

## Podróż, cudze cierpienie i doświadczenie historyczne: Susan Silas

Roma Sendyka

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

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

### Recenzenci / Reviewers:

Izabela Kowalczyk, Marta Leśniakowska

### English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0112)

### Streszczenie

Autorka interpretuje pracę Susan Silas *Helmbrechts walk* (1998-2003), szczególny cykl czterdziestu pięciu zdjęć i dołączonych do nich materiałów wizualnych oraz tekstowych zbudowany podczas przejścia trasy dwustu dwudziestu pięciu mil, które w 1945 roku musiały przebyć kobiety pędzone w marszu śmierci z Helmbrecht koło Flossenbürga do czeskich Prachatic. Wykonywane zdjęcia, napotykanie ludzi, w końcu – drzewa, sama materialność drogi stają się czynnikami wytwarzania własnej, indywidualnej pamięci wydarzenia sprzed lat. Silas wybiera szczególny obiekt "z marginesów Zagłady" – zapomniane zdarzenie, które przedstawia obserwując współczesne obiekty położone wzdłuż trasy tego zdarzenia. Praca Silas pozwala przyjrzeć się krytycznie koncepcji memory landscapes (gdzie w krajobrazie umiejscawia się pamięć?) i zjawisku dark tourism (czy podążanie śladami więźniarek to pielgrzymka, turystyka czy terapia?). Silas problematyzuje nie tylko kwestię pamięci, bada również rodzaje nie-pamiętania. Jej kamera zostaje zwrócona ku lokalizacjom, które można nazwać "nie-miejscami pamięci".

### Contents

Nie ma nic do zobaczenia

Ciemność, codzienność

Elegia z Helmbrecht

Spacer z Helmbrecht

Krajobrazy Heidi

Autoportret w wypukłym zwierciadle i klęska wyobraźni

### Nie ma nic do zobaczenia

- [1] W centralnej scenie *Wszystko jest iluminacją* bohaterowie powieści Jonathana Safrana Foera docierają do świadka, który może wreszcie ich skierować do poszukiwanego żydowskiego miasteczka. Wiekowa Augustyna najpierw odmawia, co narrator notuje w szczególnej dla niego wersji angielszczyzny: "Nie ma tam nic do widokowania. Tylko pole. Mogłabym wam eksponować pierwsze lepsze pole i to by wyszło na jedno, co eksponować Trachimbrod"<sup>1</sup>. W miejscu, z którego wyciekło życie, a potem i pamięć, zostaje tylko puste pole, nieodróżnialne od sąsiednich. "Przyjechaliśmy zobaczyć Trachimbrod [...] więc do Trachimbrodu nas pani zaprowadzi"<sup>2</sup> – upierają się bohaterowie. Gdy w końcu trafiają w miejsce, do tej pory zdające się umykać przed nimi jak żywy organizm (który nie pozwalał umieścić się na żadnej mapie, a gdy się do niego zbliżali, natychmiast się przemieszczał gdzie indziej, jak tajemnicze centrum labiryntu), okazuje się, że to, co

<sup>1</sup> Jonathan Safran Foer, *Wszystko jest iluminacją*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa 2003, 250.

<sup>2</sup> Foer, *Wszystko jest iluminacją*, 250.

widać, to "nic". "Kiedy wymawiam, że nie było tam nic, zamyślam, że nie było tam żadnej z pomienionych rzeczy ani żadnej innej rzeczy, która jest"<sup>3</sup>. Czarna, pochłaniająca wszelki kolor otchłań, w której "nic nie widać". "'Powiedz mu, że to przez tą ciemność – rzekł do mnie Dziadek – bo jakby było widno, tobyśmy więcej увидzieli'. 'Jest tak ciemno' – powiedziałem gieroju. – 'Nie – przetrąciła ona. – Tak a tak uwidzielibyście tylko tyle. Tu zawsze tak jest, zawsze ciemno'"<sup>4</sup>.

