

Dzisiejsze wczoraj. Pamięć o wojnie w polskiej sztuce współczesnej po 1989 roku

Przejdźmy teraz do skarbcza inwencji... do pamięci.
(nieznany rzymski nauczyciel retoryki, lata ok. 86–82 p.n.e., *Ad Herennium*)¹

Celem tekstu jest próba syntetycznego ujęcia problemu pamięci o II wojnie światowej jako źródle inspiracji w polskiej sztuce współczesnej po 1989 r. Rozległość tematu przyczyniła się do selektywnego wyboru prac głównie Mirosława Bałki, Zbigniewa Libery, Wilhelma Sasnała, Piotra Uklańskiego i Artura Żmijewskiego. Dzieła wymienionych artystów odwołujące się do pamięci o wojnie zostały poświęcone w zdecydowanej większości wyobrażeniom o Zagładzie i o stosunkach polsko-żydowskich. Pominięto w nich zatem relacje Polaków m.in. z Ukraińcami i z Rosjanami, a także marginalnie potraktowano tragedie września 1939 r. i powstania warszawskiego oraz inne tematy związane z II wojną światową.

Kryteria doboru materiału do analizy stanowiły: pozycja artysty w świecie sztuki, przynależność twórcy do pokolenia urodzonego po 1945 r., rezonans społeczny, który wywołało dzieło, wreszcie nowatorstwo w ujęciu tematu. Dodatkowo wzięto pod uwagę inicjatywę, roboczo nazwane ideowo-artystycznymi, pokazujące trendy w korzystaniu ze zbiorowych wyobrażeń na temat wojennej przeszłości w Polsce w latach dziewięćdziesiątych XX w. i w pierwszej dekadzie wieku XXI. Refleksji poddano te realizacje artystów polskich, które przedstawiciele świata sztuki uznali za ważne, i/lub te, które wywołały najwięcej kontrowersji związanych ze sposobem potraktowania problematyki wojennej. Przywołany w tekście katalog prac z założenia nie ma więc charakteru kompletnego, lecz służy pokazaniu dzieł reprezentatywnych dla wymienionych artystów.

Na potrzeby niniejszego tekstu przyjęto definicję sztuki zaproponowaną przez Arthura Danto i George'a Dickiego, zgodnie z którą to przedstawiciele *artworld*, czyli artyści, krytycy, kuratorzy, historycy sztuki, muzealnicy oraz część publiczności, posiadająca odpowiednią wiedzę, decydują o tym, co jest lub nie jest dziełem sztuki². Wykorzystanie tej koncepcji wiązało się z częstym przytaczaniem ocen wydawanych przez wymienionych przedstawicieli świata sztuki, gdyż to one budowały konteksty dla ich interpretacji poszczególnych prac.

¹ Cyt. za: F.A. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 17.

² Szerzej na temat koncepcji obu autorów: A.C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 1964, nr 61; G. Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis* [w:] *idem, Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

Gdy w tekście jest mowa o pamięci, w większości wypadków jest ona tożsama z pamięcią zbiorową, rozumianą jako zbiór wyobrażeń wspólnoty na temat przeszłości. Nie chodzi tu jednak o substancjalne ujęcie pamięci zbiorowej utrzymane w duchu Maurice'a Halbwachsa, ale o konstruktywistyczne założenie, że zbiorowości, takie jak naród, Kościół, państwo i inne, tworzą, a nie posiadają pamięć. „W tym celu – jak zauważyła Aleida Assmann – korzystają [one] z pamięciowych znaków i symboli, tekstów, obrazów, rytuałów i praktyk, odnoszą się do miejsc i pomników. Poprzez takie media i ćwiczenia pamięci wpaja się jednostkom określone treści, czyniąc je tym samym nosicielami pamięci zbiorowej [...]. Utworzona w ten sposób zbiorowa pamięć nie pozostawia miejsca na spontaniczność i ambiwalencję, ponieważ jest umyślnie konstytuowana i symbolicznie skonstruowana. Jest to »pamięć woli« lub też przemyślanego wyboru”³.

Rok 1989, będący datą rozpoczęcia przemian ustrojowych w Polsce, stanowił również początek procesu zmiany paradygmatu pamięci zbiorowej o II wojnie światowej. Pojawienie się kwestii pomijanych w zinstytucjonalizowanym dyskursie czasów PRL stanowiło przyczynek do wzrostu zainteresowania artystów mechanizmami konstruowania zbiorowych wyobrażeń na temat przeszłości. Swoisty boom pamięci, który dotyczył również lawinowego przyrostu publikacji naukowych i publicystycznych na temat tzw. białych plam w historii Polski, znalazł odzwierciedlenie w sztukach wizualnych, wykraczających poza sztuki piękne czy sztuki plastyczne – obejmujących zarówno malarstwo, rzeźbę (z wyłączeniem rzeźby pomnikowej) czy instalację, jak i film (sztuka wideo) oraz inne wydarzenia mające znamiona artystycznych.

Podstawowe zagadnienia badawcze sprowadzają się do tego, co, jak i dlaczego przedstawiono, czerpiąc z medium pamięci, w sztukach wizualnych po 1989 r. Próba odpowiedzi na te pytania winna umożliwić identyfikację tematów dominujących, sposobów ich ujmowania, a także realizowanych przez sztukę funkcji w wymiarze indywidualnym i społecznym.

CO? – czyli o tematach „wstydlivych”

Konstruowanie pamięci zbiorowej przez wspólnotę narodową wymaga jednoznaczności w ocenie postaw będących przedmiotem narracji. W tym celu państwa narodowe – jak zauważył Zygmunt Bauman – „robią, co mogą, by zdyskredytować lub wyciszyć pamięć zdarzeń roszadujących postulowaną spójność narodowej tradycji”⁴.

Ofiary i sprawcy, zwycięzcy i przegrani, wreszcie świadkowie to kategorie, zdawałoby się, niebudzące wątpliwości. Tworzenie pamięci zbiorowej może jednak prowadzić do przesunięcia znaczeń lub takiej interpretacji zdarzeń minionych, która wypacza sens tych słów w języku potocznym. Przykładowo, Polacy walczyli z Niemcami w kampanii wrześniowej w 1939 r. i w powstaniu warszawskim w 1944 r., lecz przegrali. Nie przeszkadzało to jednak w budowaniu pozytywnego wizerunku na poziomie grupy naro-

³ A. Assmann, *Cztery formy pamięci [w:] Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 48.

⁴ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 94.

dowej. Przegrana w obu wymienionych przypadkach nie była powodem wstydu, lecz w zinstytucjonalizowanych narracjach powojennych – dowodem heroizmu w wojnie narodowowyzwoleńczej przeciwko silniejszemu wrogowi i jako taka stanowiła, i nadal stanowi, istotny element kulturowego paradygmatu martyrologii narodu polskiego. Sam udział w walce wystarczył, aby w 1945 r. ogłosić zwycięstwo. W II wojnie światowej Polacy zwyciężyli zatem nie tylko moralnie, lecz także militarnie – walcząc z honorem w armiach alianckich. Bycie zwycięzcą nie kolidowało z równoczesnym byciem ofiarą. 1 września 1939 r. Polska padła ofiarą niemieckiej agresji, podobnie jak pięć lat później, w roku 1944, ofiarą zemsty za powstanie padli Warszawa i warszawiacy. Powyższe tezy stanowiły oś powojennych narracji tworzących pamięć zbiorową w czasach PRL i po 1989 r. Do tego z czasem doszedł – za Tomaszem Kowalskim – „fantazmat »Sprawiedliwych«”, zgodnie z którym Polacy *en bloc*, jak Kowalscy w filmie Arkadiusza Gołębiowskiego i Macieja Pawlickiego z 2009 r., pomagali Żydom w czasie wojny⁵. Heroiczny autowizerunek sprzyjał równocześnie zbiorowemu zapominaniu o kwestiach, które status zwycięzców i zarazem ofiar w okresie wojny mogły czynić problematycznym, w tym głównie o: skali wrześniowej porażki militarnej, błędnych kalkulacjach dotyczących powstania warszawskiego, decyzji o jego wybuchu i konsekwencjach przegranej, denuncjowaniu Żydów i bogaceniu się ich kosztem, a także udziale w wymordowaniu Żydów w Jedwabnem.

Tematy konsekwentnie zapominane powracają – są „odpominane” – na skutek zderzenia pamięci jednej grupy z pamięcią innej. Książki Jana Tomasza Grossa (głównie *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* z 2000 r. i *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* z roku 2008) oraz reakcje na nie w Polsce (zdecydowanie bardziej emocjonalne i szerzej komentowane niż film *Shoah* Claude’a Lanzmanna i komiksy *Maus* Arta Spiegelmana) stanowią przykład konfrontacji różnych wizji przeszłości, które można określić mianem „konfliktów pamięci”. To właśnie one zdominowały pamięć o wojnie w polskiej sztuce współczesnej po 1989 r., która – jak pisze Izabela Kowalczyk – „przypominała, ostrzegała, przywoływała duchy, przepracowywała traumy, zmuszając do przemyślenia zapomnianych, jak mogłoby się wydawać, problemów”⁶.

Wyobrażenia Polaków i Żydów o wzajemnych stosunkach w okresie niemieckiej okupacji przez kilkadziesiąt lat powojennych były konstruowane niezależnie od siebie. Dopiero zmiany ustrojowe rozpoczęte w 1989 r. umożliwiły szerszy dostęp do żydowskiej pamięci o postawach Polaków wobec Zagłady. W przeciwieństwie do polskiej narracji, nie było tu symetrycznego postrzegania ofiar obu narodów i utożsamiania Polaków ze „Sprawiedliwymi”. Pamięci indywidualne i pamięć zbiorowa Żydów podważyły powody do dumy Polaków. Prowadzona konsekwentnie przez Niemców zagłada narodu żydowskiego odbywała się bowiem na polskiej ziemi, „wśród nie zawsze potępiających

⁵ T. Żukowski, *Fantazmat „Sprawiedliwych” i film „W ciemności” Agnieszki Holland*, „Studia Litteraria Historica” 2012, nr 1, <http://www.slh.edu.pl/content/fantazmat-%E2%80%99Esprawiedliwych%E2%80%99D>, dostęp: 15 VI 2014 r.

