

Miejsce pamięci – pomnik – anty-pomnik

Artystyczne strategie upamiętniania na terenie krakowskiego Podgórza

Wojciech Szymański

Recenzje i redakcję zapewniło / Peer review and editing managed by:

Katarzyna Jagodzińska, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

Recenzenci / Reviewers:

Magdalena Saryusz-Wolska, Joanna Wawrzyniak

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0123)

Streszczenie

Krakowska dzielnica Podgórze w ostatnich latach doczekała się w przestrzeni publicznej kilku realizacji, które odnoszą się do pamięci miejsca. Do monumentalnego, wzniesionego w latach sześćdziesiątych przez Witolda Cęckiewicza pomnika z terenu Obozu Płaszów dołączyły realizacje współczesne. Zwłaszcza Plac Bohaterów Getta i jego bezpośrednie sąsiedztwo stały się tematem dla artystów i projektantów, którzy wykonali tutaj realizacje związane dyskursywnie z paradygmatem anty-monumentalizmu i post-pamięci (*Puryfikacja* Mateusza Okońskiego, *10 metrów sześciennych zimowego powietrza Krakowa* Łukasza Skąpskiego, aranżacja placu w formie krzeseł autorstwa pracowni Lewicki i Łatak). Realizacje te często postronnym widzom i przypadkowym przechodniom, a nawet mieszkańcom dzielnicy niewiele mówią o historii i wydarzeniach, które w zamyśle autorów mają upamiętniać. Czy, lokując się świadomie na granicy widzialnego, to jest na granicy tego, co postrzegane jest jako sztuka, prace te spełniają swoje kommemoratywne założenie? Czy nadmiar niewidzialnego zamieni się kiedyś w widzialne? Te pytania są punktem wyjścia nie tylko do przedstawienia wyżej wymienionych realizacji na tle analogicznych działań w sztuce współczesnej ostatnich dwóch dekad, lecz także do zarysowania szerszej refleksji o monumentalnym i anty-monumentalnym upamiętnianiu w sztuce po Zagładzie.

Contents

Podgórze jako miejsce pamięci

Monumentalna metafora: pomnik płaszowski Witolda Cęckiewicza

Anty-monumentalna metonimia: krzesła z placu Bohaterów Getta

Anty-pomnik Juliana Aleksandrowicza: 10 metrów sześciennych zimowego powietrza Krakowa Łukasza Skąpskiego

Podzwonne dla pomnika: Puryfikacja Mateusza Okońskiego

Podgórze jako miejsce pamięci

- [1] Historii dzielnicy Podgórze, oddzielonej Wisłą od starego Krakowa, towarzyszy pewien paradoks: Podgórze przyznano prawa miejskie w 1785 roku, by już w roku 1915, sto dwadzieścia lat później, włączyć je w granice Krakowa. Dzieje miasta-dzielnicy nie wydają się długie i bogate w wydarzenia, ich bieg jednak znacznie przyspiesza w okresie okupacji niemieckiej w latach 1939–1945. Dzisiejsze postrzeganie historii tej dzielnicy ogniskuje się wokół tragicznych wydarzeń drugiej wojny światowej, a przestrzeń Podgórza widziana jest przede wszystkim jako pole pamięci polsko-żydowsko-niemieckiej. Przestrzeń tę określają bowiem miejsca, które – jak pisze Ciceron – "mają wielką moc budzenia

wspomnień"¹, wspomnień – dodajmy – szczególnych, bardzo konkretnie nacechowanych. Będę o tych miejscach, podążając za rozróżnieniem Aleidy Assmann, myślał jako o traumatycznych miejscach pamięci.

- [2] Rozważając związki pamięci i historii, niemiecka badaczka wyróżnia dwa typy miejsc pamięci: miejsca upamiętniania oraz miejsca traumatyczne. Dla obu tych typów charakterystyczne jest zerwanie historii.

W odróżnieniu od miejsc charakteryzujących się ciągłością i trwałością określonych tradycji, opowieści czy form życia – pisze Assmann – dla miejsc upamiętniania charakterystyczny jest brak takiej ciągłości, to znaczy, że między przeszłością a teraźniejszością otwiera się przepaść. [...] Miejsca pełne wspomnień są świadectwem nieciągłości, w nich zachowało się coś z tego, co przeminęło, ale może jeszcze zostać reaktywowane przez pamięć.²

- [3] Według Assmann traumatyczne miejsca pamięci od "zwykłych" miejsc upamiętniania różnią się ładunkiem emocjonalnym, którym obarczają ludzką pamięć. O ile więc w przypadku miejsc upamiętniania mamy do czynienia z pamięcią afirmatywną i wspomnianiem "po to, by – posłużymy się przeszłością – dodać blasku teraźniejszości", o tyle miejsca traumatyczne nie dopuszczają takiej interpretacji przeszłości. "Miejsca traumatyczne – pisze badaczka – charakteryzuje się tym, że opowiedzenie jego historii wymaga najwyższego wysiłku, a także przełamania oporów i społecznych tabu"³.

- [4] Wspomniany na wstępie paradoksalny charakter historii Podgórze polega więc na tym, że ogranicza się ona do momentu w czasie, w którym ciągłość została przerwana – i to zerwanie historii jest właśnie historią tej dzielnicy. W miejscu zerwania natomiast – w myśl logiki Assmann – wytwarzają się miejsca upamiętniania. Na terenie Podgórze istniały w latach 1941–1943 krakowskie getto, a w latach 1942–1945 Obóz Pracy Przymusowej, przekształcony w Obóz Koncentracyjny Płaszów, wraz ze sławną filią – Fabryką Naczyń Emaliowanych Oskara Schindlera. Ze względu na swoją tragiczną historię podgórskie miejsca pamięci zamieniają się w miejsca traumatyczne, a samo Podgórze w przestrzeń niezabliźnionej rany, która charakteryzuje się swoistą topografią.

Przerwana historia materializuje się tu poprzez ruiny i relikty, odcinające się od otoczenia jako ciała obce, pozostałości minionego czasu. Przerwana historia zastygła w tych pozostałościach i trwa bez związku z życiem lokalnej współczesności, które poszło dalej, a co więcej, wcześniej czy później przeszło do porządku dziennego nad relikdami przeszłości.⁴

- [5] Powyższe słowa można odnieść także do dzielnicy Krakowa, na której terenie faktycznie zachowały się relikty (np. fragmenty muru getta) i ruiny (np. żydowskiego domu

¹ Cicero, "O najwyższym dobru i złu", w: Cicero, *Pisma filozoficzne*, t. 3, tłum. Wiktor Kornatowski, Warszawa 1961, 379.

² Aleida Assmann, "Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnianie", tłum. Justyna Górny, w: Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, 169.

³ Assmann, "Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnianie", 174.

⁴ Assmann, "Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnianie", 169.

przedpogrzebowego przy ulicy Jerozolimskiej).⁵ Były one i są zarówno przedmiotem zbiorowej niepamięci (jak obozy pracy w Biezanowie i Prokocimiu, filie Obozu Płaszowskiego Julag II i Julag III),⁶ jak i przedmiotem licznych i zróżnicowanych ceremonii upamiętniania w okresie powojennym. Wśród nich wymienić można: ceremonialne nazywanie (np. nazwa podgórskiego placu Zgody została zmieniona na plac Bohaterów Getta), umuzealnianie (np. dawne zabudowania tak zwanej Fabryki Schindlera zamienione zostały w 2010 roku na Oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa Fabryka Emalia Oskara Schindlera, a dawna Apteka "Pod Orłem" działa jako muzeum od 1983 roku), performatywne rytuały pamięci (np. marcowy Marsz Pamięci organizowany w Podgórzu w rocznicę likwidacji getta), wreszcie – upamiętnianie za pomocą pomników: zarówno w tradycyjnym monumentalnym kształcie, jak i w bardziej współczesnej, przededefiniowanej w drugiej połowie XX wieku, formie anty-monumentalnej.

[6] Te właśnie pomnikowe – monumentalne i anty-monumentalne – realizacje, wytwarzające i podtrzymujące pamięć, będą przedmiotem mojego opisu. Rozważając ich formy oraz znaczenie, krytycznie posłużę się wnioskami badaczy, których prace na temat kultury pamięci i jej przemian po Zagładzie wyznaczyły istotny kontrapunkt dla debaty na temat rzeźby pomnikowej. Autorami tymi są: cytowana już Assmann i Frank Ankersmit, który w swoim ważnym dla refleksji nad pomnikami tekście, zatytułowanym *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, postawił kilka interesujących, choć kontrowersyjnych tez, oraz James E. Young – badacz, któremu powszechnie przypisywane jest stworzenie teoretycznej ramy do rozumienia pomnika i anty-pomnika po Zagładzie. Wybór tych trojga badaczy nie oznacza, że nie zaciągam intelektualnego długu u innych znakomitych teoretyków zajmujących się problematyką pamięci, a także postpamięci i traumy.⁷

[7] Znaczenie pomników dla badań nad pamięcią uwidacznia się na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, wydaje się, że istniejące w przestrzeni miejskiej pomniki, a nie muzea (które można, ale których nie musi się przecież zwiedzać) czy performatywne zdarzenia związane z kulturą pamięci, jak choćby marsze (w których można, ale nie musi się uczestniczyć), najczęściej wchodzą w codzienną interakcję z potencjalnymi odbiorcami. Forma pomników, a przede wszystkim to, w jaki sposób postrzegane są przez przechodniów, zdają się najtrafniej ukazywać stan pamięci zbiorowej i kulturowej. Nie

⁵ Na temat historii budynku, jego wysadzenia w powietrze przez Niemców, a także dalszej degradacji po wojnie pisze obszernie Barbara Zbroja. Zob. Barbara Zbroja, *Miasto umarłych. Architektura publiczna Żydowskiej Gminy Wyznaniowej w Krakowie w latach 1868–1939*, Kraków 2005, 89-103.

