

Przedmowa: Nie-pamięć

Maria Poprzęcka

Redakcję zapewniło / Editing managed by:

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

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0104)

* * * * *

[1] W 1998 roku Galeria Starmacha w Krakowie, czcząc pięćdziesięciolecie wydarzenia, dokonała rekonstrukcji krakowskiej *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej z 1948*¹, która była pierwszym po wojnie dużym przeglądem twórczości polskich twórców, próbą obrony świata artystycznego przed rosnącą presją ze strony władz politycznych. Prezentowano na niej różne gatunki sztuki: malarstwo, fotografię eksperymentalną, instalacje. Wystawa szybko została przez władze zamknięta. Niebawem w Polsce miano zadekretować socrealizm jako jedyny obowiązujący kierunek artystyczny.

[2] Profesor Mieczysław Porębski, jeden ze współtwórców owej historycznej ekspozycji, spotkał się w 1998 roku w Galerii ze studentami historii sztuki. Na wystawie ukazano różne podejścia pod "nowoczesność": *Czkawka chirurga* Tadeusza Brzozowskiego, *Istniało wiele dróg* Mariana Bogusza, *Formy przestrzenne* Tadeusza Kantora, dialog z Juanem Miro Andrzeja Cybulskiego, delikatne liryki Kazimierza Mikulskiego, fotograficzne eksperymenty Fortunaty Obrąpalskiej i Zbigniewa Dłubaka, transpozycje powidoków nieobecnego Władysława Strzemińskiego autorstwa jego ucznia Stefana Wegnera, *Słońce i inne gwiazdy* Andrzeja Wróblewskiego. Dominowała abstrakcja i niefiguratywna odmiana surrealizmu.

[3] Pierwsze i najważniejsze studenckie pytanie brzmiało: dlaczego w obrazach malowanych przez młodych ludzi, którzy mieli za sobą świeże doświadczenie okupacji, wojny, obozów, nie ma śladu traumy wojennej? "Bo myśmy chcieli żyć!" – impulsywnie odparł Porębski.

[4] Zaskoczenie, którego byliśmy świadkami, to zaskoczenie "obdarzonych łaską późnego urodzenia" wobec świadka historii, który chciał ją zapomnieć, a przynajmniej oddzielić "grubą kreską". Zderzeniem pokolenia wnuków, które z empatią i ciekawością oczekuje traumatycznych wynurzeń, z potrzebą zapomnienia dziadków i ojców, niezbędnego, aby życie toczyło się normalnie. "Umówmy się, że tego czasu nie było" – podobnie zbywał nagabywania córki poeta Konstanty Ildefons Gałczyński, który lata wojny spędził w oflagu². Można powiedzieć, że rekonstrukcja w galerii Starmacha nie spełniała oczekiwań współczesnych dwudziestolatków, którzy pamiętali niedawną

¹ *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Starmach Gallery, Kraków 1998–1999.

wystawę *Gdzie jest brat twój, Abel?* w Galerii Zachęta w Warszawie i przeszli tam przez *Mydlany korytarz* Mirosława Bałki (1996).

[5] Pozornie błaża anegdota wprowadza nas w sedno konfliktów i uwikłań "fenomenowi pamięci"³, który przynajmniej od ćwierćwiecza zdominował dyskurs zarówno naukowy, jak i polityczny i publiczny, mając szczególnie emocjonalny i konfliktogenny charakter w krajach postsowieckich. Parafrazując określenie Jerzego Stempowskiego, możemy powiedzieć, że pamięć została spuszczone z łańcucha. I bierze odwet, a nawet się mści – dodajmy. Te groźne słowa są jak najbardziej na miejscu. Żaden inny przedmiot badań humanistyki nie jest bowiem jednocześnie narzędziem bieżącej polityki wszystkich możliwych opcji. To polityczne uzależnienie w dużej mierze dostarcza mu paliwa, nawet jeśli nie bezpośrednio. Dyskurs toczy się na wszystkich płaszczyznach – od elitarnych uniwersyteckich konferencji poprzez media po internetowe blogi i tweety. Grzęźnie między żargonem akademickim a publicystyczną, zideologizowaną poppamięcią. Obejmuje wypowiedzi największych myślicieli naszych czasów, jak Paul Ricoeur, znakomitych historyków, jak Franklin Ankersmit, i pyskatej partyjnych propagandzistów. Płynie nim potok typologicznych specyfikacji: pamięć naturalna, biologiczna, zbiorowa, kulturowa, manipulowana, narzucona, rekonstruowana, konstruowana, archiwizująca, zakłamywana, odkłamywana, nieprzyswojona, powstrzymywana, konfliktowa, pamięć zraniona bądź chora, postpamięć, poppamięć etc.⁴ W tej sytuacji interesujące zdają się już nie tyle same badania nad istotą pamięci ("co nie jest ani proste, ani oczywiste"⁵), ile refleksja nad jej publiczną, często nachalną nadobecnością. Mniej więcej zresztą wiadomo, kiedy i dlaczego uznano, że "czas przypomnieć ojców dzieje". To rewanż pamięci. "Gdyby przez te lata spróbowano zmierzyć się z pamięcią, dać jej ujście, choćby miała poróżnić ludzi, może wtedy nie byłoby tak gwałtanego jej nawrotu, niszczycielskiego w swej tłumionej wcześniej sile" – pisze Robert Traba⁶.

