

Eleonora Jedlińska

„... gdy widzimy [...] stację kolejową o nazwie Treblinka czy Sobibór, reagujemy początkowo z takim niedowierzaniem, jak gdyby ktoś poinformował nas, że w jakimś odległym zakątku ziemi badacze odkryli ostatnio piekło (bądź niebo)”

Frank Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*

Elżbiety Janickiej podróże artystyczne do „miejsca nieparzystego”¹.

Refleksje o przeszłości, pamięci, czasie i tożsamości

„Spoza melancholii wiecznego przepływu rzeczy, złudnej terażniejszości Heraklita, prześwieca tragedia uniwersalności niedającej się zatrzyć przeszłości, która skazuje każdą inicjatywę na to, by była tylko kontynuacją”.

Emmanuel Lévinas, *Kilka myśli o filozofii hitleryzmu*

Znajdujemy w terażniejszości środki zdolne wymazać przeszłość; czas sztuki nie jest symetryczny wobec czasu przebiegu historii zbiorowej; to, co indywidualne i osobiste prowadzi często w procesie powstawania dzieła grę z tym, co uniwersalne. „Na całym świecie przyzywamy nadejście czasu pamięci” - pisze Pierre Nora, który swym słynnym zbiorem tekstów *Lieux de mémoire* spowodował rozbudzenie zainteresowania problemem pamięci, czasu i tożsamości. Podstawowym pojęciem dla dyskursu wobec wyszczególnionych problemów jest terapeutyczna funkcja pamięci, która z jednej strony, posługując się językiem psychoanalizy, zwraca się w stronę żałoby i przepracowania, z drugiej - odwołuje się do poststrukturalistycznej debaty o wzniosłości, niewyraźnym i transgresji oraz bliskimi koncepcji Waltera Benjamina toposami fragmentu, apokalipsy i odkupienia (wina, wstyd, ekspiacja, zadośćuczynienie, wybaczenie, ukojenie, wypetnienie, oczyszczenie itp.). Obecność przeszłości ujawnia się w materialnych śladach kształtujących przestrzeń, takich jak memoriały, miejsca upamiętniania oraz w ranie, którą przeszłość pozostawiła w pamięci indywidualnej. Traumatyczna pamięć pojmowana jako reakcja na krańcowe doświadczenie, którego symbolem i punktem odniesienia stał się Holocaust, zawiera się we wspomnieniu koszarnej przeszłości, w pamięci, jaka trwa w kolejnych pokoleniach: tych, którzy tę przeszłość wypierają i tych, którzy - świadomi niemożliwości reprezentacji Holocaustu w powszechnie przyjętych konwencjach badań historycznych, a także środków wyrazu literatury, sztuk plastycznych, muzyki - podejmują ryzyko wyrażania niewyraźnego. W roku 1992 ukazała się książka autorstwa Saula Friedlandera, na którą składa się zbiór artykułów zatytułowany *Probing the Limits of Representation*². We wprowadzeniu autor stwierdza, iż podejmowanie w literaturze czy sztuce takich tematów jak Holocaust zderza się z granicą przedstawiania, której nie należy zbyt łatwo przekraczać. „W przypadku Holocaustu istnieje bowiem radykalna różnica pomiędzy historyczną rekonstrukcją a interpretacją. Gromadzenie wiedzy na temat tej katastrofy nie idzie w parze z jej lepszym rozumieniem”³.

Minimalistyczne, „milczące” fotografie Elżbiety Janickiej (ur. 1970) zatytułowane są nazwami miejsc lub miejscowości, z których każda jest jednocześnie nazwą, znakiem krańcowego doświadczenia „pokolenia pamięci”: Majdanek (Majdanek): 360 000 (200 000), Bełżec (Bełżec): 600 000 (550 000), Sobibór (Sobibór): 250 000 (250 000), Treblinka II (Treblinka II): 900 000 (900 000), Kulmhof am Ner (Chełmno nad Nerem): 310 000 (300 000), Auschwitz II Birkenau (Oświęcim-Brzezinka): 1 100 000 (1 000 000). Przy nazwach miejsc znajdujemy liczby, które stanowią dane dokumentalne o liczbie ofiar zamordowanych w obozach śmierci wybudowanych przez nazistów. Liczby w nawiasach odnoszą się, informuje nas autorka, do ofiar odpowiadających stworzonej przez hitlerowców definicji „Żyd”. Fotografie przedstawiają powie-

trze; mówią o tym, co niemożliwe do wypowiedzenia i przedstawienia - są owe fotografie o zanikaniu, o wymazywaniu śladów. Działania artystki mają na celu zapobieżenie złowrogiej i zgubnej amnezji, która zaczyna nas ogarniać, rozmywając zarysy piętna, jakie wydarzenia Holocaustu pozostawiły na naszych czasach⁴.