⁶ Pełna nazwa obozu płaszowskiego brzmiała "Zwangsarbeitslager Plaszow des SS- und Polizeiführers im Distrikt Krakau", a od roku 1943 "Konzentrationslager Plaszow bei Krakau". "Julag" był natomiast skrótem od słowa "Judenarbeitslager".

⁷ Mam na myśli przede wszystkim bliskich intelektualnie Aleidzie Assmann: Renate Lachmann, również wychowankę szkoły z Konstancji, oraz Jana Assmanna, którego pojęcie "pamięć komunikacyjna" będę konsekwentnie tutaj stosował. Pamiętam także o znakomitych badaczach traumy i postpamięci oraz ich prace: Marianne Hirsch, a zwłaszcza jej *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Dominicka LaCaprę oraz Michaela Rothberga.

należy bowiem zapominać, że to właśnie pomniki pojawiają się jako pierwsze tam, gdzie przetrwać ma, w zamyśle stawiających je, pamięć ludzi lub wydarzeń.⁸ Pomniki także jako pierwsze znikają, co widoczne jest dobrze podczas rewolucji i gwałtownych zmian władzy, pozostawiając po sobie puste cokoły. Po drugie, pomniki są zazwyczaj intencjonalnymi dziełami sztuki (takie w każdym razie będą wszystkie artefakty omawiane poniżej). Na ich przykładzie więc można rozważać splot prywatnej / indywidualnej pamięci artysty lub artystki z konwencjonalnym, to jest ograniczonym do smaku i stylu epoki, rozumieniem struktury rzeźbiarskiej, rzeźbiarsko-krajobrazowej czy rzeźbiarsko-architektonicznej. Po trzecie wreszcie, to właśnie pomniki, etymologicznie spokrewnione z pamiętaniem, domagają się adresata jako ustrukturyzowane formalnie przekazy, podczas gdy muzea – domy muz i skarbcce, ale i mauzolea w jednym⁹ – są instytucjami skupionymi na przekazywaniu i na magazynowaniu nieintencjonalnych śladów.¹⁰

- [8] Pokażę tę szczególną wagę pomników jako form upamiętnienia miejsc traumatycznych, omawiając cztery podgórskie realizacje pomnikowe związane bezpośrednio lub pośrednio z momentem zerwania historii, który charakteryzuje historię dzielnicy Krakowa. Zastanowię się także, w jaki sposób poszczególne realizacje o charakterze kommemoratywnym, wykorzystując pamięć indywidualną (artystów, projektantów, świadków historii, których prywatne doświadczenia posłużyły jako inspiracja artystyczna), wytwarzają lub próbują wytworzyć społeczną pamięć długoterminową.¹¹

Monumentalna metafora: pomnik płaszowski Witolda Cęckiewicza

- [9] Pierwszym założeniem kommemoratywnym, które zostało zrealizowane na terenie Podgórze, był odsłonięty we wrześniu 1964 roku Pomnik Ofiar Faszyzmu, znany w Krakowie także jako "pomnik wydartych serc" (il. 1). Ten dziewięciometrowej wysokości, monumentalny, czy wręcz gargantuiczny, jak nazywa go James E. Young,¹² pomnik został zaprojektowany w 1962 roku przez Witolda Cęckiewicza i zrealizowany w latach 1962–1963 przez rzeźbiarza Ryszarda Szczępczyńskiego w wapieniu z Karsów. Pomnik, usytuowany na terenie byłego Obozu Koncentracyjnego Płaszów, powstał w myśl założenia rzeźbiarsko-krajobrazowego, że będzie głównym elementem i scenografią rocznicowych rytuałów pamięci związanych z dwudziestopięciolecie wybuchu drugiej wojny światowej. Jego monumentalizm podkreślono usytuowaniem na ziemnym szańcu w

⁸ Jak choćby stawiane z potrzeby serca i jako akty prywatnego ceremoniału żałobnego przydrożne krzyże ofiar wypadków samochodowych.

⁹ Zob. Theodor W. Adorno, "Muzeum Valéry Proust", tłum. Andrzej J. Noras, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków 2006, 91-92.

¹⁰ Zob. Aleida Assmann, "Kanon i archiwum", tłum. Aleksandra Konarzewska, w: Assmann, *Między historią a pamięcią*, 73-77.

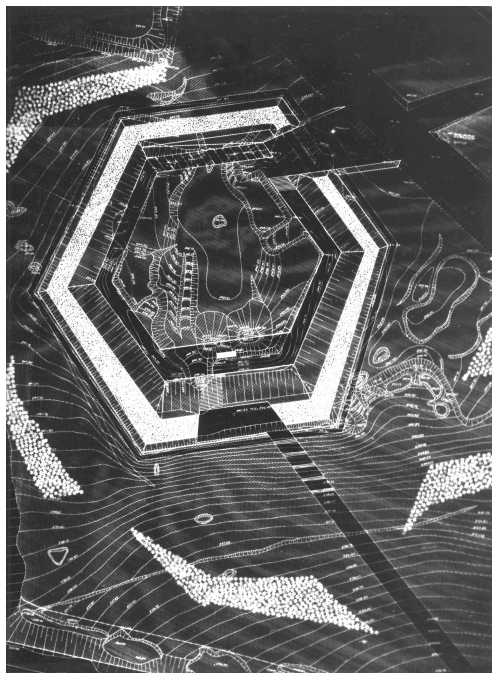
¹¹ Pojęciem tym posługuję się za Assmann. Zob. Aleida Assmann, "Cztery formy pamięci", tłum. Karolina Sidowska, w: Assmann, *Między historią a pamięcią*, 55.

¹² James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven and London 1993, 189.

kształcie sześciokąta, zbudowanym w latach 1855–1856 jako część fortyfikacji Twierdzy Kraków (oznaczanym skrótem literowo-numerycznym FS-22, il. 2). Włączony przez Niemców w obręb obozu płaszowskiego, szaniec wykorzystywany był jako jedno z dwóch miejsc masowych egzekucji więźniów oraz zbiorowa mogiła opisywana w literaturze jako C-Dołek. Taki kontekst przestrzenny i historyczny wskazuje, że usytuowanie pomnika miało przypominać o traumatycznym miejscu pamięci, wręcz je konstituować. W jaki sposób i za pomocą jakich form pamięć ta miała być podtrzymywana i wytwarzana?



1 Pomnik Ofiar Faszyzmu, Kraków-Płaszów. Fotografia z archiwum Witolda Cęckiewicza



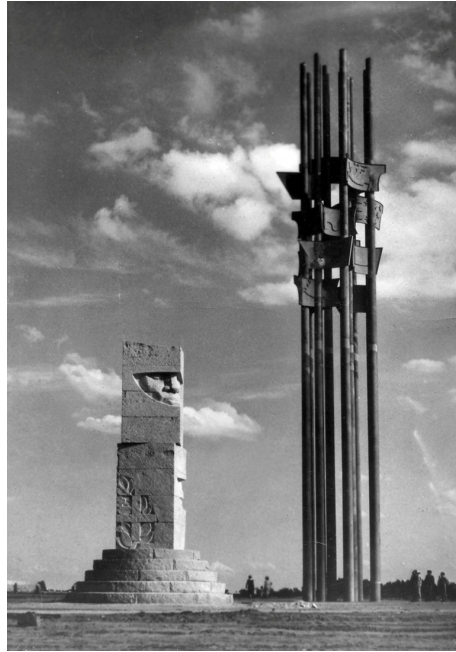
2 Rzut szanca FS-22 z zaznaczonym założeniem rzeźbiarsko-krajobrazowym, Kraków-Płaszów. Fotografia z archiwum Witolda Cęckiewicza

