytyce uczucia, które warunkuje, oraz te, które ucieleśnia”²¹. Emocje mają charakter historyczny, nie są uniwersalne czy ponadczasowe, tak jak ich ewokowanie.

Na dystans

W książce *The Threshold of the Visible World* amerykańska badaczka sztuk wizualnych, Kaja Silverman²², sięgając do pracy Maxa Schelera (*Wesen und Formen der Sympathie* [1923]) wypracowuje – opartą *stricte* na doświadczeniu wizualnym – koncepcję identyfikacji dwojakiego rodzaju²³. Pierwsza zakłada uwewnętrznianie innego na zasadzie (projektowanego) podobieństwa, w taki sposób, że inny „staje się” mną. Cechy wspólne zostają uwypuklone, zaś te nieredukowalnie różne odsunięte na bok lub po prostu zignorowane. Silverman nazywa to identyfikacją „ideopatyczną” (upodobnienia). Drugą formę identyfikacji nazywa heteropatyczną (odpodobnienia) i tu ja, będąc podmiotem identyfikacji, przyjmuje na siebie ryzyko – czasowe i częściowe – stanięcia obok (straumatyzowanego) innego, jednak bez włączania go i bez zawłaszczania jego doświadczenia. Jest to jednocześnie ekscytujące i ryzykowne, wzbo-

²¹ Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Kraków 2011, s. 184.

²² K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York 1996.

²³ E. van Alphen, dz. cyt., s. 217–241.

gacające i niebezpieczne, silne emocjonalnie. Poprzez dyskursywnie zaszczone wspomnienia podmiot może uczestniczyć w pragnieniach, zmaganiach i cierpieniach innego (szczególną rolę odgrywa tu kulturowo dewaluowany i prześladowany inny). Podmiot angażuje się więc w identyfikację-na-dystans: identyfikację, w której dokonuje się wyjścia poza ja i poza normy kulturowe ja, aby połączyć się za sprawą przemieszczenia, z innym. Pamięć heteropatyczna (odczuwanie i cierpienie z innym) oznacza możliwość powiedzenia: „to mogłam być ja, to także byłam ja”, a jednocześnie (z naciskiem na owo „jednocześnie”) „to nie byłam ja”²⁴.

W koncepcji tej kluczową rolę odgrywa figura dystansu. Z jednej strony musi on zostać pokonany, z drugiej zaś nie może zostać pokonany ostatecznie. Wyrwa między teraz a wtedy, ja a nie-ja jest tym, wokół czego kumuluje się dynamika i wysiłki wyobraźni „heteropatycznej”. Odnosi się ona, rzecz jasna, tak do twórczości artystycznej (tu dla Silverman wehikułem wspomnienia „heteropatycznego”, podobnie jak u Jacquesa Lacana wehikułem tożsamości, jest spojrzenie), jak i do „twórczości” interpretatorskiej i teoretycznej. W obu wypadkach wyzwanie polega na tym, żeby znaleźć równowagę, która pozwoli na wejście w obraz i/lub tekst i zbliżenie się do doświadczenia traumy, ale która jednocześnie nie pozwoli, a nawet uniemożliwi nazbyt łatwy dostęp do tej szczególnej przeszłości i tej szczególnej opowieści/obrazu.

Chodziłoby bowiem o podjęcie próby postawienia się w sytuacji innego, bez zajmowania jego pozycji, bez zawłaszczania jego tożsamości i cierpienia, bez stwarzania iluzji, że to jest możliwe. Z drugiej jednak strony ten rodzaj empatii wskazuje z całą mocą na to, co Cathy Caruth tak dobitnie podkreśla w swoich rozważaniach, że historia, podobnie jak trauma, nigdy nie jest po prostu czyjaś, historia to sposób, w jaki jesteśmy uwikłani w traumy innych²⁵. Przekonanie to wynika z rozpoznanych już przez Freuda i innych (m.in. Sandora Ferencziego, a po nim Marie Torok i Nicholasa Abrahama) „zaraźliwości” traumy czy też traumatycznego dziedzictwa, które polega na „dziedziczeni[u] śladów wspomnień po przeżyciach praprzodków; [oznacza – K.B.] proces komunikowania się przebiegający między pokoleniami na poły świadomie na poły nieświadomie”²⁶.

Traumatyczne sedno Zagłady nie podlega – jak piszą autorzy *The Shell and the Kernel* – psychologicznemu metabolizmowi, nie można go zatem poznać, pomyśleć ani zwerbalizować, usymboliczyć, a więc przekształcić w możliwy do zniesienia (i przyjęcia) aspekt doświadczeniowego świata podmiotu ani osiągalny stan wiedzy. Takie nieprzyswojone i niestrawione doświadczenie

²⁴ Formą identyfikacji czy pamięci heteropatycznej jest postpamięć, opisana przez wspomnianą na początku amerykańską badaczkę Marianne Hirsch (*Żaloba i postpamięć...*, s. 245–276). Zob. także: K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012, s. 283–288.

²⁵ C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996, s. 24.

²⁶ S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 118.

tworzy rany w sieci psychiki (dosłownie w sensie jednostkowym i metaforycznie w sensie zbiorowym), niszcząc w ten sposób poczucie spójności i ciągłości. Niestrawione i niemożliwe do strawienia resztki odrywają się i nienaruszone zostają zdeponowane w wyizolowanych regionach psychiki, tych miejscach, które następnie również zostaną wyizolowane i oddzielone od doświadczającego i doświadczanego podmiotu, poza zasięgiem jego/jej wiedzy i samowiedzy, sekretne i ukryte (ale nie nieświadome), stają się tym, co można by określić mianem psychicznej ziemi niczyjej, ku której zaczyna ciężać znaczna część symbolicznego pola podmiotu, a następnie jego/jej „spadkobierców”.

„Berek” zaraża wyobraźnię podejrzliwością, kieruje uważność odbiorcy ku gestom przeszłości i Zagładzie jako niejasnemu, lecz nieusuwalnemu i wszędzie obecnemu (również w obozie-muzeum) kontekstowi współczesności. Odbiera nam w ten sposób niewinność i naiwność, które przejawiają się w pragnieniu, by istniało miejsce w nas (w nas jako zbiorowości i w każdym z osobna) i miejsce w naszym świecie wolne od Zagłady, ale też by istniały miejsca Zagłady; by łatwo można było powiedzieć, gdzie kończą się i gdzie zaczynają. Kłopot z „Berkiem” polega na tym, że przywołuje on Zagładę w sposób oczywisty, a jednocześnie niejasny i trudny do przyswojenia czy opisanie. Przywołuje ją w ową afektywną przestrzeń pomiędzy odbiorcą i obrazem, pomiędzy odbiorcą a nim samym/nią samą, pomiędzy odbiorcą a zbiorowością i wreszcie obrazem a przeszłością. Nie jest wyrazem doświadczenia Zagłady, ale tego, co jej dotyczy, i tego, że dotyczy jej więcej niż skłonni bylibyśmy sądzić (być może więcej skłonni jesteśmy czuć), jest wyrazem tego niepokojącego przemieszczenia.

Prace w ramach projektu zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/05729.