[6] Nie jest w tym miejscu ani możliwe, ani celowe zapanowanie nad dyskursem o "fenomenie pamięci". Można tylko zauważyć, że pomimo bezkresnego "wtórnego miasta"⁷

² Cyt. wg: Anna Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013, 305. Historycznie o potrzebie zapominania zob.: Robert Traba, "Konieczność zapominania, czyli jak sobie radzić z *ars oblivionis* / The Necessity to Forget, or How to Cope *ars oblivionis*", w: *Herito*, 13 (2013).

³ Sharon Macdonald, "Europa jako kraina pamięci / Europe as a Memoryland", w: *Herito*, 13 (2013), 31. Autorka odwołuje się do *Memorylands*, pojęcia wprowadzonego przez siebie w *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London 2013.

⁴ Wobec profuzji publikacji znakomitą pomocą są dwa numery pisma *Konteksty: Pamięć i zapomnienie. Pamięć jako kategoria kulturowa i poznawcza*, 1-2 i 3-4 (2003) oraz pisma *Herito: Konflikty pamięci / conflicts of memory*, (13) 2013.

⁵ Stanisław Obirek, "O dialogu w kontekście konfliktów pamięci / On Dialog in the Context of Conflicts of Memory", *Herito*, 13 (2013), 12.

⁶ Traba, *Konieczność zapominania*, 28.

⁷ Nienowe, ale nieocenione określenie George'a Steinera, *Rzeczywiste obecności*, tłum Ola Kubańska, Gdańsk 1997, 7-46.

dyskursu poświęconego pamięci, *Niewczesne rozważania* Nietzschego *O użyteczności i niekorzystnym wpływie pamięci na życie*⁸ pozostają otwarte. W tej sytuacji nadmiaru chęć skupić się na "pamięci indywidualnej", którą wolałabym nazwać prywatną, osobistą. Maurice Halbwachs, klasyk badań nad pamięcią, który wprowadził pojęcie "pamięci zbiorowej", rysował tu bardzo wyrazistą dychotomię:

Istnieją pamięci indywidualne i kolektywne. Innymi słowy, każda jednostka używa dwóch rodzajów pamięci. Lecz skoro używa bądź jednego, bądź drugiego rodzaju, wprowadza w życie dwie zupełnie różne, a nawet przeciwstawne postawy. Z jednej strony, wspomnienia powstają w ramach osobowości, życia jednostkowego: te, które dzielimy z innymi ludźmi, są dla nas interesujące o tyle, o ile odróżniają nas one od innych. Z drugiej strony, w pewnych chwilach możemy po prostu uważać się za członków grupy i przywoływać wspomnienia bezosobowe, w tej mierze, w jakiej interesują one grupę"⁹.

[7] Od publikacji podstawowej rozprawy Maurice'a Halbswacha (1950, pośmiertnie, autor zmarł w 1945 roku w obozie w Buchenwaldzie) minęło ponad pół wieku i "fenomen pamięci", korzystając obficie z pism francuskiego socjologa, każe ową dychotomię komplikować. Osobiście przychyliam się do radykalnego zdania Roberta Traby, iż "z punktu widzenia biologicznego pamięć zbiorowa nie istnieje"¹⁰. Istnieje prywatna, jednostkowa, indywidualna.