- [10] James E. Young sytuuje pomnik płaszowski w dwóch kontekstach. Twierdzi, po pierwsze, że upamiętnia on ofiary Holocaustu, po drugie, w rozdziale siódmym pt. "Złamane tablice i żydowska pamięć w Polsce", że widoczne są w nim popularne w powojennej Polsce abstrakcyjne i figuratywne motywy znamionujące inne realizacje upamiętniające Zagładę, jak na przykład pomnik w Treblince, autorstwa Adama Haupta, Franciszka Duszeńki i Franciszka Strynkiewicza, odsłonięty również w 1964 roku. Według Younga symboliczne rozdarcie, pęknięcie pięciu kamiennych figur odczytywać należy właśnie w kontekście pomników-lapidariów, tworzonych po wojnie z fragmentów macew zniszczonych przez Niemców w latach okupacji. Technika ta wywodzić się ma bezpośrednio ze starożytnych żydowskich obrazów o charakterze funeralnym.¹³
- [11] Ta formalna i, trzeba powiedzieć, dość pobieżna analiza nie przekonuje.¹⁴ Gdyby wskazywać analogiczne pomniki w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych, wydaje się, że o wiele bliższy niż założenie w Treblince jest pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego (il. 3), zrealizowany przez Cęckiewicza zaledwie dwa lata przed powstaniem koncepcji pomnika płaszowskiego¹⁵.
- [12] Monumentalne założenie na polach Grunwaldu wykorzystuje bowiem repertuar środków niezwykle podobny do tych, które zastosowano w Płaszowie. Są to między innymi: oś widokowa z szerokimi kamiennymi schodami łagodnie wspinającymi się po zboczu wzgórza / nasypu i prowadzącymi do kamiennego pomnika; krajobrazowe myślenie o formie rzeźbiarskiej jako zarysowującej się na linii horyzontu, rozpiętej pomiędzy ziemią a niebem; użycie założenia amfiteatralnego (z widokiem na plan sytuacyjny bitwy pod Grunwaldem i z widokiem na rewers pomnika z inskrypcją w Płaszowie) (il. 4, 5); wykorzystanie kamiennych żałobników, wpisanych w geometryczną bryłę zabitych postaci, w Płaszowie i tak zwanego obelisku rycerskiego na polu grunwaldzkim.

¹³ Young, *The Texture of Memory*, 189. Wypada zwrócić uwagę na swego rodzaju dezynwolturę autora, który pisze o sześciu (!) pogrążonych w żałobie figurach, podczas gdy monument składa się z pięciu syntetycznie ujętych postaci, co można zauważyć na fotografii pomnika, którą Young zamieszcza w swojej książce. Young myli także nazwisko rzeźbiarza, zapisując je jako "Szczypczyński". Zob. Young, *The Texture of Memory*, 193.

¹⁴ W rozmowie, przeprowadzonej przeze mnie z Witoldem Cęckiewiczem na potrzeby niniejszego artykułu w czerwcu 2014 roku, autor pomnika podaje inne niż wskazane przez Younga motywy istotne przy projektowaniu założenia płaszowskiego. Cęckiewicz, świadomy tradycji lapidarium złożonego z odłamków macew w krajobrazowej rzeźbie polskiej po 1945 roku, jako swoją inspirację przywołał obraz przedartej karty i wizerunek przeciętej serią z karabinu maszynowego postaci ludzkiej. Według twórcy pomnik widziany z profilu miał przypominać ogromną białą, sterczącą z trawy nasypu kość. Również pomyłona przez Younga liczba postaci była dla artysty istotna: symbolizować miała pięć, a nie sześć, narodowości ofiar zgładzonych w obozie (według stanu wiedzy Cęckiewicza na początku lat sześćdziesiątych). Bardzo dziękuję profesorowi Cęckiewiczowi za te i wiele innych cennych informacji dotyczących jego realizacji pomnikowych.

¹⁵ Koncepcja pomnika powstała w 1959 roku, monument zaś wraz z zagospodarowaniem terenu pola bitewnego zrealizowano w latach 1959–1960 i odsłonięto z okazji pięćset pięćdziesiątej rocznicy bitwy.



3 Pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego, Grunwald. Fotografia z archiwum Witolda Cęckiewicza



4 Pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego, Grunwald. Fotografia z archiwum Witolda Cęckiewicza



5 Pomnik Ofiar Faszyzmu, Kraków-Płaszów. Fotografia własna autora

- [13] Te dwie realizacje są do siebie tak podobne, że nie sposób nie przyznać racji Assmann, według której:

Pamięć o męczennikach lub polach bitewnych jest w nie mniejszym stopniu normatywna niż intelektualna pamięć o duchowej wielkości. Normatywna siła promieniuje przede wszystkim z miejsc, w których dokonały się rzeczy godne naśladowania [Grunwald] czy też doszło do bezprzykładnego cierpienia [Płaszów].¹⁶

- [14] W zaproponowanej optyce widać, że pomnik płaszowski jest niejako Grunwaldem à rebours. O ile bowiem w Grunwaldzie dochodzi do skonstruowania za pomocą założenia pomnikowo-krajobrazowego afirmatywnie pojmowanego miejsca upamiętniania, o tyle w Płaszowie mamy do czynienia z miejscem traumatycznym wykorzystującym ten sam repertuar form. Oba miejsca łączy niemiecki ludobójca: raz ubrany w biały płaszcz z czarnym krzyżem, raz w mundur SS-mana. Jakie są konsekwencje wyboru takiej formy rzeźbiarskiej w tym konkretnym miejscu pamięci?

- [15] Aby odpowiedzieć na powyższe pytanie, odwołam się do dwóch klasycznych wypowiedzi na temat pomników, autorstwa Assmann i Ankersmita – badaczy pamięci i co nie mniej ważne, teoretyków historii. Assmann, problematyzując kwestie instytucjonalnego i narodowego upamiętniania i rozważając problem pomnika jako formy normatywnego imperatywu, zwraca uwagę, że "trzeba zrozumieć, co wolno pomnikowi, a czego nie"¹⁷. Pomnik bowiem to:

[...] tekst kulturowy, zapisany za pomocą ściśle restrykcyjnego kodu symboliki obrazowej. Bogate treściowo i wysoce zróżnicowane wypowiedzi nie dają się sformułować w tym kodzie. Zadanie pomników leży w innym obszarze: zapewniają o tożsamości, stanowią nośniki prostego przekazu. Gdy osłabnie retoryka nadająca sens, pomniki wciąż będą oferowały performatywny metatekst: nie wolno ci zapomnieć! Każdy pomnik uosabia ten imperatyw kategoryczny.¹⁸

- [16] Ankersmit natomiast, pisząc o pomnikach, umieszcza je w metonimicznym dyskursie pamięci, przeciwstawnym wobec metaforycznego dyskursu historii. Indeksalny, gdyż metonimiczny, rejestr pomników wydaje się holenderskiemu badaczowi bardziej odpowiedni jako narzędzie upamiętnienia niż metaforyczne i tym samym referencyjne i zawłaszczające pisanie historyczne:

Dyskurs pamięci jest dyskursem 'wskazującym' (*indexical*), zwraca uwagę lub wskazuje przeszłość, otacza ją, ale nigdy nie próbuje do niej wniknąć. [...] Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne wypadki naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. [...] Zamiast wpychania (przeszłej) rzeczywistości w matrycę metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości, metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami. [...] Zasadniczo

¹⁶ Assmann, "Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnianie", 174.

¹⁷ Aleida Assmann, "Do czego potrzebne jest 'narodowe upamiętnianie'?", tłum. Agata Teperek, w: Assmann, *Między historią a pamięcią*, 196

¹⁸ Assmann, "Do czego potrzebne jest 'narodowe upamiętnianie'?", 196-197.

indeksykalna istota pamięci – gdzie pamięć powinna być przeciwstawiona referencyjności historii – najwyraźniej wyraża się w pomniku. Pomnik nie mówi nam o przeszłości tak, jak robi to (metaforyczny) tekst historyczny, lecz funkcjonuje raczej jak (metonimiczny) drogowy znak. Innymi słowy, pomnik funkcjonuje jak wskaźnik: wymaga od nas spojrzenia w konkretnym kierunku, nie precyzując, co ostatecznie tam zobaczymy.¹⁹

- [17] Problematyczność płaszowskiego pomnika polega na tym, że nie jest on, czego oczekuje od pomników Assmann, zapisany "ściśle restrykcyjnym kodem symboliki obrazowej" ani nie jest li tylko, jak zdaje się sądzić o wszystkich pomnikach Ankersmit, indeksalnym przedmiotem o strukturze metonimii. Ten pomnik bowiem ma swój rewers – płaską ogromną tablicę z inskrypcją, którą z trudnością można, jak zrobił to Young, wpisać w starodawną żydowską tradycję przedstawieniową z motywem pękniętej macewy.²⁰ Inskrypcja ta, jak każdy tekst, o czym poucza Ankersmit, nazywa, będąc jednocześnie metaforycznym tekstem historycznym. Metaforyczny, a więc nie-metonimiczny i nie-symboliczny (w rozumieniu Assmann), tekst brzmi: "W hołdzie męczennikom pomordowanym przez hitlerowskich ludobójców w latach 1943–1945" (il. 6).