⁶ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 11. Cytat nieznacznie zmieniony.

spojrzeń mieszkańców”⁷, a bywało, że przy ich udziale. Dwie wizje przeszłości, polska i żydowska, wzajemnie się zatem wykluczały i jako takie – w czasach powszechnego dostępu do informacji wymagały ponownego przepracowania. Na tym tle doszło do – według słów Joanny Tokarskiej-Bakir – „wojny polsko-polskiej” o Żydów, której przedmiot stanowiła ocena postępowania etnicznych Polaków wobec Polaków pochodzenia żydowskiego w czasie II wojny światowej⁸.

Według Aleidy Assmann, „traumatyczne doświadczenia, jak cierpienie i wstyd, z trudem ulegają włączeniu w zasób pamięci, gdyż nie współtworzą pozytywnego wizerunku siebie czy własnej wspólnoty. Dlatego zdarza się, że negatywne doświadczenie – często po upływie dziesięcioleci czy stuleci od danego wydarzenia – znajduje społeczne uznanie i symboliczny wyraz. Dopiero wtedy może stać się częścią pamięci zbiorowej”⁹. Doświadczenia polskie lat powojennych podważyły tę tezę, a w każdym razie zawęziły ją do wstydu, gdyż cierpienie wydaje się stanowić narodową *raison d'être* od czasów rozbiorów.

Tematy „wstydlive”, a zarazem nieprzystające do konstruowanej jednolitej pamięci zbiorowej, chętnie podjęli artyści, czego przykładem jest twórczość Wilhelma Sasnala, w której – według Adama Ostolskiego – „nie znajdziemy polskiej narracji o byciu ofiarą”¹⁰, lecz – jak zauważył Adam Szymczyk – „potrzebę dotknięcia wstydu”¹¹. Zdaniem Szymczyka, Wilhelm Sasnal „stawia się w sytuacji kogoś, kto próbuje wziąć na siebie winę [...] chociaż może nie jest ona jego winą. [...] Oбира za cel przedstawianie tematów, które są uważane za wstydlive, i nie robi tego w bezwstydnym sposób. Jest raczej skromny w podejściu do tematu”¹². „Portrety z wymazanymi twarzami” (określenie Adama Szymczyka) Sasnala inspirowane filmem *Shoah* Claude’a Lanzmanna – *Shoah (Las)* z 2002 r. oraz płótna z 2003 r. zatytułowane *Shoah (Tłumaczka)* – i seria obrazów olejnych *Maus* z 2001 r., będąca zbiorem przetworzonych scen komiksu Arta Spiegelmana, stanowią egzemplifikacje zainteresowania Sasnala historią polsko-żydowską, która dla artysty jest „cały czas świeża i nieodkryta do końca”¹³.

Zdaniem Adama Ostolskiego, „Sasnal nie przedstawia przeszłości, lecz problematyzuje – obrazuje i uruchamia – samą pracę pamięci. Dlatego w jego pracach powraca tak często temat Zagłady. [...] Odchodząc od dominujących sposobów przedstawiania przeszłości, Sasnal nie proponuje po prostu innej wersji tego, co się wydarzyło, [lecz] wprowadza inny sposób doświadczenia historii [...] Przeszłość nie jest tu nigdy dana, poznana i wyuczona na piątkę. Trzeba ją zbierać z fragmentów, odgadywać”.

Wydaje się, że nie jest to wyłącznie cecha twórczości Sasnala odwołującej się do tematyki Holokaustu i relacji polsko-żydowskich, lecz właściwość całego dotychczas-

⁷ B. Deptuła, *Obrazki z wystawy*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 18, s. 16.

⁸ J. Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012.

⁹ A. Assmann, *Cztery formy pamięci* [w:] *Między historią a pamięcią...*, s. 51.

¹⁰ A. Ostolski, *Dotykając wstydu. Holokaust w malarstwie Wilhelma Sasnala* [w:] *Sasnal. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2008, s. 47.

¹¹ A. Szymczyk, *Brak. Adam Szymczyk w rozmowie z Ulrichem Loockiem* [w:] *ibidem*, s. 257.

¹² *Ibidem*.

¹³ W. Sasnal, *Zawsze wraca inną drogą. Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą* [w:] *ibidem*, s. 246.

sowego dorobku artysty, czerpiącego z historii i „zdającego sobie sprawę z [...] wagi pamięci”¹⁴. Tę niedookreśloność, bardziej stawianie pytań niż dawanie jednoznacznych odpowiedzi, dostrzec można również na rysunku *1939 z 2003 r.*, wykonanym tuszem na papierze, przedstawiającym czterech mężczyzn patrzących w dal, a także w muralu wykonanym dla Muzeum Powstania Warszawskiego w 2007 r. z żółtymi bratkami na czarnym tle, które mogą budzić skojarzenia z ludzkimi czaszkami. Wymienione prace Sasnała cechuje zamierzona wieloznaczność, zgodnie z deklaracją artysty, że „zależy mu na swobodnych skojarzeniach, na tym, co ty możesz sobie pomyśleć o tym obrazie [mowa o pracy zainspirowanej zdjęciem konia ciągnącego wóz na ruinach warszawskiej katedry w 1945 r. – M.L.]. To nie jest jakieś zgłębianie prawdy, ale jest w tym tajemnica”¹⁵.

Innym polskim artystą odwołującym się do pamięci, i to zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej, o wojnie jest Mirosław Bałka. Bałka, tak jak młodszy od niego Wilhelm Sasnał, urodził się po wojnie. Jego pamięć nie jest więc efektem osobistych przeżyć wojennych, lecz ma charakter zapożyczony, jest pamięcią „drugiego pokolenia”. Jak stwierdził artysta, „zawsze interesowała mnie II wojna światowa w wymiarze cywilnym, nie militarnym. Począwszy od pierwszych lektur Nałkowskiej czy Borowskiego. Getto było tuż obok domu, w którym się wychowałem. Towarzyszyło mi napięcie związane z zagładą ludzi. Cywilów. Fakt, że te wydarzenia historyczne rozegrały się tuż obok mnie, miał na to pośredni wpływ. Gdzieś ten »cień wojny«, ta energia [...] istniała. I dopiero kiedy uzyskałem pełną świadomość, powiedzmy intelektualno-artystyczną, byłem w stanie wyrazić te niepokoje. Nigdy nie wyrażałem tych »cieni« w sposób bezpośredni. »Poruszałem się« w sytuacjach granicznych; coś mogło być tym albo czymś innym. Nie było wyraźnie określone, że to jest II wojna światowa”¹⁶.

Marianne Hirsch na określenie doświadczenia tych, którzy dorastali w środowiskach zdominowanych przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin, używa określenia „postpamięć”. W moim rozumieniu – napisała Hirsch – „postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość”¹⁷. Kategoria zaproponowana przez Marianne Hirsch wydaje się użyteczna do refleksji nad sztuką Mirosława Bałki, która mówi – zdaniem Jaromira Jedlińskiego – „o relacjach artysty ze światem, a tym samym dotyka ona także i naszych stosunków z rzeczywistością. [...] [Artysta] posługuje się w swej rzeźbie pamięcią ciała, pamięcią miejsc, pamięcią substancji. Uzmysławia nam obecność ciała, a zarazem uobecnia brak, dotyka niejako pamięci fantomowej”¹⁸.

Cechą charakterystyczną dorobku Bałki jest brak jednoznaczności w interpretacji tego, co przedstawiają jego prace. Przykładowo rzeźby *Pasterka* i *Rzeka* z lat 1988–1989

¹⁴ *Ibidem*, s. 243.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Bałka, *Wśród cieni... i sarenek. Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz* [w:] *Mirosław Bałka. Winterreise*, Kraków 2003, s. 20–21.

¹⁷ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć* [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, tłum. K. Bojarska, Poznań 2010, s. 254.

¹⁸ J. Jedliński, *Klepsydra ciała. Wobec sztuki Mirosława Bałki*, „Czas Kultury” 1999, nr 2, cyt. za: E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Łódź 2001, s. 178. Cytat nieznacznie zmieniony.

trudno określić mianem sztuki inspirowanej pamięcią o wojnie. Hanna Krall napisała o *Rzece*, że „płyńnię nią mężczyzna, kręgosłup ma na wierzchu, wygięty, świecący błękitnym światłem”, o *Pasterce* zaś – „idzie kobieta. Otuliła się płaszczem. Ma kaptur, ale nie ma twarzy. Ma rękę bez dłoni, za to ze strumieniem światła ukrytym w rękawie. Stoi, jakby czekała na kogoś”¹⁹. Sam fakt opisu prac Bałki przez Hannę Krall stworzył kontekst, który wtórnie wpływa na doszukiwanie się w nich wojennych konotacji.

Na wystawie *Gdzie jest twój brat Abel?* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 1995 r. Mirosław Bałka pokazał instalację *Mydlany korytarz* (1993). Tytułowym korytarzem można było przejść. Zapach mydła oddziałujący na zmysł węchu kojarzy się z myciem. Równocześnie – jak zauważył Piotr Piotrowski, „nie można było nie skojarzyć tego zapachu [...] z pamięcią o swoistego rodzaju ekonomice nazizmu, jednej z najbardziej przerażających – jeżeli nie najbardziej przerażającej – rzeczy, jaką człowiek wymyślił”²⁰. Znowu zatem kontekst określił możliwą interpretację pracy jako dzieła inspirowanego pamięcią o wojnie – tu: o Zagładzie. Równocześnie Bałka dołożył starań, aby sproblematyzować odbiór i uczynić go mniej jednoznacznym. W tym celu wprowadził do katalogu wystawy postać misjonarza obmywającego chorych na trąd.