[8] Refleksja nad nią jest znacznie skromniejsza. Zwykle rozumie się przez nią pisane po latach wspomnienia, pamiętniki i pamiętniczki, *oral history*, intymne powroty do dzieciństwa wywołane Proustowską magdalenką, przyjmującą różne postacie. Nic dziwnego, bo ta pamięć wymyka się socjologicznym, antropologicznym, psychologicznym czy neuropsychologicznym metodom badawczym. Jak wszystkie dziedziny prywatności, jest w obecnej kulturze upubliczniana i ogałacana, pozbawiana niepowtarzalnego, a także niejawnego charakteru. Co nie znaczy, że odsłania się bez reszty, nie ukrywa nienaruszalnych zasobów swego żelaznego kapitału. Że nie zachowuje tego, co utajone, zastrzeżone, świadomie "zapomniane". Nie ujawniane ani w konfesjonale, ani w socjologicznych ankietach, ani na kozetce psychoanalityka. Niekoniecznie dlatego że to pamięć haniebna, wstydliva, upokarzająca. Także dlatego że tak cenna, iż skrywana jak w sejfie. To pamięć fantomowa, może sprawić ból czymś nieistniejącym. Ale też pozwala żyć. Poczasy, ukoj, choćby eskapistycznie. Jest nieciągła, pozbawiona nie tylko kontinuum, ale jakiegokolwiek struktury. Nigdy nie uda się z niej perfekcyjnie wyczyścić dysku. Nigdy wobec niej nie jesteśmy bezpieczni. Zaczajona, spada znienacka, przywołana dźwiękiem, zapachem, smakiem, zasłyszonym słowem. Może wkraść się do snu. Bywa odganiana jak wyrzuty sumienia. Jest raczej niechętna "wzbudzaniu żalu za grzechy" i chęci ich zadośćuczynienia. Te religijne kategorie wydają się jak najbardziej usprawiedliwione w świetle rozważań Paula Ricoeura, używającego pojęć z dziedziny

⁸ Fryderyk Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 1996.

⁹ Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 2008, 50.

¹⁰ Traba, *Konieczność zapominania*, 23.

teologii, jak wina i przebaczenie. Zachowując sceptycyzm wobec dychotomii awers – rewers, do przeciwstawienia pamięć – zapomnienie warto dorzucić trzecią kategorię: skrytość. Tę autentyczną, twardą, nieprzekupną.

[9] Czy jednak od sztuki nie oczekujemy, że właśnie tam, i tylko tam, możemy do tej pamięci uzyskać dostęp? Samokrytycznie wiemy, ile w takim oczekiwaniu jest resztek błędnego i unieważnionego przeświadczenia, że "artysta wyraża siebie". Lecz gdzie szukać tego co indywidualne? Bo przecież nie w wynikach ankiet socjologicznych. Ani w akademickim *memory industry*.

[10] Punktem wyjścia dla kilku niniejszych uwag (osobistych, nie pretendujących do uogólnień) będzie sztuka polska ostatnich kilku lat, tak jak przedstawia się (lub jest przedstawiana przez kuratorów i krytykę) na kilku niedawnych wystawach przeglądowych. Wydaje się, że właśnie te lata przyniosły zasadniczą zmianę w podejściu artystów do przeszłości, jej pamiętania lub nie tyle zapomnienia, ile bezproblemowej eliminacji z pola zainteresowania. Wyraźnie widać, że prace, powstałe w latach pięćdziesiątych XX wieku na fali "sztuki krytycznej", w bolesny, drastyczny sposób odnoszące się do traumy drugiej wojny światowej, a przede wszystkim Holocaustu, należą do przeszłości. Kilka z nich: *Winterreise* Mirosława Bałki, *Berek* i *Nasz śpiewnik* Artura Żmijewskiego, ma zapewnione trwałe miejsce w historii sztuki. Duchowo bliżej im do projektu Pomnika Oświęcimskiego Oskara Hansena z 1958 roku niż do sztuki artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych i później.