6 Pomnik Ofiar Faszyzmu, Kraków-Płaszów. Fotografia własna autora

- [18] Czym bowiem, jeśli nie metaforą, jest wykorzystane tu wyrażenie "męczennicy"? Ankersmit tak tłumaczy przyczyny oraz celowość używania metafor w tekstach historycznych:

¹⁹ Frank Ankersmit, "Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia", tłum. Andrzej Ajschtet, Andrzej Kubis, Joanna Regulaska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska, Poznań 2006, 166.

²⁰ Według Cęckiewiczza treść inskrypcji znajdującej się na rewersie pomnika pochodzi w całości od zamawiających. Jest zatem uprzednia wobec pomysłu, z którego zrodziła się rzeźbiarska forma monumentu. Warto odnotować, że umieszczenie inskrypcji w tak wielkiej skali na rewersie rzeźby współgra z pomysłem artysty, w którym wyobrażone figury przypominają mają rozerwaną kartę papieru (informacje z niepublikowanej rozmowy z Cęckiewiczem z czerwca 2014 roku).

Historyk zazwyczaj realizuje ten cel [opisanie i wyjaśnianie historii] przez sprowadzenie tego, co w przeszłości jawi się jako dziwne, obce i niezrozumiałe, do tego, co już jest nam znane; to znaczy przez ukazywanie tego, co jest dziwne w kategoriach już zrozumiałych. Zabieg ten czyni pisarstwo historyczne zasadniczo metaforycznym. Na przykład, gdy Chrystus metaforycznie określa siebie jako dobrego pasterza, to w ten sposób wyjaśnia on sekret swej misji w kategoriach już znanych – w kategoriach rzeczywistości dobrego pasterza, którą wszyscy rozumiemy.²¹

- [19] Problematyczna jest tu nie tylko sama metaforyczność inskrypcji pomnikowej, lecz również fakt, że ideowo wywodzi się ona z rejestru ściśle związanego z dyskursem religijnym i wyobrażeniami chrześcijańskimi.²² Użyta tu metafora zdaje się ignorować to, że większość z owych męczenników stanowili Żydzi. Problematyczność tę – do pewnego stopnia – tłumaczy Young, kiedy pisze:

Jeśli tutejsza ludność to Polacy i chrześcijanie, taka też musi być przeważająca tutejsza pamięć, czy to się nam podoba, czy nie. Polscy katolicy będą pamiętać jako Polscy katolicy, nawet jeśli pamięć ta dotyczyć będzie ofiar żydowskich. Tak jak Żydzi przywołują zdarzenia w figurach własnej tradycji, tak Polacy pamiętać będą w formach swojej wiary.²³

- [20] Przykład piaszowskiej inskrypcji dobrze, jak sądzę, ukazuje, że po pierwsze nie wszystkie pomniki są, jak chciałby tego Ankersmit, wyłącznie indeksalne i metonimiczne. Po drugie nie są tak restrykcyjnie symboliczne, jak chciałaby tego Assmann. Innymi słowy, pomniki bywają wysoce zmetaforyzowane: nie tylko wskazują i są imperatywem "pamiętaj!", lecz również ukazują, w jaki sposób pamiętać. Pomnik piaszowski zatem wskazuje na Obóz Koncentracyjny Płaszów, ale jednak gdybyśmy chcieli potraktować go jako "drogowskaz" na szlaku w bezdenną studnię przeszłości, zauważymy, że nie prowadzi on do ofiar żydowskich, lecz do chrześcijan, którym oddano palmę męczeństwa i pierwszeństwa zarazem.²⁴

²¹ Ankersmit, "Pamiętając Holocaust", 164.

²² Pojęcie męczeństwa pojawia się nie tylko w różnych odłamach chrześcijaństwa, lecz także w judaizmie czy islamie. Nie można jednak w jego kategoriach rozumieć Zagłady Żydów europejskich. Męczennik bowiem, jak poucza grecki i łaciński źródłostów, to świadek, osoba, która chociaż ma wybór, by śmierci uniknąć, zmieniając swoje poglądy i wyrzekając się wiary, świadczy o niej, umierając. O ile z całą pewnością można utrzymywać, że istnieją nieżydowskie ofiary nazistów, które są jednocześnie męczennikami (ewidentnym przykładem jest tu św. Maksymilian Kolbe), karkołomne byłoby bronienie sądu, że istnieją żydowskie ofiary-męczennicy. Te bowiem nie miały wyboru, by umierając, dawać świadectwo wiary. Są oczywiście przypadki indywidualne i odosobnione, jak np. Marc Bloch, który ze sporą dozą prawdopodobieństwa mógł przeżyć niemiecką okupację, zginął jednak jako aktywny członek francuskiego ruchu oporu. Zob. Marc Bloch, *Dziwna klęska*, tłum. Katarzyna Marczevska, Warszawa 2008, 26-32.

²³ Young, *The Texture of Memory*, 116-117. Przekład własny.

²⁴ Uroczyste odsłonięcie pomnika w Płaszowie 3 września 1964 roku było jednym z kilku ceremonialnych punktów krakowskich obchodów dwudziestej piątej rocznicy wybuchu drugiej wojny światowej. Relacje prasowe zwracały wprawdzie uwagę na fakt, że w Płaszowie "hitlerowscy ludobójcy założyli wielki obóz koncentracyjny i bestialsko zamordowali ponad 70 tys. obywateli różnych narodowości, głównie Żydów", oraz że pomnik "powstał wspólnym staraniem CFOS-u, Rady Ochrony Pomników Walk i Męczeństwa, Prez. RN m. Krakowa i Tow. Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce", to jednak podkreślano przede wszystkim, że pomnik, "zawierający w sobie symbolikę przerwane go życia, spotkał się z ogólnym uznaniem krakowian, którzy widzą w nim oddanie hołdu wszystkim pomordowanym w hitlerowskich kaźniach. Jedną ze ścian zajmuje wyryty tekst: W hołdzie wszystkim męczennikom pomordowanym przez hitlerowskich ludobójców w latach 1943-

Anty-monumentalna metonimia: krzesła z placu Bohaterów Getta

- [21] Postulowany przez Assmann jako zadanie pomników imperatyw kategoriowy "nie wolno ci zapomnieć!", który – jak to imperatyw – nie mówi o tym "jak", czyli o sposobie pamiętania, ale "że-by" pamiętać, a także indeksalny aspekt monumentów wydają się najważniejsze w przypadku trzech innych form upamiętniających, które pojawiły się w Podgórzu na początku XXI wieku. Te realizacje wpisują się lub pośrednio odwołują do opisanego przez Younga niemieckiej tradycji anty-pomników (czy przeciw-pomników),²⁵ której początki sięgają drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku. Powstanie tych form upamiętnień zbiegło się w czasie z kolejną wielką debatą historyczną, która przetoczyła się w niemieckim środowisku naukowym i w niemieckich mediach, a także ze słynną mową Richarda von Weizsäckera z okazji czterdziestej rocznicy zakończenia wojny.²⁶
- [22] Pierwszą podgóorską realizacją, którą chciałbym omówić, jest pomnik na placu Bohaterów Getta, zaprojektowany przez Piotra Lewickiego i Kazimierza Łataka w 2003 roku i zrealizowany w 2005 (il. 7). Pomnik w formie kilkudziesięciu pustych krzesła, wykonanych z brązu i ustawionych na bruku placu Bohaterów Getta, został zrealizowany według projektu, który wygrał w konkursie na koncepcję zagospodarowania przestrzennego placu, ogłoszonego przez gminę Kraków w 2003 roku. Podkreślić należy, że istotnym założeniem tego konkursu, wpisanym w jego regulamin, było stworzenie miejsca pamięci. Zaproponowany przez Lewickiego i Łataka pomnik jest nie tylko pierwszą tych rozmiarów realizacją na terenie Podgórza, upamiętniającą krakowskich Żydów, lecz, co interesujące, spełnia także opisane przez Younga warunki formalnego anty-monumentalizmu.