Łudząco milczące fotografie Janickiej przedstawiają powietrze nad albo w Majdanku, Bełżcu, Sobiborze, Treblince - w miejscach, gdzie istniały niemieckie obozy zagłady i zbiegały się drogi kolejowe, którymi przywożono Żydów z najodleglejszych miejsc Europy - „...wszystkie, bez wyjątku, mówi autorka, znajdują się w powojennych granicach kraju, w którym się urodziłam. Choć nikt mnie nie pytał o zdanie”. Polska w latach drugiej wojny światowej stała się sceną, na której rozegrało się spotkanie morderców i ich ofiar, Niemców i Żydów. Nazwaliśmy je Zagładą. Michael Steinlauf pisze: „Sami Polacy stali się natomiast jej świadkami od samego początku do końca”⁵.

Fotografie wystawy Miejsce nieparzyste odczytać możemy jako pytanie o pamięć, o nasze reakcje na Zagładę, a także o skutki owego zbiorowego, bolesnego doświadczenia rozważane na poziomie psychologicznym i etycznym. Obrazy prezentowane przez Janicką utrwalone zostały na kliszy fotograficznej powszechnie znanej firmy AGFA, która była jedną z filii koncernu I.G. Farben (Interessengemeinschaft Farbenindustrie AG). Koncern uczestniczył w przekształcaniu gospodarki niemieckiej na potrzeby wojenne. Przekazywał miliony marek na rzecz NSDAP i SS. W latach 1939-1945 przejmował zakłady chemiczne w krajach okupowanych. Zatrudniał 200 000 robotników, z czego połowę stanowili więźniowie (między innymi Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau) oraz robotnicy przymusowi z krajów okupowanych. Na więźniach nazistowskich obozów (między innymi Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau) testowano preparaty farmakologiczne i substancje toksyczne. Firma produkująca powszechnie znane klisze fotograficzne AGFA wyrabiała cyklon B (filia I.G. Farben - firma Degesch).

Autokomentarz do wystawy Miejsce nieparzyste, przygotowany przez artystkę, sytuuje naszą recepcję jej realizacji poprzez pamięć historyczną, której ciężar naznaczył banalne, powszechnie używane dziś produkty dwuznacznością ich niewinnego przeznaczenia. Ich funkcjonowanie w codzienności podszyte jest drugim, niechętnie ujawnianym, dnem, jakimś dręczącym naszą świadomość niepokojem i trudnym do zniesienia uczuciem, że w przeszłości odegrały jakąś niejasną rolę, że ich „kolorowa” niewinność jest kamuflażem wymazywanej gorliwie uprzedniej ich historii...

Tchnące spokojem kwadraty dużych, „pustych” fotografii (127 cm x 127 cm) obrysowanych czernią kadru - świata, kraju, miejsca – zaktóca podpis, tytuł informujący, że mamy do czynienia z miejscem, które każdemu chyba Polakowi mówi o czymś potwornym a niezrozumiałym. Uruchamiamy naszą wrażliwość, wiedzę, pamięć; poprzez „czysty” kadr fotografii usiłujemy zobaczyć gęstość tego powietrza, które artystka sfotografowała. Janicka nie uchyla się przed jednoznacznym wskazaniem, że jej prace prezentowane w ramach wystawy Miejsce nieparzyste (2003-2004) są wyraźnym odniesieniem do Holocaustu, tym bardziej wyraźnym, im bardziej enigmatyczny jest oglądany przez nas obraz. Tytuły i komentarze do obrazu, fotografii nie pozostawiają wątpliwości, ale jednocześnie sytuują nas w obszarze pamięci miejsc, które rekonstruujemy historycznie, i które zarazem domagają się interpretacji i zrozumienia ich współczesnego bytowania.