Przesunięcia znaczeń wydają się stanowić jeden z istotnych elementów w twórczości Mirosława Bałki. Widać to chociażby na przykładzie prac opatrzonej tytułami w języku niemieckim, m.in. *Die Rampe* z 1994, *Ordnung* z 1997 r. czy *Lebensraum* z roku 2003. Dla pokolenia wychowanego w czasach PRL na filmach wojennych, w których – jak zauważył artysta – „dobrzy Polacy byli ofiarami, nad którymi znęcali się okrutni Niemcy”²¹, słowa niemieckie mogły wywoływać niepokój, gdyż kojarzyły się z nieodległą okupacją, inaczej niż obecnemu młodemu pokoleniu. Odnalezienie związku między tytułami prac i pamięcią o wojnie zdeterminowane jest zatem pokoleniowo, dostępne dla jednych, niedostępne dla innych.

Tytułem w języku niemieckim – *Winterreise* – opatrzone również wystawę Mirosława Bałki w Galerii Starmach, która odbyła się w Krakowie w 2003 r. Pokazano na niej projekcje wideo *Staw*, *Bambi 1* i *Bambi 2*, zrealizowane w trakcie zimowej podróży artysty do Birkenau. Kadry przedstawiające pokryty śniegiem staw i sarny w zimowej scenerii za drutem kolczastym nie zdradzały, gdzie je wykonano. Artysta podkreślał, że drut kolczasty niczego nie przesądza, poza tym, że składa się na ogrodzenie. Jak zauważył Rafał Jakubowicz, „łatwo poddać się [ich] urzekającemu urokowi [...] Jest w nich coś oczyszczającego. Ale jest także coś, co niepokoi. Galeria Starmach to dawna bóżnica. W tej właśnie części Krakowa, na Podgórzu, było getto. Film nagrano zimą na terenie obozu zagłady w Birkenau. Świadomość tego faktu wywołuje u odbiorcy uczucie dyskomfortu. Wiadomo: Brzezinka – przestrzeń śmierci”²². Na otwarcie wystawy,

¹⁹ H. Krall, *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków 1998, s. 117. Cytat nieznacznie zmieniony.

²⁰ Wyrzucić z automatyzmu myślenia. Z profesorem Piotrem Piotrowskim rozmawia Maciej Mazurek, „Znak” 1998, nr 12, s. 67.

²¹ *Każdy chłopiec boi się inaczej*. Z Mirosławem Bałką rozmawia Bożena Czubak, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 19, s. 26.

²² R. Jakubowicz, *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*, „Midrasz” 2011, nr 2, <http://wiadomosci.onet.pl/prasa/archeologia-cien-traumy-zaglady-w-sztuce-miroslaw-balki/95scf>, dostęp: 22 VI 2014 r.

a raczej wyreżyserowanego przedstawienia pt. *Winterreise* zadbano również o oprawę muzyczną. Grano pieśni Franza Schuberta do wierszy Wilhelma Müllera z cyklu o tym samym tytule. Wybór muzyki dodatkowo uzasadniał fakt, że – wedle słów Susan Sontag, przytoczonych przez Jakubowicza – komendant obozu w Auschwitz zwykł grywać Schuberta wieczorem przed kolacją²³.

Przytoczone przykłady, stanowiące jedynie część dorobku artystycznego Mirosława Bałki, pozwoliły odbiorcom doświadczyć sensorycznie, dzięki zmysłom wzroku, słuchu i węchu, jak silnie postrzeganie współczesne jest naznaczone pamięcią o wojnie. W przypadku niemieckich słów wykorzystanych przez artystę jako tytuły prac oraz polskich miejsc/krajobrazów pokazanych w filmach trudno o neutralność czy banalność przekazu, gdy chodzi o możliwe skojarzenia z wojną, w tym z Zagładą. Świadom tego Bałka wielokrotnie podejmował działania, które miały prowokować do innych interpretacji jego prac. Niezależnie od tego, jak bardzo przekonujący starał się być artysta i ile sprzecznych sygnałów dawał, siła pamięci okazała się trudna do przewyciężenia – i o tym są również wymienione prace.

JAK? – czyli o smaku i stosowności przedstawienia

Artystyczne wyobrażenia na temat Zagłady i stosunków polsko-żydowskich obecne w twórczości Mirosława Bałki i Wilhelma Sasnala wiążą się z kategoriami smaku i stosowności. Estetyka klasyczna zakładała, że piękno rzeczy tkwi w nich samych lub w sposobie, w jaki się nam objawiają. Piękno miało zatem charakter obiektywny. Dla filozofów zajmujących się estetyką w wiekach XVII i XVIII, których większość porzuciła klasyczne dogmaty na temat sztuki, sąd smaku był subiektywny oraz związany ze zdolnością oceniania tego, co piękne i sprawiające przyjemność. Przykładowo Pierre Nicole, jansenista z Port-Royal, uważał, że „nie ma rzeczy tak złej [w sensie estetycznym, a nie etycznym – M.L.], by nie była w niczym smaku, ani tak doskonałej, by była w smaku wszystkich”²⁴. Podobnego zdania byli i inni siedemnastowieczni uczeni, w tym René Descartes, Blaise Pascal i François de La Rochefoucauld. Tezę o braku obiektywizmu w sądach o pięknie podzielali także Baruch Spinoza i Thomas Hobbes. Co do charakteru sądu smaku nie miał również złudzeń Immanuel Kant, który w opublikowanej po raz pierwszy w 1790 r. *Krytyce władzy sądenia* napisał, że „sąd smaku nie jest sądem logicznym, lecz estetycznym, przez co rozumie się sąd, którego racja determinująca nie może być inna, jak tylko subiektywna”²⁵. Problem polega na tym, że subiektywny sąd smaku o pięknie – według królewieckiego filozofa – ma charakter powszechny, czyli „można założyć jego ważność dla każdego człowieka”²⁶. Piękne jest piękne – zdaniem Kanta – dla wszystkich oraz wszystko, co piękne, jest przyjemne. To, co przyjemne dla jednego, nie musiało być jednak przyjemne dla drugiego, ale nie dotyczyło to sądu o pięknie.

²³ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 121–122, cyt. za: R. Jakubowicz, *Archeologia...*

²⁴ W. Tatarzkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 420.

²⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 62.

²⁶ *Ibidem*, s. 75.

Co się zaś tyczy „stosowności”, to określano ją greckim słowem *prépon* i łacińskim terminem *decorum*, oznaczającymi zgodność z przeznaczeniem. Dla Sokratesa w rozmowie z Arystypem – według przekazu Ksenofonta – o pięknie tarczy świadczyło to, że skutecznie można jej było użyć do ochrony dzierżącego ją człowieka²⁷. Równocześnie ocena stosowności nastęrczała problemów. U rzymskiego neostoika Cyserona „nic nie jest trudniejsze, jak rozpoznać to, co przystoi [...] Gdy brak nam o tym wiedzy, błędzimy nie tylko w życiu, ale także bardzo często w poezji i wymowie”²⁸. I choć kryterium stosowności odnoszono zwykle do oceny poezji, rozciągano tę kategorię również na pozostałe rodzaje twórczości. Utożsamianie piękna z odpowiedniością można zauważyć również u średniowiecznych scholastyków (na jej określenie, poza *decorum*, używali oni terminu *aptum*) oraz u myślicieli renesansowych (m.in. Albertiego).

Można jednak przypuszczać, że nie o takie rozumienie smaku i stosowności chodziło Frankowi Ankersmitowi, gdy pisał o problemie Zagłady w literaturze, lecz o traktowanie tych pojęć jako synonimów taktu w języku potocznym. Zgodnie ze słowami Ankersmita – i nie jest to opinia odosobniona – „pisanie o Holocauście napotyka na specyficzne trudności [...] wymaga ponadto zarówno taktu, jak i talentu, by wiedzieć, kiedy i jak unikać pułapek niestosowności”²⁹.

Odniesienie taktu do literatury, podobnie jak do sztuki, rodzi pewne problemy. Nie jest on kategorią estetyczną, w przeciwieństwie do smaku i stosowności³⁰. „Takt” – według definicji słownikowej Władysława Kopalińskiego – to (wyłączając definicję muzykologiczną) słowo mające źródłosłów łaciński (od *tactus* – dotyk), oznaczające „dar albo umiejętność mówienia i czynienia rzeczy właściwych w trudnych albo delikatnych sytuacjach dla zachowania dobrych stosunków z ludźmi, nieurazania ich; wzgląd na drugich, delikatność”³¹.

Powyższe rozumienie taktu wydaje się trafnie ilustrować opowieść o rabbim Hillelu, do którego przyszedł człowiek niewierzący i oświadczył, że przyjmie judaizm, jeżeli żydowski uczoney zdoła wyłożyć mu Torę w czasie, gdy on będzie stał na jednej nodze. Wówczas – zgodnie z przekazem talmudycznym – Hillel odpowiedział: „Nie czyni bliżniemu, co tobie niemiłe”³².

Jeżeli odnieść takt do analizy i interpretacji twórczości odwołującej się do wojny, w tym do Holokaustu – jak zaproponował Frank Ankersmit – to jego przejawem będzie unikanie przez pisarzy i artystów gestów mogących naruszać uczucia innych osób, a szczególnie ocalonych, w przeciwnym razie można się narazić na zarzut nieetyczności. Postulat Ankersmita i wielu innych należy zatem odczytać jako oczekiwanie zespolenia dawno rozdzielonych pól estetyki i etyki.