45". Zwraca uwagę charakterystyczny w latach sześćdziesiątych dyskurs "obywatelskiego" odczytywania zbrodni wojennych i niewyróżniania spośród nich żydowskich ofiar Zagłady. Jest to bardzo dobrze widoczne zwłaszcza w pomyśle tekstu prasowego, gdzie pragnienie podkreślenia, że ginęli "wszyscy", spowodowało dodanie określenia "wszystkim" do pomnikowej inskrypcji, podczas gdy słowa tego brak na rewersie pomnika. Wyraźna jest raczej chęć stworzenia pamięci antyniemieckiej niż pamięci "wszystkich" ofiar. Relacja bowiem kończy się następująco: "Na zakończenie wczorajszej uroczystości, która przerodziła się w wielką antywojenną manifestację, zebrani przyjęli rezolucję, potępiającą hitlerowskie zbrodnie i znów dochodzące do głosu szczególnie w NRF siły odwetu i faszystów. Przy głuchym łoskocie werbli pod pomnikiem złożono setki wieńców i wiązanek kwiatów", w: *Dziennik Polski*, 4 IX 1964, 210 (6402), 1-2. Ów antyniemiecki ton w połowie lat sześćdziesiątych nie jest zresztą specyfiką polską. Dobrze widoczny jest również we francuskim dyskursie publicznym i wiąże się z deklaracją rządu Republiki Federalnej Niemiec z 1964 roku, według której 8 maja 1965 roku, czyli po dwudziestu latach od zakończenia wojny, wszystkie zbrodnie wojenne uległy przedawnieniu. Skłoniło to rząd francuski do uchwalenia prawa o nieprzedawnianiu zbrodni przeciw ludzkości. Deklaracja rządu RFN skłoniła także wówczas Vladimira Jankélévitcha do opublikowania głośnego tekstu pod tytułem *Bez przedawnienia*. Zob. Vladimir Jankélévitch, *Bez przedawnienia. Przebaczyć? Z honorem i godnością*, tłum. i przypisy Michał Krasicki, Warszawa 2013, 67.

²⁵ Angielski termin *countermonument* i niemieckie słowo *Gegen-Denkmal* tłumaczone są na język polski raz jako anty-pomnik, innym razem jako przeciw-pomnik, a także jako kontr-pomnik. Konsekwentnie posługuję się terminem "anty-pomnik" na opisanie konkretnych realizacji i "anty-monumentalizm" na nazwanie zjawiska i nurtu we współczesnej rzeźbie pomnikowej, swoistej antytezy (*Antithese, Gegenbehauptung*) monumentalizmu.

²⁶ Zob. Anna Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945-2010)*, Poznań 2010, 433-441.



7 Krzesła na placu Bohaterów Getta, Kraków-Podgórze.
Fotografia własna autora

[23] Ankersmit, nawiązując do tej koncepcji, pisze:

Pomnik jest także dziełem sztuki, zapewnia się mu zatem taki szeroki zakres autoprezentacji, jakim obdarzamy dzieło sztuki. Pomnik więc z jednej strony może być po prostu czymkolwiek między dziełem sztuki, które całkowicie pochłania naszą uwagę, kosztem tego, co przedstawia, a z drugiej strony przeciw-pomnikiem, który właśnie przed chwilą się unicestwił, nie chcąc być niczym innym, jak tylko zwykłym wskaźnikiem lub drogowskazem.²⁷

[24] Holenderski badacz pisze co prawda o klasycznych anty-pomnikach, w moim przekonaniu jednak w nurt anty-monumentalizmu można także wpisać krakowską realizację. Jak postaram się bowiem wykazać, krzesła z placu Bohaterów Getta nawiązują do tej tradycji przede wszystkim strukturalnie.

[25] Young śledzi anty-monumentalizm na przykładach anty-pomników, klasycznych już z dzisiejszej perspektywy historycznej, wliczając w nurt takie realizacje jak: hamburski *Pomnik przeciw faszyzmowi* (1986) Jochena Gerza i Esther Shalev-Gerz, *Czarną formę dedykowaną zaginionym Żydom* z Münster (1987) autorstwa Sola LeWitta, negatywową formę fontanny Aschrottów w Kassel (1987) Horsta Hoheisela, berlińską Bibliotekę (1996) Michy Ullman czy Pomnik Holocaustu na Judenplatz w Wiedniu (1997) autorstwa Rachel Whiteread²⁸. Ramami intelektualnymi tych realizacji są według Younga: bezwstydnie i z bólem manifestowana samoświadomość swojej ograniczoności; zarzut pod adresem konwencjonalnych pomników o oddzielenie świadomości od pamięci; zarzucenie konstruowania jednej, oficjalnej i "złagodzonej" wersji pamięci; nieuzurpowanie sobie prawa do mówienia w imieniu zbiorowego podmiotu społecznego; wreszcie – co bodaj najistotniejsze z punktu widzenia rozważań nad formą rzeźbiarską – rezygnacja z monumentalnej, skompromitowanej przez totalitaryzmy XX wieku formy, a co za tym

²⁷ Ankersmit, "Pamiętajac Holocaust", 167.

²⁸ Zob. Young, *The Texture of Memory*, 17-48, oraz James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London 2000, 90-151.

idzie z umieszczania pomnika na cokole i reprezentacji w formie portretu lub alegorii. Odejście od konwencjonalnej reprezentacji rzeźbiarskiej tłumaczone jest przy tym jako swego rodzaju protest przeciwko dydaktyczności tradycyjnego pomnika, kontemplacyjności formy i skłonności tradycyjnych monumentów do sprowadzania odbiorcy do roli biernego widza.²⁹ W nurcie tak rozumianego anty-monumentalizmu powstał cały repertuar chwytów stosowanych przez artystów i artystki; wyłoniły się cechy, które można już chyba nazywać cechami stylowymi anty-monumentalizmu jako kierunku. Jego wyznacznikami byłyby: dematerializacja i efemeryczność, dosłowne znikanie pomnika (casus hamburskiej realizacji Gerzów), posługiwanie się negatywową formą rzeźbiarską (fontanna w Kassel, realizacje autorstwa Whiteread, pomnik zburzonej synagogi w Ratzbonie z 2005 roku autorstwa Daniego Karavana, berlińska *Bibliothek Ullman*), rezygnacja z przedstawiania na rzecz nieprzedstawialności lub zaznaczania pustki, braku (większość realizacji), a także sytuowanie się na granicy widzialnego i rozpoznawalnego jako dzieło sztuki (*Niewidzialny pomnik* w Saarbrücken Jochena Gerza z 1997 roku).

- [26] Złożony z krzeseł pomnik podgórski nietrudno wpisać w tę tradycję. Najbardziej charakterystyczną jego cechą jest bowiem unikanie przedstawiania, a wręcz nieprzedstawianie. Krzesło wykorzystane jako motyw nie jest przecież tematem omawianego monumentu, lecz jedynie środkiem służącym do ukazania braku i pustki po zgładzonych Żydach Krakowa, którzy z miejsca, w którym pomnik się znajduje, wysłani zostali do obozów śmierci. Realizacja ta wykorzystuje także charakterystyczną dla anty-monumentalizmu formę negatywu rzeczywistości, to jest odlewy "prawdziwych" krzeseł. Owe negatywowe krzesła sytuują się również na granicy widzialności jako intencjonalne dzieło sztuki, to znaczy mogą, ale nie muszą być rozpoznane jako pomnik rzeźbiarski. Innymi słowy, krzesła zdają się zawieszane gdzieś pomiędzy pomnikiem, który automatycznie odczytuje się jako dzieło sztuki, a pozbawioną ambicji artystycznych aranżacją przestrzeni miejskiej.
- [27] Pomnik podgórski nie jest jednak konsekwentną realizacją w nurcie anty-monumentalnym, gdyż wykorzystuje repertuar tradycyjnych gestów rzeźbiarskich. Użyty do jego wykonania materiał, czyli brąz, przeskalowane negatywy krzeseł, znacznie większe od realnych "pozytywów", a także zachowanie cokołu w formie brązowego postumentu stanowią elementy nawiązujące do zasadniczo pomnikowej tradycji. Co jednak może najbardziej interesujące, forma tego pomnika, sytuującego się pomiędzy tradycyjnym monumentem a anty-monumentem, wypracowana została przez jego twórców na podstawie prywatnej pamięci wyjątkowego świadka historii, którym był Tadeusz Pankiewicz, prowadzący w krakowskim getcie aptekę "Pod Orłem", autor wspomnień pod tytułem *Apteka w getcie krakowskim*.

²⁹ Young, *The Texture of Memory*, 27-28.

[28] Pankiewicz tak opisywał plac po ostatecznym wysiedleniu getta:

Na Placu Zgody niszczeje nieprzeliczona ilość szaf, stołów, kredensów i innych mebli, przenoszonych już po raz nie wiadomo który z miejsca na miejsce.

[29] I dalej:

[...] dano rozkaz opróżnienia kamienicy pełnej mebli w przeciągu dwóch godzin. Rzecz normalnie niewykonalna. Wykonano ją jednak pod osobistym kierunkiem Ritschka, który chcąc zademonstrować swoją gorliwość, kazał meble zrzucić z pięter. Spadały stoły, szafy, łóżka i z hałasem rozbijały się na bruku.³⁰

[30] W tym indywidualnym świadectwie autorzy koncepcji znaleźli przejmujący obraz pustki, którą ma oddawać pomnik. Wykorzystane jako inspiracja wspomnienia Pankiewicza problematyzują także – co odróżnia tę realizację od pomnika w Płaszowie – status świadka historii i polskiej pamięci okresu okupacji. Już zatem nie owi "wszyscy męczennicy" zgładzeni przez niemieckich katów są przedmiotem żałoby. Przestrzeń, z której zostali wysiedleni krakowscy Żydzi, staje się miejscem pamięci, a współczesnym odbiorcom pomnika przypisany zostaje – poprzez wizualne powtórzenie świadectwa jedyne go nieżydowskiego świadka zdarzenia (to jest Pankiewicza) – status świadka Zagłady. Status zarówno niewygodny, jak i dla wielu potencjalnych odbiorców – którzy mają pamiętać, jak chciała Assmann – niezrozumiały. Nieczytelność przesłania pomnika dla polskich odbiorców dokumentują choćby tytuły artykułów, które pojawiły się w krakowskiej prasie na przełomie 2004 i 2005 roku: "Zagadkowe krzesła intrygują", "Radni przeciw krzesłom", "Plac, nie cmentarz", "Krzesła niezgody", "Mniej krzesel, więcej drzew"³¹. Rodzi się zatem pytanie: dlaczego pierwszy na terenie Krakowa pomnik Zagłady wzbudził takie kontrowersje i niezrozumienie?