Każda z prezentowanych prac przedstawia powietrze nad miejscami, których nazwy stały się po latach znakami pamięci, niezwykle czytelnymi. Aparat fotograficzny zwrócony obiektywem ku niebu zarejestrował na kliszy fotograficznej firmy AGFA obraz tego, co składa się na naszą wiarę i wiedzę, mówiące że odbyć podróż we wschodnie rejony Polski, „sportretować”

powietrze w Sobiborze czy Majdanku w roku 2003 albo 2004, powiększyć fotografie tak, by osiągnęły wymiary 127 cm x 127 cm, próbować „wpatrzeć się” w obraz nieba, które od ziemi dzieli bezmierna pustynia ludzkich prochów, jest aktem wyrażenia potrzeby niezapominania, ciągłego dotykania rany pozostałej po Zagładzie, jaka dokonana się na tej ziemi. Odwołując się do eseju Franka Ankersmita Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia⁶, możemy powiedzieć, że Elżbieta Janicka swą sztuką niejako wychodzi naprzeciw potrzebie przepracowania żałoby i pozostania w stanie melancholii, która nie pozwala zbliżyć się ranie. Żałoba, według Ankersmita, stosującego w swych rozważaniach pojęcia freudowskie, jest w pewnym sensie naturalnym, wpisanym w ludzką egzystencję stanem po utracie kogoś bliskiego; melancholia stanowi tu neurotyczny stan choroby, niemożność zagojenia się ran. Czarno-białe fotografie Janickiej przedstawiające pustkę, wypełnia żywa pamięć mieszcząca się w jednym człowieku, w jego doświadczeniu, żalu i bólu. Nawet wówczas, gdy dotyczą one pamięci zbiorowej, politycznej czy pokoleniowej. Antycypując Freuda, Nietzsche uznał ten prosty fakt, pisząc: „Tylko to, co nie przestaje przysparzać bólu, pozostaje w pamięci”. Autorka świadoma jest, że nazwy miejscowości, którymi podpisane są kolejne czarno-białe zdjęcia, niosą ze sobą znaczenia ciężaru historii i bezmiar dramatu, jakiego te ziemie były świadkiem; od przeszłości nie można się uwolnić, trwa ona w pamięci indywidualnej i zbiorowej. Te miejscowości, gdzie jednocześnie pragnienie historycznej i moralnej amnezji jest unicestwiane przez szczególną materialność pamięci utrwalonej w rosnących tam drzewach, krzewach, trawie... zdają się, poprzez rodzaj skojarzeń, które wywołują ich nazwy, funkcjonować na zasadzie Mauzoleum Pamięci⁷. Kumulują wszystko to, co wiemy, co słyszeliśmy o obozach zagłady; raz jeszcze nasze uczucia i wiedza o Zagładzie zostają przybliżone do tej rzeczywistości. Nazwy tych właśnie miejscowości (Auschwitz-Birkenau, Majdanek, Treblinka...) funkcjonują na zasadzie interwencji we wspomnienia, skojarzenia, wiedzę itd., która już istnieje i antycypuje te wspomnienia. „Bez wiedzy o Holocaustie, Mauzoleum Pamięci byłoby zaledwie listą dziwnych i obcych nazw - pisze Frank Ankersmit, analizując rolę pomników poświęconych o arozm zbrodni nazistowskich”⁸. Te miejsca, dziś często opuszczone przez ludzi, zdają się w swym opuszczeniu i jednostkowym z nimi spotkaniu artystki wydobywać „tchnienie” wydarzeń, które tu się dokonały. Pamięć indywidualna, intymna i „krzyk” miejsca składają się na obraz zaświadczenia o cierpieniu Innego, Dru-giego.