²⁷ Ksenofont, *Cemmentarii* III 8, 4, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 129–130.

²⁸ Cyseron, *Orator* 21, 70, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka...*, s. 233.

²⁹ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żaloba i melancholia* [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 163.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983, s. 416.

³² Zob. polskojęzyczna strona internetowa The 614th Commandment Society, <http://the614thcs.com/17.1470.0.0.1.0.phtml>, dostęp: 10 V 2014 r.

Jak zauważył Franciszek Ryszka – w zbiorze esejów dotyczących literatury niemieckiej, we fragmencie poświęconym dorobkowi Ericha Marii Remarque’a – tematyka historyczna bywa źródłem sukcesu, „więcej nawet: dopiero dzisiaj [po I wojnie światowej – M.L.] przynosi autorom w krótkim czasie sławę i pieniądze”³³. Niejednokrotnie powodzenie tego rodzaju literatury (mowa o powieści *Na Zachodzie bez zmian*) „wynika z samej wstrząsającej tematyki, kryjącej niedostatki artystyczne, i szlachetnej intencji, kryjącej intelektualne ubóstwo”³⁴.

Podobnie krytyczne oceny sformułowano również współcześnie pod adresem twórców, których realizacje uznano za instrumentalne potraktowanie tragicznych wydarzeń z czasów wojny. Zdaniem Iwony Kurz, egzemplifikacją „intelektualnego lenistwa” była m.in. praca Oskara Dawickiego *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście* z 2009 r., przedstawiająca białą płaszczyznę z wypisanymi słowami tytułu³⁵. Większe kontrowersje wzbudziła jednak inicjatywa zatytułowana *Tęsknię za Tobą Żydzie* Rafała Betlejewskiego oraz wpisujący się w nią happening *Płonie stodoła* z 2010 r. Transmitowane przez Polsat News i dostępne na stronie internetowej widowisko, zorganizowane przez Betlejewskiego we wsi Zawady, polegało na spaleniu zrekonstruowanej na polu stodoły w celu – jak stwierdził pomysłodawca akcji – „stworzenia wizualnej reprezentacji (obrazu) polskiego uczestnictwa w zagładzie Żydów”, przez nawiązanie do wydarzeń z lipca 1941 r. w Jedwabnem. Podpalenie obiektu poprzedziło wyznanie Betlejewskiego, ubranego w „strój z epoki” (tj. chłopską koszulę z lat czterdziestych), dotyczące motywów planowanej ekspiacji: „Ja wskazuję palcem siebie, ja, typowy polski ignorant, [...] tym symbolicznym aktem chciałbym doprowadzić do końca swoje osobiste przemienienie [...] w roku 2000 nie miałem pojęcia o czymkolwiek [...] a dzisiaj tę osobę, z którą nie mam już nic wspólnego, chciałbym [...] symbolicznie spalić w tej stodole [...] ja, etniczny Polak, katolik, jestem w stanie tym symbolicznym aktem zmienić miejsce, które dała mi historia, czyli na zewnątrz stodoły z pochodnią i grabiami, chciałbym zmienić to miejsce i wejść do stodoły”³⁶.

Sekwencja zdarzeń zaplanowana przez Rafała Betlejewskiego posłużyła budowaniu napięcia, którego punkt kulminacyjny stanowiło podłożenie ognia w stodole. Jednym z działań Betlejewskiego poprzedzających podpalenie było zamówienie badania opinii publicznej na temat Jedwabnego i happeningu *Płonie stodoła*. Niezależnie od wyników sondażu i wniosków z badania zamieszczonych na stronie projektu³⁷, nasuwa się porównanie do opisanej przez Jeana Baudrillarda „próby podgrzania »zimnego« wydarzenia historycznego, tragicznego wprawdzie, lecz już zimnego”³⁸. Uwagi francuskiego uczonego dotyczyły planowanej telewizyjnej emisji filmu o Zagładzie oraz związanych z nią obaw niektórych polityków i pedagogów o skutki oddziaływania obrazów ciał pomordowanych na dziecięcą wyobraźnię. W przywołanym przez Baudrillarda przykładzie

³³ F. Ryszka, *Literatura pod ciśnieniem historii*, Katowice 1967, s. 158, 171.

³⁴ *Ibidem*, s. 167.

³⁵ I. Kurz, *Snobizmy. Auschwitz jako przedmiot aspiracji*, „Dwutygodnik.com” 2011, nr 68, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2782-snobizmy-auschwitz-jako-przedmiot-aspiracji.html>, dostęp: 18 VI 2014 r.

³⁶ <http://www.tesknie.com/index.php?id=674>, dostęp: 15 VI 2014 r.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 66.

„przeprowadzane na bieżąco sondaże, mające potwierdzić masowe skutki emisji, zbiorowy wstrząs wywołany przekazem, [...] w istocie uprawomocniły jedynie telewizyjny sukces samego środka przekazu”³⁹. Może być zatem tak, że analogicznie do działań uprzedzających emisję filmu, również w przypadku akcji podpalenia stodoły celami badania opinii publicznej były głównie reklama przedsięwzięcia i wymuszenie społecznego zaangażowania. Co zaś się tyczy samego spalenia, to można odnieść wrażenie, że dla osób stojących na polu lub oglądających transmisję, tak samo jak dla odbiorców filmu o Zagładzie emitowanego we francuskiej telewizji, stanowiło ono „jedynie sposobność do przeżycia dreszczu i pośmiertnego wzruszenia, [...] dzięki czemu pogrążą się oni w sferze zapomnienia z czystym sumieniem”⁴⁰.

Inny zarzut, który nasuwał się w tym kontekście pod adresem twórcy *Płonie stodoła*, bardziej inscenizacji niż rekonstrukcji, dotyczył braku sproblematyzowania postaw Polaków wobec Zagłady. Na podstawie materiału filmowego dostępnego na stronie internetowej projektu odnosiło się wrażenie, że zgromadzeni na polu ludzie byli raczej – za Janem Błońskim i Raulem Hilbergiem – „obojętnymi świadkami” (wyłączając dwóch „chłopców” – jak określił ich Betlejewski – przebywających w stodole i protestujących przeciwko jej podpaleniu oraz kilku osób, które próbowały ich zastraszyć), niż – za Elżbietą Janicką – „obserwatorami uczestniczącymi”⁴¹.

Jeżeli *Tęsknię* Rafała Betlejewskiego traktować jako działanie artystyczne, to za takie wypada również uznać *Marsz duchów* z 2010 r., którego inicjatorem był Paweł Althamer – twórca doświadczony i kojarzony ze „sztuką krytyczną”⁴². Polegał on na nałożeniu strojów inspirowanych obozowymi (tzw. pasiakami) przez grupę ludzi i wzięciu przez nich udziału w manifestacji będącej kontrpropozycją wobec warszawskiego marszu niepodległości zorganizowanego przez środowiska prawicowe (głównie Obóz Narodowo-Radykalny i Młodzież Wszechpolską) i kibiców Legii, w dniu dorocznego Święta Niepodległości 11 listopada. Althamerowska „przebieranka w pasiak – jak zauważyła Iwona Kurz – definiowana jako »mocny gest«, niebezpiecznie blisko była utożsamiania z ofiarami. Łatwego wejścia w rolę, która nie boli, a jeszcze daje satysfakcję występowania w imieniu wyższych racji i wyższej moralności”⁴³.

³⁹ *Ibidem*, s. 67. Cytat nieznacznie zmieniony.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 66.

⁴¹ Szerzej na ten temat: E. Janicka, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu. O książce Jana Tomasza Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści”, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 2, s. 229–252.*

⁴² Jak zauważyła Izabela Kowalczyk, „określenie »sztuka krytyczna« zaczęło się pojawiać stosunkowo niedawno [tj. na przełomie XX i XXI w. – M.L.], przede wszystkim w próbach podsumowania zjawisk artystycznych lat dziewięćdziesiątych [w Polsce – M.L.]. Terminu tego użył w tytule swego artykułu Ryszard W. Kluszczyński” (I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 22; por. R.W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit” 1999, nr 4, s. 2074–2081). Po upływie kilku zaledwie lat został on jednak przez część artystów kojarzonych z nurtem krytycznym odrzucony, przykładem czego są słowa Artura Żmijewskiego: „określenie »sztuka krytyczna« zostało skompromitowane i raczej wychodzi z obiegu” (A. Żmijewski, *Drżące ciała*, materiał zrealizowany dla TVP Kultura, emisja: kwiecień 2007, reporter: Piotr Śliwowski, <http://www.youtube.com/watch?v=yRIVtwVtr2c>, dostęp: 2 XII 2014 r.). Z tego też powodu w niniejszym tekście zdecydowano się pominąć rozważania poświęcone sztuce krytycznej na rzecz prezentacji wybranych prac artystów kojarzonych z tym nurtem, w tym Pawła Althamera, Zbigniewa Libery i Artura Żmijewskiego.

⁴³ I. Kurz, *Snobizmy...*

Płonie stodoła oraz *Marsz duchów* wzbudziły rezonans społeczny i spotkały się – częściej – z krytyką, rzadziej – z gestami poparcia. Rafałowi Betlejewskiemu zarzucono m.in. nieetyczność i autopromocję kosztem pamięci ofiar pogromu w Jedwabnem. Pawłowi Althamerowi i członkom jego grupy – intencję „bycia przez chwilę wielką armią duchów” (jak podobno drogą mailową reklamowano wydarzenie, stąd nazwa – *Marsz duchów*), czyli użycia obozowego pasiaka w sporze ideologicznym⁴⁴. Przeciwnego zdania byli zwolennicy obu akcji, którzy podkreślali ich użyteczność, polegającą na zwróceniu uwagi na problemy społecznie ważne.