[31] Można, jak sądzę, zaryzykować stwierdzenie, iż potencjalni odbiorcy, którzy za sprawą powtórzenia w rzeźbiarskiej formie literackiego świadectwa Pankiewicza niejako stawali się świadkami Zagłady,³² nie rozpoznali w krzesłach struktury pomnika, gdyż brząz, skala i niski postument to zdecydowanie za mało, by uważać coś za pomnik. Pomnik wprawdzie "może być czymkolwiek", jak pisał Ankersmit, jednak przykład podgórskich krzesel pokazuje, że pomnik nie zawsze bywa rozpoznany jako dzieło sztuki. W poprawnej identyfikacji krzesel pomagały jednak lokalne media, które natychmiast zabrały się do tłumaczenia intencji autorów.

³⁰ Tadeusz Pankiewicz, *Apteka w getcie krakowskim*, Kraków 2003, 240.

³¹ Kolejno: *Gazeta Wyborcza*, 20-21 lipca 2008; *Gazeta Wyborcza*, 30 stycznia 2004; *Dziennik Polski*, 8 stycznia 2004; *Dziennik Polski*, 21 grudnia 2003; *Dziennik Polski*, 16 listopada 2004.

³² To jest najistotniejsza różnica między pomnikiem płaszowskim a podgóorskimi krzesłami. W przypadku pomnika w Płaszowie za sprawą metaforycznej inskrypcji potencjalni odbiorcy stawali się ocalałcami lub ich potomkami, którzy składali hołd zamordowanemu przez oprawców męczennikom. W przypadku omawianego pomnika następuje zmiana statusu odbiorców: z ocalałców przeistaczają się w świadków Zagłady. Oczywiście pociąga to za sobą poważne konsekwencje ontologiczne i etyczne zarazem, których omówienie wychodzi jednak poza temat niniejszego artykułu.

- [32] Można też przypuścić, że krzesła stojące na bruku miejskiego placu wydały się nie na miejscu; powinny przecież znajdować się wewnątrz budynków. To poczucie bycia nie na miejscu przenosi nas w rejestr Freudowskiej kategorii niesamowitości – *Unheimlich*.³³ A ta, jak poucza ojciec psychoanalizy, jest trudna zarówno do zracjonalizowania, jak i zneutralizowania.
- [33] I w końcu interesujący wydaje się moment, kiedy pierwotnie niezidentyfikowane jako miejsce pamięci i nieoswojone formy krzesel zamieniają się w pomnik. Wraz z rozpoznaniem ich znaczenia następuje automatyczna zmiana ontologicznego statusu rozpoznającego, który staje się w tym momencie świadkiem Zagłady. Puste krzesło jest wówczas symbolem Zagłady, a miejski plac miejscem traumatycznym. Pamięć o nim wymaga jednak, że przypomnę twierdzenie Assmann: "wysiłku, a także przełamania oporów i społecznych tabu". Wysiłek ów rodzić może kontrowersje, niezrozumienie, opór i wyparcie. Realizacja ta sprawia bowiem, że w potencjalnych odbiorcach ucieleśnia się indywidualna pamięć Pankiewicza, stając się pamięcią społeczną.³⁴ Wyparcie tej rany i strząśnięcie z siebie statusu świadka nie jest jednak możliwe. Ludwig Wittgenstein w swoich uwagach na temat rozpoznania i pamięci pisze:

Czy wszystko, co nie zwraca na siebie naszej uwagi, robi na nas wrażenie niepozorności? Czy to, co zwyczajne, zawsze robi *wrażenie* zwyczajności? Czy mówiąc o tym tu stole – *pamiętam*, że przedmiot ten jest nazywany 'stołem'? [...] Łatwo uzyskujemy fałszywy obraz zjawisk nazywanych 'rozpoznawaniem'; jakby polegało to zawsze na porównywaniu ze sobą dwu wrażeń. Jakbym nosił ze sobą obraz przedmiotu, rozpoznając na tej podstawie dany przedmiot jako ten właśnie, który ów obraz przedstawia. Takie porównanie zdaje się podsuwać nam nasza pamięć – przechowująca obrazy rzeczy dawniej widzianych i pozwalająca patrzeć (jak przez lunetę) w przeszłość. Tymczasem jest to nie tyle porównywanie przedmiotu z ustawionym obok niego obrazem, ile *pokrywanie* się pierwszego z drugim. Widzę zatem tylko jeden obiekt, nie dwa.³⁵

- [34] Krzesła z placu Bohaterów Getta dzięki wykorzystaniu świadectwa Pankiewicza nie tylko więc pozwalają jak przez lunetę widzieć przeszłość, lecz przede wszystkim przywracają przeszłość, która dzieje się jako terażniejszość.

Anty-pomnik Juliana Aleksandrowicza: 10 metrów sześciennych zimowego powietrza Krakowa Łukasza Skąpskiego

- [35] Nieistniejącą już w przestrzeni publicznej realizacją, którą jednoznacznie umieścić można po stronie anty-monumentalizmu i która wywołała konsternację nawet większą niż podgórskie krzesła, była ustawiona w czerwcu 2013 roku na obrzeżach placu Bohaterów

³³ Taką interpretację przedstawia w swoim ciekawym tekście Tomasz Łysak. Zob. Tomasz Łysak, "Bezdomne meble – o pomniku na Placu Bohaterów Getta w Krakowie", w: *Obieg*, <http://www.obieg.pl/recenzje/1908> (wejście: 1 kwietnia 2014).

³⁴ Aspekt ucieleśniania właśnie jest najważniejszy dla tej realizacji. Na krzesłach można bowiem bez przeszkód usiąść, co wykorzystywane jest rzadziej przez mieszkańców, częściej przez turystów. Ten cielesny aspekt może być także problematyczny, gdyż siadając na pustym krześle, można przesunąć się z pozycji świadka na nieuprawnioną pozycję ofiary. Dziękuję za tę uwagę dr Luizie Nader.

³⁵ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2008, 221.

Getta, na zieleńcu przy moście Powstańców Śląskich, praca autorstwa Łukasza Skąpskiego, zatytułowana *10 metrów sześciennych zimowego powietrza Krakowa* (il. 8). Pracę tę, w formie białego kontenera zaprojektowanego przez artystę w wymiarach nie typowych dla użytkowych pojemników,³⁶ odczytywać można na dwóch przynajmniej płaszczyznach. Po pierwsze, idąc za wskazówką zawartą w tytule dzieła, stwierdzamy, że intencją artysty było zwrócenie uwagi na najpoważniejszy dziś może problem Podgórza i całego Krakowa, jakim jest dające się we znaki mieszkańcom, zwłaszcza w zimie, zanieczyszczenie powietrza. Kontener został przez artystę napełniony zimowym powietrzem, po czym szczelnie zamknięty. Po drugie, instalacja była dedykowana profesorowi Julianowi Aleksandrowiczowi, stając się w ten sposób rodzajem pomnika urodzonego w Podgórzu lekarza i filozofa, prekursora myślenia ekologicznego w Polsce. Człowieka, co istotne dla usytuowania rzeźby, który podczas wojny więziony był w getcie krakowskim.³⁷



8 Łukasz Skąpski, *10 metrów sześciennych zimowego powietrza Krakowa*. Fotografia własna autora

[36] Swoją pracę Skąpski zdecydował się zadedykować Aleksandrowiczowi, zwracając uwagę na fakt, że wprawdzie pomnik złożony z krzesel upamiętnia krakowskich Żydów jako podmiot zbiorowy, to jednak nie istnieje pomnik Żyda jednostki.³⁸ W tym sensie dzieło Skąpskiego stawało się więc pracą na pamięci, której założeniem było jednostkowe, a nie zbiorowe upamiętnianie. Skąpski, projektując pomnik, wykorzystywał przy tym swoje prywatne wspomnienia dotyczące postaci lekarza-filozofa: czytana za młodu, popularną w latach siedemdziesiątych książkę Aleksandrowicza pod tytułem *Sumienie ekologiczne* oraz

³⁶ Kontener Skąpskiego miał w metrach: 2,3 wysokości, 4,65 długości i 0,92 szerokości.