[2] Foer we *Wszystko jest iluminacją* zbudował akcję wokół poszukiwania miejsca będącego przykładem obiektów, na które chciałabym zwrócić szczególną uwagę<sup>5</sup>. W krajobrazie Europy Środkowo-Wschodniej, nazwanym niedawno obszarem "skrwawionych ziem" (*bloodlands*)<sup>6</sup>, rozproszone są bowiem bardzo liczne miejsca potencjalnej memorializacji: takie, w których zaszło istotne wydarzenie przemocy masowej. Mimo to lokalizacje te są dziś pozbawione obiektów upamiętnienia lub są oznaczone "nie dość" (błędnie, opacznie). To miejsca rozmaitych aktów ludobójstw, których świadkiem był ubiegły wiek (granice wyznacza zarówno dwudziestowieczne pochodzenie terminu *genocyd*, jak i zasięg "żywej pamięci" związanej z obecnością świadków). To miejsca, gdzie dokonywała się zagłada Żydów, Romów, gdzie ludzie ginęli z powodów czystek etnicznych (np. Bośnia, Wołyń) lub podobnie motywowanych przesiedleń (np. Niemcy Sudeccy). Dziś miejsca te – czasem obszerne, najczęściej jednak mniej rozległe, punktowe – porasta spontanicznie odradzająca się zieleń, czasem pokrywają je nieuprzątnięte ruiny, czasem nowo zbudowany parking: to wyrwy, ominięcia w tkance krajobrazu. Otacza je negatywna, performatywnie wyrażana pamięć: to miejsca, gdzie "się nie chodzi", o których "lepiej nie mówić", "miejsca, które straszą". Akt nadawania im cech obiektów *tabu* ma przyczynę, którą jest zapewne powiązanie ich powstania z gwałtowną, niezadośćuczynioną, nierozliczoną śmiercią (i obecnością *żle-* lub *nie-*pochowanych zwłok)<sup>7</sup>. Uważam te miejsca za symptomatyczne dla terytorium naszego regionu, być może kluczowe dla zrozumienia tutejszych form pamięci i alternatywnych (na przykład wobec tych już dobrze rozeznaczonych, pozytywnych, inspirowanych teorią Pierre'a Nory<sup>8</sup>) relacji miejsca i pamiętania. Badanie ich właściwości,

<sup>3</sup> Foer, *Wszystko jest iluminacją*, 296.

<sup>4</sup> Foer, *Wszystko jest iluminacją*, 295-296.

<sup>5</sup> Por. Roma Sendyka, "Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci", w: *Teksty Drugie* 1-2 (2013); "Robinson w nie-miejscach pamięci", w: *Konteksty* 2 (2013); "Co widać z góry. Inne miasto i jego trudne dziedzictwo", w: *Widok* 4 (2014).

<sup>6</sup> Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Warszawa 2011; *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*, New York 2010.

<sup>7</sup> Por. Roma Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, *Teksty Drugie* 1-2 (2014).

<sup>8</sup> Krytycznie o teorii Nory pisałam w tekście *Miejsca pamięci – lektury krytyczne*, w: Teresa Szostek, Roma Sendyka i Ryszard Nycz, red., *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, Warszawa 2013, 206-222. W tym samym tomie Maria Kobielska reasumowała założenia projektu *miejsc pamięci* (Maria Kobielska, *Czytanie Nory. Appendix*). Pomysłowi francuskiego historyka można zarzucić m.in. nostalgiczność, zbytnią polityzację, nacjocentryczność (miejsca pamięci służą raczej narodowi niż np. imigrantom), monoperespektywizm (ujęcia krytyczne historii Francji nie mają słynnych "miejsc pamięci"), brak neutralności (chodzi o ugruntowanie "francuskości"). Teoria ta prezentuje się jako niefalsyfikowane pojęcie pierwotne (alegoria, mit), w którym nie ma miejsca na dyskusję.

poszukiwanie przykładów takich obiektów zbiega się z nowym, nabierającym siły nurtem w obszarze badań nad Zagładą: po latach koncentracji na figurze "obozu", funkcjonującej w szerszym polu jako koncept organizujący skomplikowany splot elementów dyskursywnych i niedyskursywnych, wytworzony wokół kwestii dwudziestowiecznego ludobójstwa, pojawia się zainteresowanie Zagładą jako "zdecentralizowanym zespołem wydarzeń" (mam na myśli np. badania Christophera Browninga na temat Skarżyska-Kamiennej<sup>9</sup>, Omera Bartova dotyczące Buczacza<sup>10</sup>, Yehudy Bauera – Nowogródka<sup>11</sup> i oczywiście – teksty Jana Tomasa Grossa o Jedwabnem)<sup>12</sup>. Gdy mowa o "innym Holokauście", Holokauście *od kul*<sup>13</sup>, w obszar zainteresowań badaczy trafiają miejsca dotąd pomijane<sup>14</sup> – zbyt drobne lub niezdeterminowane, by konkurować z "obozem" lub "gettem". Projekt Susan Silas – amerykańskiej artystki węgierskiego pochodzenia, byłby przykładem podobnej reorganizacji uwagi, tym razem w polu praktyk artystycznych<sup>15</sup>.