Opierając się na rozważaniach Emmanuela Lévinasa dotyczących etycznego znaczenia języka w stosunku do Innego, spróbujmy pokrótce wykazać, że krytyka estetyki, przeprowadzona przez tego filozofa, stanowić może podstawę do zastanowienia nad przedstawianiem Holocaustu w sztuce. Dzieło Lévinasa jest w całości poświęcone problemom okrucieństwa Zagłady. Jego teoria etyczna to wyzwanie przeciw przemocy; wyzwanie w imieniu Innego. Etyka - czyli sprawiedliwość - zasadza się na przewyżczeniu estetyki, wskazuje Lévinasg. Dorota Głowacka w swym eseju Znikające ślady - opublikowanym na łamach „Literatury na Świecie” w roku 2004 - formułuje twierdzenie, że pomimo zarzutów, jakie francuski filozof stawia intelektualnemu paradygmatowi przedstawialności, a szczególnie sztukom plastycznym oraz jego nieufności wobec wszelkich prób obrazowania inności, to właśnie etyczna teoria Lévinasa otwiera możliwości przemyślenia estetyki „inaczej”¹⁰. Lévinas mówi o sztuce tworzonej „dla Innego”, w której jednostka jest zobowiązana nie tylko wobec Innego, ale również odpowiada za jego przewinienia. „W odniesieniu do Innego znajduje się więc w sytuacji zakładnika, biorąc na siebie jego cierpienie i ubóstwo, jak również przejmując ciężar jego przewinień”¹¹.

Artyści, którzy w swych realizacjach, ale także postawie etycznej, starają się sprostać zadaniu, jakim jest wyrażenie cierpienia Innego, tworzyć dzieło mające przedstawić zagładę życia tak, by

ich przeszła, a pamiętana obecność została zachowana, sytuują się w roli świadka, choć sami nie byli świadkami naocznymi, a jedynie tymi, którzy przekazują swą wiedzę, zachowując tym samym pamięć traumatycznych wydarzeń. Pokolenia, które nadeszły po Zagładzie, zobowiązane są, by pamiętać. To my, na własną odpowiedzialność i we własnym sumieniu winniśmy budować owe, przywoływane przez Ankersmita, Mauzolea Pamięci.

Pozornie obiektywne czarno-białe fotografie Elżbiety Janickiej wpisane są w czas i zarazem wyrwane z miejsca przestrzeni, tak pojmowane muszą być odczytywane z namysłem i cierpliwie. Nie da się odczytać ich znaczeń na zewnętrznej ich stronie w sposób, w jaki zwykliśmy rozpoznawać fotografie jednoznacznie dokumentalne o wymowie politycznej bądź historycznej. To komplikuje ich recepcję. Odbiorca musi w odniesieniu do prezentowanej pracy polegać zarówno na skojarzonej analogii, wglądzie we własne wnętrze, jak i na wyjaśnieniach, komentarzach, które mogą, ale nie muszą być dostarczone przez autora (podpisy, tytuły). Autorka jednakże ułatwia nam zadanie, podając nazwy miejsc, w których fotografowała unoszące się nad nimi powietrze, ale jednocześnie burzy nasze poczucie spokoju obcowania z obrazem sugerującym, że „nic nie znaczy”, że „nic się nie wydarzyło”.

Nazwą miejsca, którą zatytułowała Janicka każdą z wykonanych przez siebie fotografii wystawy Miejsce nieparzyste, sprowokowała ona w naszym odbiorze dążenie, by zwrócić się ku kategorii śladu jako znaku przeszłości oraz źródła zobowiązań, jakie wobec niej mamy.

Sześć fotografii prezentowanych w Atlasie Sztuki stanowi obraz wycinka rzeczywistości miejsca, dzięki nim stajemy wobec pytania o niemożliwość etycznej relacji z nieobecną twarzą Innego. Autorka sytuuje odbiorcę w kontekście historii (jako przestrzeni ekspiacji), pamięci, czasu (lata: 1939-1945, 2003-2004) i tożsamości („byłe niemieckie nazistowskie obozy zagłady znajdują się - bez wyjątku - w powojennych granicach kraju, w którym się urodziłam. Choć nikt mnie nie pytał o zdanie” - by zacytować jej słowa raz jeszcze).