Zgodnie z teleologiczną definicją stosowności w dawnej estetyce – forma winna być zgodna z treścią i przeznaczeniem. Brak tej zgodności zarzucono Betlejewskiemu i Althamerowi. Jakże zatem funkcje mogła spełnić sztuka zdominowana przez wyobrażenia o Zagładzie i o relacjach polsko-żydowskich?

DLACZEGO? – czyli o funkcjach sztuki odwołującej się do pamięci o wojnie

Lektura *History and Memory after Auschwitz* (Historia i pamięć po Auschwitz) Dominicka LaCapry z 1998 r. pozwala dostrzec, że interpretacja dzieła sztuki, u którego podstaw leżało doświadczenie graniczne, może zyskać przez wybiórcze zastosowanie psychoanalizy, szczególnie zaś Freudowskich kategorii „żałoby” i „melancholii”⁴⁵.

Żałoba jest formą przezwyciężania straty. „Po dokonaniu pracy żałoby – stwierdził Sigmund Freud – Ja staje się znów wolne i nieskrępowane”⁴⁶. Inaczej rzecz się ma z melancholią, która powoduje trwałe zmiany w osobowości, w tym „wielkie zubożenie Ja”⁴⁷ i sprawia, że człowiek nią ogarnięty, jak Owidiusz po utracie Eurydyki, zostaje – według słów Maurice’a Blanchota – „uśmiercony nie przez tę łagodną śmierć z tego świata, która jest spoczynkiem, milczeniem i kresem, lecz przez tę inną śmierć, śmierć bez końca, doświadczenie nieobecności końca”⁴⁸.

Obie Freudowskie kategorie wydają się więc użyteczne do analizy prac artystów, którzy przeżyli wojnę, w tym m.in. Jankiela Adlera, Magdaleny Abakanowicz, Zbigniewa Dłubaka, Aliny Szapocznikow, Jonasza Sterna, Andrzeja Wróblewskiego i Władysława Strzemińskiego. Doświadczenie utraty było dla nich rzeczywiste, gdyż oplakiwali osoby sobie bliskie. Twórczość zaś mogła sprzyjać, w indywidualnych przypadkach, przepracowaniu wojennych wspomnień, czyli pełnić **funkcję terapeutyczną**.

Zdaniem Dominicka LaCapry, „sama pamięć jest ściśle związana z etycznymi problemami zemsty, sprawiedliwości i przebaczenia”, a nadto z kondycją ofiary, sprawy,

⁴⁴ Por. m.in.: <http://nowe-peryferie.pl/index.php/2010/11/jak-zwyciezac-mamy/>; <http://lubczasopismo.salon24.pl/noweperyferie/post/249011,jacek-plewicky-kinga-stanczuk-dialog-kontra-wielka-armia-duchow> (źródło cyt.); <http://kulturaliberalna.pl/2011/07/17/wigura-ferenc-molisak-lego-stodola-i-inne-prowokacje-rekonstrukcje-historyczne-a-dobry-smak-i/>, dostęp: 10 VI 2014 r.

⁴⁵ W tekście LaCapry mowa jest o filmie i powieści. Por. D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny* [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 127–162.

⁴⁶ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, cyt. za: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 296.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 297.

⁴⁸ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 37.

świadka i ocalonego⁴⁹. Artysta dzięki twórczości może nie tylko przepracować traumatyczną przeszłość, lecz także zmienić własną kondycję niedoszłej ofiary w kondycję sprawcy. Zgodnie ze słowami Leonarda, „jeżeli malarz chce ujrzeć umiłowane przez siebie piękności, jest on w mocy stworzyć je, a jeśli chce ujrzeć rzeczy potworne, które przerażają, lub błazeńskie i śmieszne albo budzące prawdziwe współczucie, jest ich panem i Bogiem”⁵⁰. Jako twórca przejmuje kontrolę nad swoim dziełem, staje się decydem.

O ile funkcja terapeutyczna sztuki odwołującej się do pamięci jednostkowej nie jest niczym nowym, o tyle wątpliwości budzi stosowanie Freudowskiego ujęcia żałoby i melancholii w odniesieniu do relacji sprawca–ofiara na poziomie zbiorowym. Warto w tym miejscu powtórzyć pytanie Anny Wolff-Powęskiej: „Czy w ogóle możliwa jest żałoba w przypadku oprawców narodowego socjalizmu: żałoba Niemców po Żydach, Polakach, Rosjanach?”⁵¹. Pytanie to rodzi trzy problemy. Pierwszy dotyczy przeżycia przez sprawcę autentycznej żałoby po ofercie, drugi polega na przeniesieniu doświadczenia indywidualnego na poziom narodu, trzeci zaś – na dziedziczeniu statusu sprawcy, ofiary lub świadka.

Jedno z możliwych rozwiązań kwestii zbiorowej żałoby sprawców po ofiarach podał przywołany przez Wolff-Powęską Imre Kertész, którego zdaniem obecna żałoba nie jest bezpośrednią reakcją na utratę bliskiej osoby, lecz „świadomą społeczną decyzją, opowiedzeniem się za wartościami”⁵². Jako taka nie ma ona nic wspólnego z Freudowskim zindywidualizowanym przepracowaniem utraty dzięki żałobie, gdyż zabrakło w niej emocjonalnej więzi między hipotetycznym oplakującym sprawcą i oplakiwaną ofiarą.

Co się zaś tyczy tożsamości narodowej, to – jak zauważył Zygmunt Bauman w rozmowie z Benedetto Vecchim – „nigdy nie przypominała [ona] innych tożsamości, gdyż jako jedyna żąda jednoznacznej lojalności i bezwzględnej wierności”⁵³. Tożsamość narodowa ma w proponowanym ujęciu charakter arbitralny. Inaczej jest z tożsamościami sprawcy, ofiary i świadka, które są nieustannie konstruowane i redefiniowane, relacyjne i zależne od kontekstu. Przede wszystkim jednak kategoria tożsamości narodowej ma swoje ograniczenia, gdy chodzi o łączenie jej z tożsamością ofiary narodowego socjalizmu, a co za tym idzie – potencjalnego podmiotu żałoby. Obok wspomnianych ofiar, których status wynikał z przynależności do narodów żydowskiego, polskiego czy rosyjskiego, ofiarami były również osoby, które odbiegały od przyjętego w III Rzeszy paradygmatu „normalności”, w tym austriaccy i niemieccy homoseksualiści oraz tzw. aspołeczni, jak określano m.in. prostytutki, lesbijki, bezdomnych, pacyfistów i narkomanów. W ich przypadku łączenie tożsamości narodowej z tożsamością ofiary okazuje się bezużyteczne.

Wątpliwy wydaje się również koncept dotyczący dziedziczenia statusu, który przedstawicielom danego narodu przypadł w czasie wojny, przez pokolenia powojenne. Widać

⁴⁹ D. LaCapra, *Psychoanaliza...*, s. 146.

⁵⁰ L. da Vinci, *Trattato della pittura*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1961, fragm. 13, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3..., s. 165.

⁵¹ A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemień i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Poznań 2011, s. 376.

⁵² *Ibidem*, s. 379.

⁵³ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, tłum. J. Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 23.

to dobitnie na przykładzie wycieczek młodzieżowych do muzeum KL Auschwitz-Birkenau, podczas których zwiedzający – w momentach, kiedy są pozostawieni bez kontroli opiekunów – zachowują się swobodnie, śmieją się, biegają, robią sobie zdjęcia na tle komór gazowych. Ich normalne zachowanie w grupie rówieśniczej ulega odwróceniu przez kontekst miejsca i staje się anomalią. Tego rodzaju doświadczenie zainspirowało już niejednego artystę, w tym Artura Żmijewskiego, który w 1999 r. nakręcił film *Berek*, przedstawiający grupę nagich ludzi bawiących się w ciemnym pomieszczeniu. Zgodnie z napisem końcowym, część scen została nagrana w komorze gazowej jednego z byłych obozów zagłady, inne w piwnicy prywatnego domu. Filmowani ludzie, skonfundowani, zwłaszcza na początku – przypuszczalnie zawstyżeni zarówno własną i cudzą nagością w towarzystwie, jak i miejscem i nagraniem – z czasem zaczęli zachowywać się bardziej naturalnie, a niektórzy chwilami nawet swawolnie. Zdaniem Katarzyny Bojarskiej, „propozycja artystyczna [Żmijewskiego – M.L.] jest stosunkowo spójna, choć nie jednoznaczna. Budzi wiele kontrowersji dotyczących nie tylko samej reprezentacji, ale relacji międzyludzkich w ogóle”⁵⁴. Innego zdania była Anda Rottenberg, według której, „dzieła [takie jak *Berek* – M.L.] budują dla siebie całkiem jednoznaczny kontekst, mówiący o dziedziczeniu nie tylko traumy, ale także określonych wzorców zachowań z czasów wojny”⁵⁵.

Spontaniczność zabawy w *Berku* może mieć jednak związek z beztróską grupy młodzieży – będącej inspiracją dla artysty – której członkowie zachowywali się swobodnie, nie sprawiając wrażenia obciążonych brzemieniem sprawstwa i nie powielając wzorców zachowań z okresu II wojny światowej.