<top>

### Ciemność, codzienność

*This is all that you could see. It is always like this,  
always dark.*

Jonathan Safran Foer

[3] Moment spotkania z miejscem przeszłego cierpienia, wejścia w jego obszar, zbudowany jest w powieści Foera wokół metafory *nicości*. *Nic nie widać*, przed bohaterami rozciąga się nierozeznawalna gęstwa, pochłaniająca wszelkie światło czarna otchłań ciemności. Strategia opisu mijanych miasteczek przyzwyczaiła czytelnika do poetyki dowcipnego

<sup>9</sup> Christopher R. Browning, współpraca Jürgen Matthäus, *Geneza "ostatecznego rozwiązania": ewolucja nazistowskiej polityki wobec Żydów, wrzesień 1939 – marzec 1942*, tłum. Barbara Gutowska-Nowak, Kraków 2012. Christopher R. Browning, Jürgen Matthäus, *The Origin of the Final Solution, The Evolution of the Nazi Jewish Policy, September 1939 – March 1942*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007.

<sup>10</sup> *The Voice of Your Brother's Blood: Testimonies of Coexistence and Genocide from Buczacz, Galicia* (zapowiedź w Yale University Press); zob. także Omer Bartov, *Erased: Vanishing Traces of Jewish Galicia in Present-Day Ukraine*, Princeton University Press, 2007.

<sup>11</sup> Yehuda Bauer, "Nowogródek – historia shtetla", w: *Zagłada Żydów 3* (2007); publikowane pierwotnie jako "Nowogrodek – the Story of a Shtetl", w: *Yad Vashem Studies* (2001).

<sup>12</sup> Jan Tomasz Gross, *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

<sup>13</sup> Por. Patrick Desbois, *The Holocaust by Bullets: A Priest's Journey to Uncover the Truth behind the Murder of 1.5 Million Jews*, New York 2009. Opublikowane we Francji jako *Shoah par balles*, Paris 2007.

<sup>14</sup> Por. raport International Holocaust Remembrance Alliance "Killing Sites" z plenarnej konferencji w Londynie (maj 2014), <https://www.holocaustremembrance.com/focus/killing-sites> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>15</sup> Podobne działania są coraz liczniejsze. Projekty artystów koncentrujące się na odkrywaniu pod powłoką zwyczajności i powszedniości obiektu traumatycznego stają się zauważalnym nurtem w sztuce polskiej. Por. Łukasz Baksik, *Macewy codziennego użytku*, 2010; Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk, *Inne miasto*, 2013; Andrzej Kramarz, *Kawałek ziemi*, 2009; Anka Sasnal i Wilhelm Sasnal, *Z daleka widok jest piękny*, 2011; zwłaszcza: Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje*, 2009. Podobny charakter ma szerzej zakrojony projekt prac z terenem Otwocka prowadzony od 2011 roku przez Mirosława Bałkę. Można również wskazać zespół prac, które czynią dyskusję nad interesującymi mnie porzuconymi miejscami swoim obiektem centralnym – por. Jason Francisco, *Alive and Destroyed*, początek projektu 2011; wspomniany już Andrzej Kramarz, *Kawałek Ziemi*, 2008-2009; Roz Mortimer, *Reduced o Silence*, początek projektu 2012; Sandra Vitaljić, *Nieplodne tla / Infertile grounds*, 2009.

realizmu, w centrum powieści ulokowana jest jednak zasadzka: wobec niezawinionej, nieopłakanej śmierci wyobraźnia kapituluje. *Nic nie widać, tylko ciemność*. Twórcy filmowej adaptacji<sup>16</sup> *Wszystko jest iluminacją* nie zdecydowali się na tak radykalny krok: pustota obszaru po Trachimbrodzie musiała wydać się nieznośna i niefilmowa – w to miejsce widz otrzymał scenę skomponowaną wokół zielonej, schludnie utrzymanej polany, na której ktoś położył niewielką upamiętniającą płytę. Drapieżny obraz Foera, tkwiący w jego powieści wyrzut – jak można tak bardzo opuścić i tak ostatecznie zapomnieć to miejsce? – został skutecznie pozbawiony siły rażenia.