[11] Czy zmiana, jaką obserwujemy, jest po prostu wynikiem wejścia w życie artystyczne nowego, młodszego pokolenia, rosnącego dystansu czasowego, zamierania więzi biologicznej ze świadkami tamtego czasu? W pewnym stopniu tak, ale nie jest to powód decydujący. "Artystów krytycznych", urodzonych w latach sześćdziesiątych, dzieliło od wojny już więcej niż pokolenie. Nie byli generacją dzieci, lecz wnuków. Ich pamięć Auschwitz i Zagłady już była rekonstruowaną postpamięcią i nawet spore metrykalne różnice nie mają tu decydującego znaczenia. Praca Bałki powstała w wyniku "zimowej podróży" do Oświęcimia i Brzezinki, co jest udziałem setek tysięcy turystów (co zresztą artysta znakomicie wypunktował w pracy *Auschwitz – Wieliczka*). Z kolei *Berek* Żmijewskiego był inscenizacją, a szokujący efekt płynął z informacji, iż nadzy aktorzy, rekrutowani spośród bezdomnych, bawią się w ganianego w dawnej komorze gazowej. *Nasz śpiewnik* Żmijewskiego z punktu widzenia gatunkowego jest reportażem z izraelskiego domu opieki. Wszystkie te prace powstały w wyniku świadomej restytucji lub arbitralnego przetworzenia przeszłości, dodatkowo mediatyzowanej filmowym medium. Restytucji cudzej pamięci. Natomiast istotę zmiany dobrze ukazuje praca (wystawa i książka) Darka Foksa i Zbigniewa Libery *Co robi łączniczka?* Powstała ona późno, w 2006 roku, gdy fala "krytyczna" już opadła. Ale też *Łączniczka* nie odnosi się do powstania warszawskiego. Odnosi się do Muzeum Powstania Warszawskiego (otwartego w roku

2004). Tu już nie chodzi o restytucję pamięci, lecz o analizę skutków jej instytucjonalizacji, spektakularyzacji i włączenia w popkulturę.

[12] Pewne znaczenie dla widocznego wygasania tematyki Zagłady może mieć jej inflacja i koniunkturalne nadużycia, co przyniosło nawet tak szydercze określenia jak *holobusiness* czy *szoahbusiness*. Coraz bardziej podejrzany wydawał się komfort postpamięci – komfort psychiczny, moralny, polityczny, artystyczny, wolny od jakiegokolwiek ryzyka. Najważniejsze jest wszakże coś innego – młode pokolenie weszło do sztuki ze swoją własną pamięcią. Pamięcią PRL¹¹.

[13] Wyraźnie zmanifestowało się to na wystawie *Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blokersów* w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej w 2007 roku¹² (termin zapożyczony z książki Andrzeja Basisty o architekturze komunizmu¹³). Okazało się, że blokowiska – odrzucane jako dziedzictwo niechciane, miejsca zdegradowane i degradujące, wylęgarnie kryminogennych subkultur i społecznych patologii – budują silną tożsamość. Są naturalnym środowiskiem dla urodzonych i dorastających w blokach młodych ludzi, niezależnie od ich społecznej przynależności. Peerelowskie masowe budownictwo mieszkaniowe było bowiem wysoce demokratyczne. Blokowiska, wbrew potocznym mniemaniom i bładaniom, sprzyjają społecznym więziom. To prowincjonalne, małomiasteczkowe enklawy w wielkomiejskich aglomeracjach. Wreszcie bloki wykształcają swoją własną kulturę czy popkulturę – ważną, że własną. Okazuje się, że "małe ojczyzny" nie muszą mieć sielskiego, rustykalnego charakteru. Mogą być odpychające i betonowe¹⁴.

[14] Jaka jest pamięć PRL, która dla czterdziesto-, trzydziestolatków jest pamięcią własną, a nie odziedziczoną czy przekazaną? Przede wszystkim to jest pamięć dziecinna. Jej bohaterowie są postaciami z bajek i filmów telewizyjnych, misie Kolargol i Uszatek, pszczołka Maja, czterej pancerni, *Gwiezdne wojny*. Ta pamięć dotyczy "kraju rodziców"¹⁵, jest pamięcią domową, lokalną, peryferyjną. Nie ma w niej wydarzeń dziejowych. Kwalifikuje się tylko do "mikrohistorii". Dziś widziana jest przez fotografie Anny Beaty Bohdziewicz, Chrisa Niedenthala, Tadeusza Rolkego oraz prowincjonalnych fotografów-dokumentalistów z pasją odkrywanych przez młodych badaczy z Fundacji Archeologii Fotografii. W przywoływaniu (konstruowaniu?) obrazu PRL dominuje tendencja do wychwytywania przypadkowości, brzydoty, kuriozów, ale nade wszystko absurdu, czego lekcję dały *Rejs* i *Miś*, formacyjne filmy pokolenia urodzonego w PRL, ale dorastającego

¹¹ Pamięci PRL poświęcone są dwa numery pisma *Konteksty*, 4 (2010) i 1 (2011).