Na pytanie Rafała Jakubowicza o powód zrobienia filmu Żmijewski odpowiedział, że „zagłada Żydów jest częścią polskiej pamięci – i dalej – my nie przyszlśmy tam [do obozu – M.L.] by chylić czoło w zadumie, ale by agresywnie naruszyć tę przestrzeń [...] By wejść w konflikt ze spokojem tego miejsca, z martwą pamięcią syącą się ceremoniałem składania wieńców [...] Mam wrażenie, że w pamięci musi się coś dokonać – jakieś uniesienie, ekstaza pamięci, powracająca fala rzeczywistego bólu. Jeśli wchodzimy na teren obozu poważnie, zaraz przygniata nas smutek [...] Zabawa uwalnia od tych przypadłości, [...] wystarczy się głośno zaśmiać i już mamy transgresję. Myślę, że chciałem też zrobić coś podobnego do praktykowanego na Filipinach rytualnego ukrzyżowania w Wielkanoc”⁵⁶.

Berek to – według Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek – „niezwykle istotny głos w polskiej sztuce współczesnej, poruszający kwestie Zagłady w czasie II wojny światowej”⁵⁷ i jako taki prezentowany był m.in. w ramach największego polsko-niemieckiego przedsięwzięcia wystawowego, jakim była ekspozycja „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”, zorganizowana w Martin-Gropius-Bau w Berlinie i udostęp-

⁵⁴ K. Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, „Culture.pl”, 29 V 2007, <http://culture.pl/pl/artykul/obecnos-zaglady-w-tworczosci-polskich-artystow#25>, dostęp: 22 VI 2014 r.

⁵⁵ A. Rottenberg, *Artysta patrzy na wojnę [w:] Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce. Katalog*, red. M. Omilanowska, Berlin–Warszawa 2011, s. 624.

⁵⁶ A. Żmijewski, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz [w:] Żmijewski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2011, s. 120, 126–127.

⁵⁷ M. Bogdańska-Krzyżanek, *Berek [w:] Obok...*, s. 655.

niona zwiedzającym od września 2011 r. do stycznia roku 2012. Nagranie zostało pokazane w jednej sali z pracami Andrzeja Wróblewskiego i Aliny Szapocznikow. W wyniku protestu dyrektora Centrum Judaicum w Berlinie Hermanna Simona, który film Żmijewskiego uznał za „odrażający”, dyrektor berlińskiego muzeum podjął decyzję o usunięciu dzieła z ekspozycji⁵⁸. Równocześnie Żmijewskiego krytykowano za naruszenie cudzych uczuć, a nawet posądzono o antysemityzm.

Niemożliwość doświadczenia przez pokolenia urodzone po 1945 r. Freudowskiej żaloby i melancholii po ofiarach z czasów wojny nie wyklucza pełnienia przez sztukę **funkcji katartycznej**, polegającej na oczyszczeniu uczuć i emocji – tym razem odbiorcy, a nie twórcy.

Pierwotnie tak rozumianego *katharsis* stanowi definicja tragedii wyłożona w pierwszej księdze *Poetyki* Arystotelesa: „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia tych uczuć”⁵⁹. Kwestia, jak rozumieć oczyszczenie uczuć przez sztukę, stanowi problem sporny wśród badaczy dorobku Stagiryty. Jak stwierdził Władysław Tatarkiewicz, współcześnie dominuje przekonanie, że Arystotelesowska koncepcja tragedii polegała na wyładowaniu nadmiaru niepokojących uczuć, nie zaś na ich udoskonaleniu czy wysublimowaniu⁶⁰. Podobnego zdania był Giovanni Reale, który zauważył, iż z zachowanych tekstów wynika, że *katharsis* nie jest oczyszczeniem w znaczeniu moralnym, lecz polega na rozładowaniu emocji, które jest zbliżone do czynności fizjologicznych – służących, a nie szkodzących człowiekowi⁶¹. Kategorie *mimesis* i *katharsis* określają cel i działanie sztuki. Właściwości oczyszczające u Arystotelesa zostały zarezerwowane głównie dla poezji, nie zaś dla malarstwa czy rzeźby. Zastosowanie kategorii „oczyszczenia przez sztukę” w odniesieniu do prac wykorzystujących tematykę związaną z pamięcią II wojny światowej stanowi zatem nadużycie koncepcji Stagiryty.

Współczesną pracą, którą można interpretować w kategoriach realizacji funkcji katartycznej, był film Artura Żmijewskiego *80064* z 2004 r. – w którym artysta zabrał do salonu tatuażu byłego więźnia KL Auschwitz i namówił go do odnowienia na przedramieniu numeru obozowego. Film spełnił warunek *sine qua non* funkcji katartycznej sztuki, czyli wzbudził litość i trwogę u empatycznie usposobionego widza, patrzącego na ludzką tragedię. To jednak, czy nagranie wywołało pożądany efekt oczyszczenia niechcianych uczuć, było i pozostaje sprawą indywidualną odbiorcy.

Wydaje się, że oprócz funkcji terapeutycznej i katartycznej działalność artystyczna odwołująca się do tematów związanych z wojną spełnia **funkcję heurystyczną**, polegającą na traktowaniu procesu twórczego i jego efektów jak procesu badawczego, którego istotnymi elementami są stawianie i weryfikacja hipotez.

⁵⁸ M. Gliński, *Sprawa „Berka” Artura Żmijewskiego*, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/sprawa-berka-artura-zmijewskiego-ciag-dalszy, dostęp: 20 II 2014 r.

⁵⁹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 24–28.

⁶⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1..., s. 176.

⁶¹ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2: *Platon i Arystoteles*, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2001, s. 576–577.

Przykładem takiego artystycznego eksperymentu badawczego jest *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery z 1996 r. Praca ta, zdaniem Artura Żmijewskiego, „penetruje przestrzeń społecznych przekonań i dostarcza informacji o nich” oraz stanowi „rodzaj antropologicznego i socjologicznego odkrycia”⁶².

Tworząc wspomniane dzieło, Libera zbudował z oryginalnych klocków lego (nieznacznie przetworzonych) makiety obozu koncentracyjnego, a następnie sfotografował je wraz ze scenami możliwych aranżacji z wykorzystaniem uśmiechniętych i niezindywidualizowanych plastikowych postaci odgrywających rolę sprawców i ofiar. Zdjęcia posłużyły do wykonania trzech zestawów opakowań opatrzonych logo duńskiej firmy wkomponowanym w zdanie: *This work of Zbigniew Libera has been sponsored by LEGO* i napisem *SYSTEM* oraz informacjami dotyczącymi warunków bezpieczeństwa i recyklingu, a także numerem serii.

Indagowany przez dziennikarzy i krytyków w licznych wywiadach o intencji związane z *Lego*, artysta podkreślał, że pierwotnie myślał o zestawie *Lego Gulağ*, ale jak zapewnia, „to nie działało – nie odnosiło się do obrazów, które mamy w głowie, i nie przekazywało tego, co chciałem przez tę pracę powiedzieć. Terror niemiecki był zorganizowany, racjonalny, sowiecki – absolutnie chaotyczny. Moją intencją była refleksja nad racjonalizmem i edukacją”⁶³. Zamiast makiety łagru powstała zatem makieta obozu koncentracyjnego. Odautorski tytuł jednoznacznie wskazuje, co przedstawia praca. Obóz koncentracyjny od czasów II wojny światowej stanowi symbol Holokaustu i jako taki – choć autor pracy zajmował w tej kwestii różne stanowiska – został przez artystę wykorzystany⁶⁴.

Lego, choć tworzy iluzję bycia zabawką, znajduje się poza zasięgiem odbiorcy. Widz odwiedzający galerię sztuki napotyka zazwyczaj opakowania klocków zamknięte w gablotach muzealnych. O ile widownia muzealna nie może dotknąć pracy, o tyle na poziomie działań twórczych zasadne jest pytanie Jamesa E. Younga: „Co to znaczy »bawić się« w nazistów, budując swój własny model obozu koncentracyjnego z klocków lego?”⁶⁵.

W 1997 r. Zbigniew Libera został zaproszony do udziału w Biennale Sztuki w Wenecji, którego temat brzmiał: „Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość”. Jan Stanisław

⁶² Wstęp. Z Arturym Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom–Kraków 2006, s. 10. Szerzej na temat pracy Libery: M. Lorenc, *Polityczność sztuki. Analiza pracy Zbigniewa Libery pt. LEGO. Obóz koncentracyjny z 1996 roku*, „Przegląd Politologiczny” 2012, nr 3, s. 81–95.

⁶³ Z. Libera, *Prace*, <http://www.raster.art.pl/galeria/artysci/libera/prace.htm>, dostęp: 15 VII 2014 r.

⁶⁴ Zbigniew Libera podaje różne motywy powstania *Lego*. Jednym razem wskazuje, że chodziło mu o „terror niemiecki” (vide przypis powyżej), innym razem mówi: „Holocaust to tylko domysł. Zawsze podkreślałem, że to jest obóz uniwersalny. Tam nigdzie nie ma swastyki, nikt nie mówi, że są w nim Żydzi. Kiedy to robiłem, były obozy w Bośni” (*Przy artyście nikt nie jest bezpieczny. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Katarzyna Bielak i Dorota Jarecka*, „Gazeta Wyborcza”, 9 II 2004, dodatek „Duży Format”, http://bu-169.bu.amu.edu.pl/han/18578/www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,2326489,20040209RP-DGW_D,Przy_artyście_nikt_nie_jest_bezpieczny.html, dostęp: 5 VII 2014 r.). Por. Z. Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny* [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czaplinski, E. Domańska, Poznań 2009, s. 317.

⁶⁵ J.E. Young, *Foreword. Looking into the Mirrors of Evil* [w:] *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, red. N.L. Kleblatt, New Brunswick, b.d.w. (wersja elektroniczna wybranych esejów: http://www.the-jewishmuseum.org/home/content/exhibitions/special/mirroring_evil/mirroring.html, dostęp: 7 VII 2014 r.).