- [4] Projekt Susan Silas jest rodzajem podróży, podobnie uporczywej i wyznaczonej podobnie traumatycznym wydarzeniem z okresu wojny jak akt wymordowania (jeden z epizodów działań Einsatzgruppe C) mieszkańców małego ukraińskiego sztetla w Sofiówce, którego literackim fantomem jest Trachimbrod. Twórcze działanie artystki polegało na przejściu pieszo dwustu dwudziestu pięciu mil dokładnie wzdłuż trasy marszu śmierci więźniarek gnanych w 1945 roku z obozu koncentracyjnego w Helmbrecht (Niemcy) do Volarów / Prachatic (dziś Czechy). Wzdłuż ciągnącej się przez ponad trzysta sześćdziesiąt kilometrów drogi Silas wypatrywała śladów przeszłości: znaków, które mogłyby przypomnieć o przeszłym doświadczeniu. Odnajdując, jak bohaterowie Foera, jedynie pola, drogi, miejscowości, w których kapliczki i pomniki przydrożne nigdy nie wspominały o kaźni pięciuset osiemdziesięciu żydowskich więźniarek, Silas konfrontowała się z tym samym rozległym obszarem zapomnienia wydarzenia zbyt drobnego, zbyt podobnego do innych, by skupić na sobie uwagę i awansować do miana obiektu, wokół którego buduje się tożsamość lokalnych społeczności. O ile gest Foera: radykalny, ale przecież przypominający również kapitulancie "zamknięcie oczu", był czytelnym aktem emocjonalnej reakcji na ostateczność braku życia i pamięci o życiu w miejscu przeszłej zbrodni, o tyle Silas patrzy na drogę z Helmbrecht krytycznie. Patrzy uważnie, chłodno, analitycznie, rozpoznając zwykłość i obojętność otaczającego ją krajobrazu, poszukując przyczyn tego stanu rzeczy i czynnie zmieniając go swoim przemierzającym się wzdłuż trasy ciałem.

- [5] *Helmbrechts walk* jest performansem, umieszczonym w konkretnej lokalizacji i czasie: artystka ruszyła w drogę 13 kwietnia 1998 roku, w pięćdziesiątą trzecią rocznicę marszu z roku 1945. Przez dwadzieścia dwa dni szła wzdłuż trasy wyznaczonej na podstawie map i dostępnych dziś dokumentów, zachowując tempo i miejsca postojów kolumny więźniarek. Jednocześnie jej praca to skomplikowany zespół wielomedialnych obiektów wystawianych (do 2014 roku siedmiokrotnie<sup>17</sup>) w galeriach od 1999 roku. Dostępna dziś – w trzecim wcieleniu – praca składa się z serii czterdziestu pięciu zdjęć, którym towarzyszą prywatne zapiski z pamiętnika pokonywania trasy. Dołączono do nich notatki

<sup>16</sup> Reż. Liev Schreiber, USA, 2005.

<sup>17</sup> M.in. w Nowym Jorku, Toronto i Wiedniu; kuratorem jednej z pierwszych wystaw był znany dziś teoretyk studiów nad kulturą wizualną, Nicholas Mirzoeff.

z aktualnych ówczesnie gazet, fragmenty dokumentów, mapy, tekst wywiadu z jedną z ocalonych z marszu, zdjęcia z prac przygotowawczych, zdjęcia z cmentarza, na którym pochowano ofiary marszu, z muzeum ku ich pamięci w Prachaticach, medytacje tekstowe oraz serię dwudziestu dwóch dwukanałowych prac wideo ilustrujących każdy kolejny dzień. Cały ten zespół obiektów tworzy rozgałęziającą się, przestrzenną sieć wzajemnych powiązań, jej idealnym miejscem ekspozycji staje się ostatecznie więc Internet<sup>18</sup>.