Elżbieta Janicka porusza się w pewnych obszarach pamięci, która uaktywnia proces myślenia, przestrzeń, czasowość, materię i wyobraźnię; obecność i nieobecność w złożonej, wzajemnej relacji z ich odbiorcą. Samo obcowanie, decyzja wkroczenia widza w przestrzeń Miejsca nieparzystego, w obojętną, ascetyczną „urodę” Komory dźwiękowej zdaje się przeciwstawiać triumfalizmowi naszej cywilizacji wyrażającej się w obrazach przekazywanych przez media oraz przez elektroniczną dematerializację w przestrzeni wirtualnej. Prace przedstawione na tódzkiej wystawie odwołują się w sposób nie budzący wątpliwości do problemów związanych z pamięcią i nieobecnością. Pamięć - jako centralny problem dotykany tu przez artystkę - rozumiana być winna jako przemieszczenie przeszłości i teraźniejszości. Poprzez ów proces przepracowania - odwołując się raz jeszcze do pojęcia z zakresu psychoanalizy - autorka utrwała ślad, świadectwo przeszłości. Dzięki podobnym działaniom może ona być doświadczana i odczytywana przez widza; może otworzyć rozległe obszary czasoprzestrzeni, stawiając przed odbiorcą wyzwanie przekraczania ich materialnej obecności w galerii sztuki, skłonienia go, aby wszedł w dialog z czasowym i historycznym wymiarem wpisanym w dzieło.

Nasze wyobrażenia o Holocauście zależą od tego, jak historycy, pisarze, artyści zdołają przybliżyć obraz albo cień Zagłady współczesnym i kolejnym pokoleniom. Proces ten staje naprzeciw wyzwaniu rzekomej nieuchwytności materii historycznej, która zmuszałaby do milczenia bądź domagała się wykształcenia całkowicie nowych form wyrazu. Wybitny niemiecki filozof, socjolog i muzykolog Theodor W. Adorno (1903-1969), osiadły po wojnie w Ameryce, jako jeden z pierwszych ujmował zarysowany tu problemu z perspektywy długu wyobraźni wobec historii, poszukując takich form poetyckich, metaforycznych, w których kontakt człowieka z cierpieniem ofiar Zagłady i okrucieństwem zadanej im śmierci nie zostałby zneutralizowany

przez estetyzację.

Podjmując wędrówkę do miejsc poranionych przez historię i pamięć o zbudowanych w nich przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej obozach śmierci, których obecni mieszkańcy zmagają się z problemem zniekształconej, wciąż nieprzyswojonej percepcji zbrodni, jakiej byli mimowolnymi świadkami, Elżbieta Janicka zdaje się przekraczać - postulowaną przez Adorna - granicę konieczności poszukiwania odpowiednich form poetyckiego, metaforycznego ekwiwalentu cierpienia ofiar Holocaustu. Tworząc sztukę tak surową, minimalistyczną a odwołującą się do spraw tak zasadniczych jak przeszłość, pamięć, tożsamość, artystka kreuje „przestrzeń pracowania” traumatycznej historii, którą przesyczone jest powietrze, chmury, wiatr unoszący proch i pył, dym, śpiew ptaków, intensywność odrodzonej po latach natury.

dr Eleonora Jedlińska, historyk sztuki, adiunkt Uniwersytetu łódzkiego. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Autorka książki *Sztuka po Holocaustie*.

1. „Miejsce nieparzyste - pisze Elżbieta Janicka - potoczny skrót od «miejsce w ławkach nieparzystych». Jedno z licznych narzędzi wykluczenia stosowanych na kontynencie europejskim od czasów średniowiecza. Synonim «getta ławkowego» ustanowionego w 1937 roku przez większość rektorów wyższych uczelni w Polsce - za zgodą ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego - w odpowiedzi na, sformułowany w roku 1923 przez Młodzież Wszechpolską, postulat polskich nacjonalistycznych partii, organizacji i środowisk. Administracja Uniwersytetu Warszawskiego podjęła akcję znaczenia studenckich indeksów przy użyciu dwóch prostokątnych pieczęci niewielkich rozmiarów. «Miejsce w ławkach parzystych». «Miejsce w ławkach nieparzystych»”.
2. Por. S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, edit. S. Friedlander, Cambridge, London Harvard University Press, 1992.
3. Por. E. Domańska, wprowadzenie do książki *Pamięć, etyka, historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, Poznań 2002, s. 18.
4. Por. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993.
5. M. C. Steinlauf, *Bondage to the Dead: Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse University Press, 1997, s. IX.
6. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 163-184.
7. Por. *ibidem*, s. 173.
8. *Ibidem*, s. 174.
9. Por. E. Lévinas, *Totalité Infini*, Martinus Nijhoff, La Haye 1961, s. 173.
10. Por. D. Głowacka, *Znikające ślady: Emmanuel Lévinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, [w:] „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 105-125.
11. *Ibidem*, s. 111.