Wojciechowski, kurator pawilonu polskiego, wykluczył jednak możliwość pokazania *Lego*⁶⁶, uzasadniając swoje stanowisko obawą o naruszenie czyichś uczuć⁶⁷. Komentarze w mediach dotyczące postępowania kuratora doprowadziły do popularyzacji samej pracy, ale niezależnie od motywów kuratora, w pawilonie narodowym nie znalazł się obiekt, który obecnie jest uznawany za „jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat 90. i za najsłynniejsze dzieło Zbigniewa Libery”⁶⁸.

W skali międzynarodowej Libera nie jest prekursorem naruszania tabu kulturowego dotyczącego sposobów wykorzystywania tematyki nazizmu i ludobójstwa. Przykładami przełamywania konwencji martyrologicznej były *Railroad collage* Borisa Luriego z 1962 r. oraz plakat Roberta Morrisa dla galerii Castelli-Sonnabend z 1974 r. Abstrahując od wartości artystycznych kolażu Luriego i plakatu Morrisa, należy podkreślić, że były one transgresyjne przez ich erotyczny kontekst. W Polsce tego rodzaju działalność artystyczna przez pół wieku nie miała racji bytu. Zdecydowana większość twórców, którzy przeżyli czasy wojny, stosowała się do postulatów Theodora Adorna, dotyczącego powagi sztuki. Dopiero *Lego* Libery z 1996 r. stanowiło naruszenie zakazu zastosowania konwencji zabawy w odniesieniu do ludobójstwa z okresu II wojny światowej.

Kolejną pracą transgresyjną byli *Naziści* Piotra Uklańskiego, instalacja z 1998 r. Składał się na nią zbiór fotografii przedstawiających aktorów, którzy grali w filmach role żołnierzy Wehrmachtu i Schutzstaffel. Ich popularność i fizyczna atrakcyjność, którą wzmocniły mundury SS, zaprojektowane w oryginale dla SS przez Karla Diebitscha i Waltera Hecka (Hugo Boss), zestawiona z wiedzą o pierwowzorze, czyli formacji uznanej w trakcie procesów norymberskich za zbrodniczą, dotyczą problemu „estetyzacji” i „erotyzacji faszyzmu”, a szerzej – „fascynacji faszyzmem”, o której pisał m.in. Saul Friedländer⁶⁹.

Instalację *Naziści* można również zinterpretować jako egzemplifikację rozdzielania piękna i dobra, które ma długą tradycję w kulturze europejskiej. Zwykle wskazuje się w tym kontekście na *Kwiaty zła* Baudelaire’a jako dzieło pionierskiego przeciwstawienia tych wartości⁷⁰. Tymczasem kres starożytnej greckiej kalokagatii, której kwintesencją była *Uczta* Platona, położył już Leonardo (a pewnie i niejedyn przed nim) stwierdzeniem, że „nie zawsze dobre jest to, co jest piękne”⁷¹. Piękne może być złe. Przywołany przez Dominicką LaCaprę Tzvetan Todorov zauważył, że „takie pojęcia jak »piękno«

⁶⁶ Anda Rottenberg podaje (nie wskazując źródła), że praca Libery została wycofana przez kuratora „pod naciskiem polskiego ministra kultury” (A. Rottenberg, *Artysta patrzy na wojnę...*, s. 624).

⁶⁷ Libera wspomina: „Wojciechowski powiedział mi, że z *Urządzeń korekcyjnych*, z którymi mnie zapraszał do polskiego pawilonu, muszę wycofać *Lego*, bo mogłoby to wywołać wystąpienia przeciw Polsce i oskarżenie o antysemityzm. Nie zgodziłem się, zrezygnowałem z udziału w wystawie. On się skompromitował, moją pracę wcześniej zakupiło np. Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku” (*Przy artyście nikt nie jest bezpieczny...*). Por. rozmowę z Janem Stanisławem Wojciechowskim: *Niedojrzałe Lego*, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15–16, s. 191.

⁶⁸ Taki opis figuruje na oficjalnej stronie Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, na której znajduje się charakterystyka jego kolekcji (<http://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/libera-zbigniew-lego-oboz-koncentracyjny>, dostęp: 12 V 2015 r.).

⁶⁹ S. Friedländer, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, tłum. T. Weyr, Bloomington–Indianapolis 1984, s. 19.

⁷⁰ Por. m.in. M. Weber, *Polityka jako zawód i powołanie*, tłum. A. Kopacki, P. Dybel, Kraków 1998, s. 131.

⁷¹ L. da Vinci, fragm. 236, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3..., s. 165.

zbrodni, morderstwo jako sztuka, dandys, który pragnie, by jego życiem rządziły reguły estetyczne, nie zaś etyczne, są trwale obecne w Europie od XIX wieku⁷².

Zdaniem Piotra Piotrowskiego, pracą *Naziści* Piotr Uklański „pragnął zwrócić uwagę na to, że kultura rozrywkowa zaciera granice między złem a dobrem, uwodząc widza swoją atrakcyjnością, rozbraja pamięć zbrodni i neutralizuje horror hitleryzmu⁷³. *Naziści* są zatem pracą dotyczącą nie tyle pamięci o wojnie, ile jej przetwarzania przez kulturę popularną.

Pokazanie instalacji w 2000 r. w Zachęcie – Narodowej Gallerii Sztuki bez komentarza tłumaczącego intencje artysty wzbudziło kontrowersje. Daniel Olbrychski w geście sprzeciwu wobec wykorzystania bez zezwolenia wizerunku jego i innych aktorów jako nazistów uszkodził szablą wybrane elementy pracy. Determinacja aktora „w walce o dobre imię” wynikała z odrzucenia identyfikacji jego osoby z hitlerowskimi zbrodniarzami. Danielowi Olbrychskiemu instalacja wydała się – sądząc po opisanej reakcji – niestosowna, choć dzięki prostemu zabiegowi, który Uklański zastosował, udało mu się obnażyć powszechne w kulturze masowej, zwłaszcza w filmach fabularnych, łączenie erotyki z makabrą.

Podobny mechanizm jak Piotr Uklański zastosowali w 2006 r. Zbigniew Libera i Darek Foks w książce *Co robi łączniczka*, na którą składało się kilkadziesiąt tekstów i fotografii. Libera, używając techniki fotokolażu, pokazał kobiecie gwiazdy kina lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. w scenerii zrujnowanej przez Niemców Warszawy po powstaniu warszawskim. Zdaniem Sebastiana Cichockiego, „martyrologiczne konotacje tej kolekcji słów i obrazów narzucają się z równą mocą, z jaką emanuje ich erotyczno-nostalgiczna aura⁷⁴. Jak zauważył Łukasz Ronduda, „po raz kolejny Libera nadał pozytywne oblicze traumatycznemu wydarzeniu z przeszłości. Reprezentacje Powstania Warszawskiego tworzymy obecnie za pomocą obrazów, narracji przejmowanych z kultury, w której aktualnie jesteśmy zanurzeni. Przeszłość jest zawsze funkcją terażniejszości⁷⁵”.

Sztuka pamięci, przez starożytnych określana „mnemotechniką”, oznaczała zapamiętywanie przez odciskanie w pamięci miejsc łatwych do zapamiętania i wyobrażeń, które są formami, znakami lub wizerunkami tego, co chcemy zapamiętać⁷⁶. Współczesne zjawisko artystyczne polegające na nieustannym powtarzaniu i przetwarzaniu w sztukach wizualnych motywu „tympanonu” umieszczonego nad bramą KL Auschwitz I z napisem *Arbeit macht frei* może służyć jako przykład **funkcji mnemotechnicznej** spełnianej przez sztukę. Jest to ćwiczenie pamięci, którego nie należy mylić z upamiętnianiem.

⁷² T. Todorov, *Facing the Extreme. Moral Life in Concentration Camps*, tłum. A. Denner, A. Pollak, New York 1996, s. 101, cyt. za: D. LaCapra, *Psychoanaliza...*, s. 153.

⁷³ P. Piotrowski, *Obraza uczuć. Odbiór sztuki krytycznej w Polsce*, „Res Publica Nova” 2002, nr 3, cyt. za: <http://respublica.onet.pl/1078124artykul.html>, dostęp: 7 VIII 2014 r.

⁷⁴ S. Cichocki, *Wstęp [w:] Co robi łączniczka. Książka o książce*, Bytom 2006, s. 11.

⁷⁵ Ł. Ronduda, *Tożsamość tranzytowa – życie i twórczość Zbigniewa Libery w latach 1981–2006 [w:] Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2009, s. 36.

⁷⁶ F.A. Yates, *Sztuka pamięci...*, s. 7, 18.

Abstrahując od tego, że hasło *Arbeit macht frei* powielono również na bramach obozów koncentracyjnych w Terezynie, Gross-Rosen, Dachau i Sachsenhausen, należy stwierdzić, że nie była to jedyna maksyma wykorzystana przez hitlerowców. Na bramie KL Buchenwald widniała bowiem skrócona wersja starej Ulpianowskiej paremii prawniczej: *Jedem das seine* (pol. Każdemu, co mu się należy; łac. ...*suum cuique tribuere*). Umieszczenie wspomnianych sentencji na bramach prowadzących do obozów koncentracyjnych było przejawem cynizmu nazistów, ale możliwe, że i chęci powstrzymania ewentualnej paniki wśród więźniów przez stworzenie iluzji dotyczącej celu transportu, którym miała być rzekomo praca, w rzeczywistości zaś fizyczna eksterminacja.

W pracach polskich artystów współczesnych pojawił się dotychczas tylko „tympanon” z Auschwitz. Nie powinno to dziwić, gdyż w zbiorowej świadomości Polaków to Auschwitz jest symbolem Holokaustu, a symbolem Auschwitz jest zwieńczenie bramy obozowej. Słowa „Holokaust” i „ludobójstwo” przywołują więc obraz bramy, czyli Auschwitz.