[6] Marsz z Helmbrecht jest jednym z wielu marszy śmierci z pierwszej połowy 1945 roku. Bywa przywoływany, gdy poszukiwany jest przykład *sensles bestiality* – bezsensownego okrucieństwa nazistów. Silas przeczytała o nim w głośnej pracy Daniela Goldhagena (*Gorliwi kaci Hitlera*<sup>19</sup>), tam też znalazła mapę z naniesioną trasą marszu. Mogła również dowiedzieć się o tym zdarzeniu inaczej – na stałej wystawie w Yad Vashem marsz z Helmbrecht jest przypominany jako paradygmatyczny przykład marszów śmierci znaczących boczne drogi Europy Środkowej pod koniec wojny. Wedle dostępnej dziś wiedzy 13 kwietnia 1945 roku tysiąc sto siedemdziesiąt więźniarek zmuszono do wyjścia z obozu nieopodal Flossenbürga. Kolumna ruszyła w stronę Dachau, z powodu zmieniających się linii przebiegu frontów zawrócono ją ostatecznie na południe, w stronę Czechosłowacji. W Zwodau wyselekcjonowano pięćset dziewięćdziesiąt nie-Żydówek, pięćset osiemdziesiąt żydowskich więźniarek pognano dalej. Szacowany odsetek zmarłych podczas marszu wynosi trzydzieści procent (zmarło około dwieście siedemdziesiąt pięć kobiet)<sup>20</sup>. Gdy kolumnę oswobodzono w Prachaticach, miejscowe władze nakazały ludności niemieckiej pochować ofiary pod nadzorem wojskowych – ciała zebrano z ostatnich sześćdziesięciu mil trasy; mały cmentarz wojenny upamiętnia poległe kobiety.

[7] Ruszając w drogę śladem więźniarek z Helmbrecht, Silas zadaje sobie podobne pytanie jak Frank Ankersmith, który w 2005 roku w książce *Sublime Historical Experience*<sup>21</sup> zastanawiał się, w jaki sposób doświadczenie przeszłości może stać się przedmiotem badań historyka podejmującego próbę reprezentowania przeszłości (opowiedzenia historii) w tekście. Medytacja Silas dotyczy identycznie sformułowanego problemu, którego podmiotem staje się artysta: jak odpowiedzieć na przeszłe doświadczenie – dzisiaj? Jak autentyczne cierpienie konkretnych osób w przeszłości – reprezentować po latach za pomocą środków dostępnych sztuce? Po co podejmować próby odzyskiwania doświadczenia przeszłości – nieodzyskiwalnego przecież, bo znaczna jego część dotyczyła żywej obecności i nie była ujmowalna w słowach. Po co artysta reanimuje zagubione

<sup>18</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com> (wejście 10 czerwca 2014).

<sup>19</sup> Daniel Jonah Goldhagen, *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*, tłum. Wiesław Horabik, Warszawa 1999; *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, New York 1997.

<sup>20</sup> Dora Apel, *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick 2002, 141.

<sup>21</sup> Frank R. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford 2005. Por. Frank R. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. Ewa Domańska, tłum. Ewa Domańska et al., Kraków 2005.



doświadczenie? Jak oddaje tę jego część, która nie była możliwa do wyrażenia za pomocą kodów lingwistycznych? Jak wytwarza pamięciowy ekwiwalent wydarzenia historycznego w miejscu pozbawionym elementów kotwiczących bądź wywołujących wspomnienie? Odpowiedź Silas jest skomplikowana i wieloelementowa, pozbawiona wniosków dostępnych od ręki – by je zbudować w dialogu z pracą, konieczne będzie uważniejsze przyglądnięcie się *Helmbrechts walk*.