³⁷ Biografię Aleksandrowicza i jego poglądy na medycynę i zdrowie rekonstruuje dosyć szczegółowo Krystyna Rożnowska. W jej książce, pozbawionej oryginalnych myśli, aczkolwiek stanowiącej wygodny przewodnik, znaleźć można wiele szczegółów z podgórskiego etapu życia profesora. Zob. Krystyna Rożnowska, *Uleczyć świat. O Julianie Aleksandrowiczu*, Kraków 2012.

³⁸ Artyście, jak się zdaje, chodziło o pomnik wolno stojący, gdyż na terenie Krakowa można odnaleźć tablice pamiątkowe poświęcone pojedynczym krakowianom Żydom. Przykładem może być tablica upamiętniająca poetę Mordechaja Gebirtiga na ulicy Berka Joselewicza.

pastylki z dolomitu, które łykał jako dziecko, a które propagował profesor – profesjonalista i doskonały hematolog, ale i lekarz ze wszech miar niekonwencjonalny – jako środek oczyszczający organizm.

- [37] Forma tego pomnika, zrodzonego na przecięciu problematyki społecznej i indywidualnej pamięci artysty, nawiązywała do tradycji minimalistycznej i do idei anty-monumentalności zarazem. Ta rzeźba w rozszerzonym polu, że odwołam się do pojęcia Rosalind Krauss, niczego nie przedstawiała i o wiele bardziej niż krzesła na pobliskim placu wymykała się rozpoznaniu jako dzieło sztuki. Więcej, nie domagała się rozpoznania, które wytworzyłyby kolektywne miejsce pamięci. Formalnie zbliżona do *Czarnej formy* Sola LeWitta (il. 9), pod względem kształtu i niedopasowania do otaczającej przestrzeni wystawiała się wręcz na akty wandalizmu i paraliterackiej twórczości (tagowanie, sprejowanie). Podobnym praktykom poddana została rzeźba LeWitta, a także hamburski anty-pomnik Gerzów.³⁹



9 Sol LeWitt, *Black Form: Memorial to the Missing Jews*, wersja z Altony. Fotografia Tanji Nierhaus

- [38] Nietypowy pomnik okazał się papierkiem lakmusowym pozwalającym sondować stan pamięci Podgórze i zniknął z pejzażu swojej dzielnicy⁴⁰ jak wymienione przed chwilą anty-

³⁹ Praca Skąpskiego przez rok swojego istnienia w przestrzeni publicznej Podgórze wielokrotnie poddana została aktom wandalizmu, jak i bardziej przyjaznym opisom, tj. umieszczeniu tagów, które pojawiały się na jej powierzchni. Zarówno jedna, jak i druga forma dewastacji były zgodne z intencjami artysty. Posłużyły również krytykom pracy jako argument za jej usunięciem.

⁴⁰ Ekspozycja pracy Skąpskiego według urzędowego pozwolenia była realizacją czasową i mogła znajdować się na terenie dzielnicy do końca czerwca 2014 roku. Podjęte przeze mnie (jako kuratora projektu) działania na rzecz przedłużenia ekspozycji spotkały się z niezrozumieniem i agresją ze strony radnych dzielnicowych, którzy wystąpili do prezydenta miasta o usunięcie jej ze skweru i natychmiastową egzekucję. Sprawą zainteresowały się lokalne media i podobnie jak to było w przypadku brązowych krzesła, rozpoczęła się debata publiczna, w której miejsce pomnikoburców zajęli ci sami radni, którzy wcześniej protestowali przeciwko krzesłom. Zob. np. Julita Kwaśniak, "Biały kontener w Podgórzu, czyli jak rozpoznać pomnik", w: *Gazeta Wyborcza*, 24 kwietnia 2014, http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,15845460,Bialy_kontener_w_Podgorzu_czyli_jak_rozpoz_nac_pomnik.html (wejście 24 kwietnia 2014); "Na kamieniu pamięci zbudować już się nie da.

pomniki. Nie zniknął jednak jak anty-pomnik w Hamburgu, w którego strukturę wpisane było przecież znikanie, lecz jak zbliżona do niego pod względem formalnym praca klasyka konceptualizmu. Przypomnijmy, że umieszczona w Münster, w ramach Skulptur Projekte 87, *Czarna forma* (praca Skąpskiego zamówiona została także na festiwal sztuki w przestrzeni publicznej – piątą edycję festiwalu ArtBoom) została po roku usunięta z placu uniwersyteckiego na prośbę władz miasta. Argumentowały one następująco: po pierwsze, rzeźba zabiera miejsce dla samochodów (identyczne argumenty przeciwko krzesłom pojawiały się w Krakowie w 2004 roku), po drugie, nie pasuje do historycznego otoczenia placu. Interesujące, że takie same argumenty przytoczone zostały przez radę dzielnicy, która wezwała do usunięcia pomnika Aleksandrowicza. Young, pisząc o historii recepcji pracy LeWitta, konstatował, że po jej usunięciu "nieobecni ludzie są upamiętniani przez nieobecny pomnik"⁴¹.

Podzwonne dla pomnika: *Puryfikacja* Mateusza Okońskiego

[39] W dalszym otoczeniu placu, poza terenem dzielnicy, zawieszona pomiędzy Podgórzem a Kazimierzem, leżąc na betonowej cembrowinie studni artezyjskiej "Wanda", znajduje się praca młodego (rocznik 1985) krakowskiego artysty, Mateusza Okońskiego, pod tytułem *Puryfikacja* (2010–2012) (il. 10, 11).



10 Mateusz Okoński, *Puryfikacja*, Kraków. Fotografia dzięki uprzejmości artysty

Rozmowa z dr. Wojciechem Szymańskim", w: *Gazeta Wyborcza. Magazyn Krakowski*, 25 kwietnia 2014, 8-11; Wojciech Szymański, "Sztuka ignorowania sztuki", w: *Gazeta Wyborcza. Kraków*, 2-4 maja 2014, 4.

⁴¹ Young, *The Texture of Memory*, 18. Trudno powstrzymać się od konstatacji, że antysemitka argumentacja jest ahisteryczna i nie jest istotne, czy używana jest jako młot w Niemczech przeszło dwadzieścia lat temu, czy w Podgórzu na naszych oczach. Zarówno antysemityzm, jak i argumenty estetyczne, według których rzeźba nie pasuje do otoczenia i którymi jako alibi posługują się pomnikoburcy, są stałe.



11 Mateusz Okoński, *Puryfikacja*, Kraków. Fotografia dzięki uprzejmości artysty

[40] Statuaryczna, na pozór utrzymana w tradycyjnej konwencji rzeźbiarskiej i wykonana w białym marmurze i żywicy rzeźba przedstawia złożoną na stosie martwą świnię. Ten skomplikowany i naszpikowany odniesieniami do Krakowa jako miejsca pamięci *site-specific* staje się zrozumiały, kiedy zaczynamy opowiadać o jego rozbudowanej strukturze i siatce odniesień. Wkrótce jednak zaczynamy się orientować, że snuta przez nas narracja, chociaż z pozoru sensowna i koherentna, zbudowana jest na mnożeniu i ciągłym rozwijaniu kolejnych i kolejnych wątków opowieści związanych z Krakowem i Podgórzem. Odniesienie goni odniesienie, tak jakby całe miasto miało budowę szkatułkową. Można tę narrację ciągnąć w nieskończoność niczym mowę szaleńca lub osoby, która uwierzyła w pansemiozę świata. Można, szczęśliwie, przerwać, wybuchając przy tym nerwowym śmiechem. Śmiechem, który będzie oznaką rozpoznania w rzeźbie Okońskiego satyry na wszelkie formy pomnikowego wytwarzania znaczeń oraz gorzkim podzwonnym dla idei pomnika w ogóle. Spróbujmy zatem mowy uczonego idioty:

Puryfikacja to symboliczna drzazga wbita w nasze świńskie ciała. Bo Okoński – jak ja – jest świnia, bo Polakiem się urodził. *Puryfikacja* to akt ofiarny; ofiara złożona z trupa Wandy wrzuconego do Wisły w świńskim przebraniu, któremu ciężar gatunkowy (marmuru) nie pozwala w spokoju odpłynąć w kierunku Mogiły.⁴² Na lewo most, na prawo most, a środkiem Wisła płynie. Wisła w miejscu, w którym spoczywa marmurowa Wanda Okońskiego, mijają dwa miasta: Kazimierz i Podgórze.⁴³ Najbliższym mostem w okolicy jest łączący dwa brzegi i miasta Most

⁴² Mogiła – podkrakowska wieś, w 1951 roku przyłączona do Krakowa. Nazwa wsi wiąże się z wymyśloną najpewniej przez Wincentego Kadłubka legendą o Wandzie, córce legendarnego założyciela Krakowa, Kraka. Wanda, która "Niemca nie chciała", według najpopularniejszej wersji legendy popełniła samobójstwo, topiąc się w Wiśle, by nie poślubić "tyrana lemańskiego", tj. niemieckiego księcia Rytygiera. Wandę wyłowili z Wisły mieszkańcy dzisiejszej Mogiły, gdzie została pochowana i gdzie usypano jej istniejący do dzisiaj kilkunastometrowej wysokości kopiec.