Oryginalny napis umieszczony nad bramą, zrobiony bez użycia szablonów przez Jana Liwacza, zawiera odwróconą do góry nogami literę B w słowie *Arbeit*. W związku z tym zrodziło się kilka hipotez dotyczących powodów nieprawidłowości. Podejrzewano, że był to akt nieposłuszeństwa więźnia, który napis wykonał. Zakładano, że celem dywersji było uprzedzenie przyjeżdżających o niezgodności maksymy z obozową praktyką. Wreszcie, że była to zwykła pomyłka.

Wątek odwróconej litery wykorzystał Mirosław Bałka w 2006 r. w filmie *B*. Film ten, nakręcony podczas jednego z pobytów artysty w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau, z wykadrowaną zza obozowej bramy literą, opatrzony został ścieżką dźwiękową przez samego artystę określoną jako „absurdalna” i „chora”, a inspiracją do niej miała być wesołość młodych Niemców, którzy przyjechali zwiedzić obóz⁷⁷.

Zbigniew Libera w instalacji z 1990 r., również nawiązującej do „tympanonu” z Auschwitz, sentencję *Arbeit macht frei* zastąpił inną – *Christus ist mein Leben* – która zgodnie z opisem katalogowym, miała stanowić „rodzaj refleksji nad nowym zjawiskiem w ówczesnej rzeczywistości – aliansem religii i kapitalizmu”⁷⁸.

Sztuka czerpiąca inspiracje z pamięci o wojnie pełni również **funkcję kommemoracyjną**, wpisując się tym samym – za Pierre’em Norą – w epokę upamiętniania i realizując nakaz pamiętania.

Teresa Pękala, do opisu zadań sztuki wobec przeszłości przywołując zaproponowaną przez Alicję Kuczyńską figurę „magazynowania” śladów i sensów, zwraca uwagę na to, iż „naoczność przekazu artystycznego sprawia, że treści magazynowane w dziełach sztuki zawsze przywoływane są na różnych poziomach percepcji, uruchamiają wyobraźnię, angażują zmysły. W tym sensie pamięć poprzez sztukę pozostawia odbiorcy swobodę wyboru, co zatrzymać i ocalić, nie niszcząc śladów pozostawionych dla innych. Sztuka włącza historię w indywidualne wspomnienia i daje przy tym poczucie wspólnoty w przeżywaniu przeszłości, umacnia więzi pokoleniowe”⁷⁹. Doświadczenie sensoryczne,

⁷⁷ Nie można uniknąć tępiezu. Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 2007, nr 4, s. 38–39.

⁷⁸ Zbigniew Libera..., s. 92.

⁷⁹ T. Pękala, *Estetyzacja historii i artystyczne reprezentacje przeszłości w kulturze ponowoczesnej* [w:] *Zrozumieć nowoczesność. Księga Jubileuszowa Zygmunta Baumana*, oprac. A. Chrzanowski, W. Godzic,

które wywołuje dzieło sztuki, jest autentyczne. Nie chodzi zatem o przeżycie minionych wydarzeń za pośrednictwem ich artystycznej rekonstrukcji czy symulacji, ale o wywołanie wrażeń, dla których pamięć zbiorowa o wydarzeniach wojennych jest kanwą, pamięć indywidualna zaś – katalizatorem. Rzecz w tym, aby osiągnąć efekt zbliżony do reakcji na książkę *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust* Daniela Jonaha Goldhagena⁸⁰, czyli „zerwać zasłonę i poprzez odstęp półwiecza to, co straszne, uczynić odczuwalnym” na poziomie jednostki i zbiorowości⁸¹.

Jürgen Habermas w 1993 r. sformułował apel: „Przed wszystkim jesteśmy w Niemczech zobowiązani – nawet jeśli nikt inny już tak nie sądzi – pielęgnować żywą pamięć o cierpieniu tych, którzy zginęli z rąk Niemców, i pielęgnować ją całkiem otwarcie, a nie tylko we własnym umyśle”⁸². Obowiązek – według Habermasa – dotyczy „pielęgnowania żywej pamięci” o żydowskich ofiarach narodowego socjalizmu (o czym jest mowa w dalszym ciągu tekstu uczonego). Mimo szczytnego celu, przytoczone słowa wydają się wskazywać na tendencję ich autora do moralizowania. Habermas bowiem sam siebie uczynił bardziej sprawiedliwym od innych, sugerując, że pamięć o ofiarach należy pielęgnować, „nawet jeśli nikt inny tak nie sądzi”. Pytanie, na jakiej podstawie Habermas skonstruował, że ktoś może mieć odmienne zdanie w kwestii obowiązku pamiętania oraz że może to być zjawisko powszechne, pozostaje bez odpowiedzi.

Dominick LaCapra, nie odnosząc się do tych wątpliwości, dodał do apelu niemieckiego filozofa zastrzeżenie, że i „inne narody muszą wykonać pracę pamięci, nie tylko odnosząc się do Szoah, lecz także do innych zdarzeń urazowych niszczących historię danego narodu”⁸³.

Można zaryzykować stwierdzenie, że prace polskich artystów dotyczące pamięci o wojnie, zwłaszcza zaś tematów „wstydlivych”, stanowiły próbę „wykonania pracy pamięci”, o którą apelowali Habermas do Niemców, LaCapra zaś – do innych narodów. Szczególnie istotne okazały się te prace, które – jak *Lego* Zbigniewa Libery, *Naziści* Piotra Uklańskiego czy *Berek* Artura Żmijewskiego – wywołały rezonans społeczny, krytykę i kontrowersje. Należy ubolewać, że nie udało im się sprowokować debat publicznych, na wzór tych toczonych w Niemczech na temat wojny i problemu sprawstwa.

* * *

Zdaniem Jacques’a Rancière’a, „nie istnieje nieprzedstawialność jako cecha wydarzenia. Istnieją tylko wybory [...] wybór teraźniejszości przeciw historyzacji”⁸⁴. Większość polskich artystów przywołanych w tekście słowa francuskiego myśliciela dobrze zrozumiała, wybierając w swoich pracach krytyczną refleksję nad pamięcią

A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2010, s. 195. Por. A. Kuczyńska, *Pamięć poprzez sztukę* [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 657.

⁸⁰ D.J. Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, tłum. W. Horabik, Warszawa 1999.

⁸¹ F. Schirrmacher, *Hitlers Code*, „FAZ”, 15 IV 1996, cyt. za: A. Wolff-Powęska, *Pamięć...*, s. 354.

⁸² J. Habermas, *Forever in the Shadow of Hitler?*, New York 1993, s. 165, cyt. za: D. LaCapra, *Psychoanaliza...*, s. 148.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ J. Rancière, *Los obrazów* [w:] *idem, Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 132.

zbiorową zamiast inscenizacji czy rekonstrukcji minionych wydarzeń. Inna rzecz, że ta refleksja została ograniczona głównie do wyobrażeń o Zagładzie i o relacjach polsko-żydowskich.

Słowa kluczowe: pamięć zbiorowa, pamięć o wojnie, pamięć o Holokauście, stosunki polsko-żydowskie, sztuka krytyczna, sztuki wizualne, polska sztuka współczesna po 1989 r., praktyki kommemoratywne w sztuce

Magdalena Lorenc (ur. 1977) – doktor, adiunkt na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członkini Wydziałowej Grupy Badań nad Pamięcią Zbiorową; aktualne zainteresowania badawcze koncentrują się na zagadnieniach związanych z politycznością sztuki, upolitycznieniem dyskursów muzealnych oraz praktykami kommemoratywnymi w sztuce i w instytucjach muzealnych.

Yesterday Today: Memory of the War in Polish Contemporary Art after 1989

The purpose of this text is to attempt a synthetic portrayal of the issue of memory of the Second World War as a source of inspiration in Polish contemporary art since 1989.

The year 1989, which marked the beginning of systemic transformation in Poland, was also the beginning of the process of transformation of the paradigm of collective memory of World War II. The appearance of issues omitted in the institutionalized discourse of the period of the Polish People's Republic contributed to an increase in artists' interest in the mechanisms of constructing the collective image of the past. The particular 'memory boom,' which involved a sharp increase in the number of publications on so-called 'white spots' in the history of Poland, also manifested itself in the visual arts, among others, in the works of Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Wilhelm Sasnal, Piotr Uklański and Artur Żmijewski.

Most of the works created in the 1990s and in the first decade of the 21st century concerned the memory of the Holocaust and Polish-Jewish relations during the German occupation.

In many cases, the means of artistic expression employed by their creators evoked controversy and objections by those who found them inappropriate. The basic objections raised against artists referring to 'war issues' were: the instrumental references to the issue of the Holocaust, dictated by trends, and the lack of deep reflection on the attitudes of perpetrators, victims and witnesses of the events at that time.

The fact that artists drew from collective images brought with it other effects also. Many works created in this period served the following functions: c a t h a r t i c – involving the purification through art of the recipient's feelings and emotions, h e u r i s t i c – resulting from treating creation and its outcomes as a research process whose important elements include the posing of hypotheses and their verification, m n e m o t e c h n i c a l – being an exercise in memory through the medium of art and, finally – c o m m e m o r a t i v e, embedded – following Pierre Nora – in the era of commemoration and the call to remembrance.

The manners of portraying themes of memory of the war in Polish contemporary art since 1989 seem to have confirmed the social aspect of artistic creation, involving – in the case being discussed – the exposing of, but also the formation of collective images of the past.

Key words: collective memory, memory of war, memory of the Holocaust, Polish-Jewish relations, critical art, visual arts, Polish contemporary art after 1989, commemorative themes in art