[<top>](#)

### **Elegia z Helmbrecht**

- [8] Jedną z pierwszych cech pracy Silas, którą dostrzega widz, jest zapewne wielokrotnie powtarzany gest podwajania. Fotografie z danego dnia zawsze występują w parze. Zdjęcie umieszczone po prawej stronie najczęściej spokrewnione jest pod względem wizualnym (np. zdjęcia z dnia czwartego) z tym po lewej: wiemy, że znajdujemy się w konkretnym miejscu, że oba ujęcia zrobione zostały niedaleko, być może nawet z tego samego punktu w przestrzeni i czasie (sugeruje to ten sam typ rozproszonego światła, zazwyczaj zbliżone warunki atmosferyczne niezbyt pogodnego dnia wczesnej wiosny). Zdarza się, że obrazy zupełnie nie różnicują swego tematu: w dniu jedenastym na obu widzimy tylko ujęcie torów, w dniu pierwszym i piątym – gęsty las. Czasem ujęcia są kontrastowane – spojrzenie obejmuje las, zarośla, a obok puste zagony (dzień trzeci). Pole wizualne zazwyczaj wypełnia to, co pochodzi z natury (las, pola, zarośla), rzadziej efekty działania człowieka (droga, wioska). Nigdy nie zobaczymy na fotografiach ludzi, zwierząt albo mijających fotografkę samochodów. Zasada wyboru tych kadrów mogłaby być rekonstruowana następująco: widzimy to, co widzi idąca, aparat fotograficzny zdaje się rejestrować naturalny akt patrzenia na to, co jest wokół drogi: nie pokazuje ani więcej, ani mniej, jak gdyby nie można było manipulować długością ogniskowej w obiektywie. Dwa kadry ustawione obok siebie – co przypomina poetykę zdjęć stereoskopowych – sugerują dokumentowanie drogi w akcie spoglądania przed siebie i w bok: podróżująca się rozgląda. Nie chodzi więc tylko o cel, o horyzont, na którym nikt nie droga, i o to, co za nim. Równie ważne jest pobocze. Czegoś tu się szuka.
- [9] Czego? – trzeba się domyślić. Pewne powtarzające się w ikonosferze zdjęć szczegóły są podpowiedzią. W dniu drugim i czternastym sfotografowane zostały ambony strzelnicze, w dziesiątym i osiemnastym – śmieci; w ósmym, trzynastym, dwudziestym i dwudziestym drugim widzimy przydrożne groby, krzyże i kapliczki. Łatwo uświadamiamy sobie niepokój, którym przesiąknięte są kadry: dociera do nas, że podążając za wzrokiem fotografki idziemy *sami*, że nikt nam nie towarzyszy, że obok tylko ściana lasu. Niepokoją zarysy ambon myśliwskich [il. 1]. Ślady tych, którzy byli tu przed nami, nie są przyjazne: to śmieci i resztki. Kapliczki i krzyże zabarwiają drogę nastrojem dolorystycznym. Mimo roślinności, zieleni typowej dla wczesnej wiosny spod zdjęć wyziera emocjonalna aura precyzująca ich temat – cierpienie.



1 Susan Silas, *Helmbrechts walk*, 1998-2003, druga kompozycja cyklu – dzień drugi, 14 kwietnia 1998, od Schwarzenbach Saale do Neuhausen

- [10] Gdy najedziemy kursorem na zdjęcie, pojawi się tekst, a raczej dwa wpisy przesłaniające kadr. Dotychczas mieliśmy do dyspozycji tylko skrótowe notatki pod zdjęciami, identyfikujące dzień i punkty orientacyjne danego etapu trasy. Górna część naddanego wpisu to fragmenty osobistych zapisków artystki. Pojawiają się wśród nich skojarzenia wizualne (na przykład film Resnais'go o mijanym właśnie Marienbadzie, wystawa Josefa Beuysa), lekturowe (wspomnienia Primo Leviego z Auschwitz), autobiograficzne (los ojczyzna, uciekiniera z Węgier po 1956 roku), kulturowe (dęby jako symbol narodowego socjalizmu). Te fragmenty, o charakterze eseistycznym, przechodzą we wpisy pamiętnikarskie, notujące zazwyczaj stany zagrożenia – Silas opisuje podjeżdżające samochody, nagabywanie, pouczenie, propozycje seksualne, groźby, zakazy (przejścia, fotografowania), pijackie libacje w hotelach, głowy upolowanych zwierząt w pensjonacie. Raz tylko opisuje spotkanie "pozytywne" – z ostatnim Żydem mieszkającym w Knysperku, Karlem Schuboskym.
- [11] Poniżej, ale nadal w obszarze wyodrębnianym z białego tła przez podwójną fotografię, Silas prezentuje wynotowane z "New York Times'a" nagłówki z dni odpowiadających dniom jej podróży. Dominują w nich zdarzenia konotujące przemoc lub śmierć (publiczna egzekucja rwandyjskich ludobójców, śmierć Pol Pota, doniesienia o liczbie egzekucji w Iraku, wystawienie Całunu Turyńskiego, śmierć Octavia Paza, pogrzeb czarnej dziewczynki zastrzelonej w RPA, proces w sprawie zabójstwa noworodka w Delaware, choroba Václava Havla, śmierć zabójcy Martina Luthera Kinga czy protesty studentów w Indonezji). Opatrzanie cyklu fotograficznego tekstem wydaje się strategią, którą przewidywali Walter Benjamin ("Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?")<sup>22</sup> oraz Susan Sontag (zdjęcia "nie na wiele się zdają, gdy chodzi o zrozumienie. Opowieści mogą pomóc nam zrozumieć")<sup>23</sup>, gdy twierdzili, że fotografie, zwłaszcza te, które miałyby powiadamiać o cierpieniu, potrzebują