⁴³ Kazimierz został założony jako osobne miasto w 1335 roku przez Kazimierza Wielkiego. Pod koniec XV wieku decyzją Jana Olbrachta na terenie miasta zlokalizowano *oppidum iudaeorum*, przesiedlając tam krakowskich Żydów. Przesiedlenie żydowskiej społeczności z Krakowa do Kazimierza w 1495 roku odbyło się po pogromie w 1494 roku, podczas którego Żydów topiono w Wiśle. W ten sposób powstała "stara" dzielnica żydowska, która do końca XVIII wieku oddzielona

Krakusa, dzisiaj Powstańców Śląskich, którym w 1940 roku przeszła żydowska ludność Krakowa do nowych mieszkań w Podgórzu.⁴⁴ Na lewo getto, na prawo getto, a dołem Wanda płynie. Wszystko płynie. Wiślana fala obmywająca marmurową świnie niesie ze sobą odbicie Wawelu i Skałki,⁴⁵ dwóch świńskich nekropoli, aby po kilkuset metrach zmieszać się ze świńską krwią wypływającą kanałem odpływowym z rzeźni miejskiej zamienionej w galerię handlową.⁴⁶ W *Puryfikacji* Okońskiego oczyszczenie odbywa się permanentnie dzięki nurtowi Wisły, a jednocześnie – i paradoksalnie – przez geografie miejsca, jego usytuowanie pomiędzy naznaczonymi brzegami i odcinkami rzeki, nigdy się nie odbywa i nigdy się nie odbędzie. W pracy tej powraca prastara legenda o córce Kraka i ciągle, na nowo się odbywa. Bo w miejscu, gdzie *Skamander połyska wiślana światłą się falą* wciąż materializuje się Wanda, co nie chciała Żyda.⁴⁷

[41] Mogę w tym miejscu przerwać tę pansemiotyczną wyliczankę, mogę ją dalej kontynuować. Nie zmieni to uwidocznionego już dość dobrze, jak sądzę, faktu, że ów swoisty anty-pomnik jest pracą tematyzującą wszelkie pomniki i miejsca upamiętniania, w tym także traumatyczne. Jest ona również karykaturą sztuki upamiętniania jako takiej. Dzieło bowiem, chociaż aluzyjnie odnosi się w tytule do pochodzącej od Vladimira Jankélévitcha kategorii oczyszczenia duchowego – *purification*, przedstawia przecież całopalenie. A zatem oczyszczenie fizyczne, które francuski muzykolog nazywa *épuración physique*.⁴⁸ Połączenie w jednej realizacji dwóch przeciwstawnych oczyszczających żywiołów, ognia i wody, jak również karykaturalne pomieszanie kategorii sprawiają, że tytułowe oczyszczenie odbywa się ciągle i nigdy.

[42] Być może mamy tutaj do czynienia z inną jeszcze formą pamięci, nieobecną w omawianych dotychczas założeniach. Byłaby to pamięć na swój sposób afektywna, objawiająca się właśnie wtedy, gdy po próbie odczytania *Puryfikacji* wybuchamy nerwowym śmiechem, który spowodowany jest rozpoznaniem karykaturalnej natury porządku rzeczywistości historycznej. Karykaturalność tę Freud nazywa histerią, którą Ankersmit łączy z pomnikami, stawiając tezę o potrzebie pamięci neurotycznej.⁴⁹ Być może ta karykatura pomnika, podważająca całe "dotychczas" Krakowa, jego historię i pamięć, jest także formą pamięci generacyjnej tego pokolenia, dla którego rozpoznanie wcale nie niewinnego statusu świadka Zagłady, a także polskiego udziału w niej dokonało się za sprawą książki Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego*

była od reszty Krakowa i Kazimierza murem i płotami. Podczas drugiej wojny światowej Niemcy okupanci przesiedlili część ludności żydowskiej Kazimierza do Podgórza, pozostałych mieszkańców wysyłając bezpośrednio do obozów pracy i obozów zagłady.

⁴⁴ Getto krakowskie, Der jüdische Wohnbezirk in Krakau – Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Krakowie, קראקאו געטו – Krokewer geto istniało na terenie Podgórza w latach 1941-1943.

⁴⁵ W katedrze wawelskiej oraz w Krypcie Zasłużonych na Skałce w kościele oo. Paulinów znajdują się groby królów Polski oraz wielkich Polaków.

⁴⁶ Galeria handlowa Kazimierz to powstała na miejscu dawnej rzeźni miejskiej na początku XXI wieku kompleks handlowo-usługowy, zlokalizowany w pobliżu nowego cmentarza żydowskiego.

⁴⁷ Por. Wojciech Szymański, "Ta świnia, Okoński," w: *Obieg*, <http://www.obieg.pl/felieton/19195> (wejście 1 kwietnia 2014).

⁴⁸ Vladimir Jankélévitch, "Z honorem i godnością", w: Jankélévitch, *Bez przedawnienia. Przebaczyć? Z honorem i godnością*, 65.

⁴⁹ Ankersmit, "Pamiętając Holocaust", 178.

miasteczka (2000). Dyskusja wokół *Sąsiadów* przetoczyła się bowiem przez media wówczas, gdy dzisiejsi trzydziestolatkowie wchodzili w dorosłość. Ten moment rozpoznania sprawił nie tylko to, że pomnik złożony z krzesel, który przypisywał nam rolę świadków, stracił na aktualności, ale także to, że wszelka forma pomnika jako kształtu pamięci zbiorowej stała się w tej nowej, ustanowionej na przełomie wieków, sytuacji epistemologicznej zwykłym filisterstwem.

- [43] Kończąc to wstępne jedynie i nie roszczące sobie prawa do kompletności rozpoznanie niektórych strategii upamiętniania na przykładzie pomników krakowskiego Podgórze, chciałbym przedstawić kilka spostrzeżeń, które, jak wierzę, mogą okazać się przydatne w dalszych szczegółowych badaniach z zakresu kultury wizualnej i studiów nad pamięcią zarazem.
- [44] Po pierwsze – pozwalam sobie w tym miejscu na uwagę natury bardziej krytycznej niż historycznej – wydaje się, że pochopne jest wydawanie sądów, jakże dzisiaj powszechnych, o marnej jakości polskiej przestrzeni publicznej, w której rzekomo od kilku dziesięcioleci nie pojawiają się interesujące i wartościowe realizacje rzeźbiarskie. Omówione i zanalizowane w niniejszym artykule pomniki świadczą o czymś zgoła odmiennym. Choć są całkowicie różne, realizacje te łączy wysoki poziom artystyczny. Po drugie, Podgórze, którego historię opisałem jako przerwanie historii, faktycznie wydaje się bardzo szczególnym traumatycznym miejscem pamięci, z niespotykaną nigdzie liczbą pomnikowych realizacji wpisujących się w odmienne nurty powojennej rzeźby pomnikowej. Wyjątkowość tej dzielnicy polega ponadto na tym, że na jej terenie obserwujemy, począwszy od lat sześćdziesiątych, ciągłość różnorodnych form upamiętniania. Z jednej strony świadczy to o wciąż nieuporządkowanym stosunku do przeszłości, z drugiej – o ciągłej potrzebie przepracowywania pamięci dzielnicy. W tym sensie Podgórze jawi się jako modelowy wręcz przykład pracy pamięci kilku już przynajmniej pokoleń mieszkańców. Po trzecie w końcu, zajmujące mnie tutaj założenia pomnikowe przyporządkowałem pewnym nurtom w rzeźbie pomnikowej drugiej połowy XX wieku i pierwszego dwudziestolecia wieku XXI. Ten zasugerowany porządek, od metaforycznego monumentalizmu, przez metonimiczny anty-monumentalizm, aż do neurotycznej – być może nihilistycznej – strategii negującej dotychczasowe sposoby upamiętniania, ma naturalnie strukturę otwartą i nie rości sobie pretensji do skończoności. Pozwala jednak na postawienie tezy o niezwykle szybko i dynamicznie zmieniającej się świadomości historycznej i stanie polskiej pamięci o jednym z najczarniejszych wydarzeń XX wieku.
- [45] Przemiany tej świadomości skutecznie można obserwować i dyskutować o nich na przykładzie pomników, których pełne znaczenie uwidacznia się dopiero w intertekstualnej i interwizualnej grze – w relacjach, jakie rodzą się między nimi. Być może właśnie w tej grze i relacyjnej przestrzeni pomiędzy poszczególnymi artefaktami – bo przecież nie w

nich samych, co starałem się tutaj wykazać – znajduje się owo szczególne miejsce, w którym ziszcza się postulowany przez Assmann imperatyw: "Pamiętaj!".

Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2014/12/S/HS2/00385.