¹² *Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blokersów*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, kuratorzy Ewa Gorzałdek i Stach Szablowski, Warszawa 2007.

¹³ Andrzej Basista, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa 2001.

¹⁴ Świadectwem zmiany oceny blokowisk może być Jarosława Trybusia *Przewodnik po warszawskich blokowiskach*, Warszawa 2011.

¹⁵ Por. Tadeusz Sobolewski, "Polska moich rodziców", *Konteksty*, 4 (2010), 49-52.

już w czasie transformacji ustrojowej. To kraj czarno-biały albo w wyburzonym ORWO kolor. Banalność i zwyczajność wycierające ze *Szczeliny codzienności* Jerzego Lewczyńskiego¹⁶. Takie "krawędzie pamięci" pokazano na wystawie „*Cudowne lata*” w Muzeum Literatury w 2009 roku¹⁷. W tym wszystkim trzeba przyznać jednak rację Tadeuszowi Sobolewskiemu: „Fascynujący, nierozpoznany czas. Wychylony w przyszłość. Kto go rozpozna, odkłamię? Ci, co urodzą się później”¹⁸.

[15] Określenie lat osiemdziesiątych jako "czasu wychylonego w przyszłość" nasuwa jeszcze jedną refleksję. Budzi ją najnowsza wystawa w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Co widać? Polska sztuka dzisiaj*¹⁹. Ekspozycja jest duża i bardzo "kuratoriska" (Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda). Potwierdza, że pamięć wojenna (ta różnie rekonstruowana) wygasa. Co zatem widać? Młodych artystów "wychylonych w przeszłość". Wstecz, nie w przód. Retrospekcja, rewizja, restytucja, restauracja, reprodukcja, rekonstrukcja, relatywizacja, remiks, rekwizycja, reakcja. Także rehabilitacja lub resentyment. W takich terminach można by analizować znakomitą większość eksponowanych prac. Można dorzucić jeszcze rękodzieło – widać wyraźny powrót do "pracy ręcznej" po czasach dominacji kamery i komputera. A zatem wszystko jest odwołaniem do przeszłości, ale zapośredniczonej, czasem po wielokroć, przez sztukę i przez media. Dlatego tak trudno orzec, jak dalece do pamięci indywidualnej. Sztuka polska "dzisiaj" jest zwrócona ku "wczoraj", tak jakby nie zdołała wydobyć się z sieci uzależnień od "pamięci", choć zasoby tej pamięci są już zupełnie inne.

[16] Jak dalece to "wychylenie ku przeszłości" jest niezobowiązującym grzebaniem w medialnej szuflandii²⁰. A może nostalgicznej Filandii?

Nigdy nie będzie takiego lata [...]
Nigdy papieros nie będzie tak smaczny,
A wódka zimna i pożywna taka.
Nigdy nie będzie tak ślicznych dziewcząt.
Nigdy nie będzie tak pysznych ciastek [...].

[17] Dalej Bogusław Linda śpiewa utwór Świetlickiego o tym, że nigdy nie będzie takiej coca-coli, wędlin, musztardy... I tylko ostatnie słowa przynoszą wybudzenie:

Nigdy
Nie będzie
Takiego lata...
Nad horyzontem błyska się

¹⁶ *Szczeliny codzienności. Zwyczajność. Banalność. Krawędzie pamięci. Fotografie Jerzego Lewczyńskiego*, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2009.

¹⁷ *"Cudowne lata". Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70. i 80.*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie 2009. Wystawa objechała następnie kilka miast.

¹⁸ Sobolewski, *Polska moich rodziców*, 51.

¹⁹ *Co widać? Polska sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2014.

²⁰ Określenie Hanny Baltyn, "Szuflandia", *Konteksty*, 1-2 (2003), 194-207.

I słychać szczęk
Żelaza²¹.

[18] Ale takie obawy wyraża tylko poeta. W sztuce ich nie widać.

* * * * *

²¹ Marcin Świetlicki, *Filandia*, zespół Świetliki, wokalista Bogusław Linda, cyt. za You Tube.