<sup>22</sup> Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. Janusz Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, 44; *Little History of Photography*, in: Walter Benjamin, *Selected Writings*, Volume 2 (1927-1934), ed. Michael W. Jennings, Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1999, 507-530.

<sup>23</sup> Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Kraków 2010. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, 2003.

narracyjnego wsparcia, podpórki tekstu, by przedstawić sprawę ofiary. Silas podziela to przekonanie, dodaje do serii zdjęć wiele dokumentów, lecz teksty, które wpisuje bezpośrednio na fotografii, nie mają charakteru wyjaśniającego. Są jak echogramy, jak zapisy *tego, co się działo*, tego, co dotarło ze świata do idącej – i w swym fragmentarycznym, ułamkowym charakterze niewiele tłumaczą – dalej nie wiemy, czego poszukuje rozglądająca się. Czytelny natomiast staje się najszerszy plan: wojny, Zagłady, przemocy, zagrożenia, cierpienia.

- [12] Można powiedzieć, że *memorialny testament*, jak o tej pracy wyraża się jej autorka<sup>24</sup>, ma wyraźny rys elegijny<sup>25</sup>. Twierzę, że skojarzenie to ma mocniejsze podstawy niż tylko fakt szczególnego nastroju fotografii budowanego przez wybór obiektów, oświetlenia i długości ekspozycji. Cała praca ma charakter elegijny także z powodów konstrukcyjnych, powtarzające się gesty podwojenia tekstu i tekstu, tekstu i obrazu, obrazu i obrazu<sup>26</sup> przywodzą na myśl skojarzenie z dystychem elegijnym: nieustannym łączeniem podobnie brzmiących, długich, stosownych dla epiki fraz – heksametru i pentametru daktylicznego. Ten fundament konstrukcyjny, dziś zapewne nieczytelny, pozostaje jednak łatwo rozpoznawany jako echo rozległej tradycji: wtedy, gdy dociera do nas powaga, wzniosłość, smutek i melancholiczność wypowiedzi<sup>27</sup>.

<top>

### Spacer z Helmbrecht

- [13] Dołączone do pracy materiały z badań archiwalnych, zdjęcia, mapy i dokumenty (np. transkrypcja zeznań Aloisa Dörra odpowiedzialnego za marsz z Helmbrecht, wstęp autorki, który pojawia się jako pierwsza plansza, zanim wejdziemy w wirtualną galerię zdjęć) przygotowują widza, ujawniają przyczynę podjętej podróży. Wiemy, że mamy odnosić to, co widzimy na zdjęciach, do wydarzenia sprzed nieomal siedemdziesięciu lat. Autorka projektu oznajmia wprost, że "wyruszyła, by odtworzyć drogę tych kobiet"<sup>28</sup>. Nie można jednak tej intencji zrównywać z naiwnym gestem odtworzenia (reenactment). Tytuł pracy wyraźnie różnicuje doświadczenia – to przeszłe i to z końca lat

<sup>24</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com/project.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>25</sup> Por. wypowiedź Jean Bloch Rosensaft, dyrektorki muzeum HUC-JIR, cytowaną na stronie artystki: <http://www.helmbrechtswalk.com/project.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>26</sup> W materiale towarzyszącym serii zdjęć znaleźć można również mniej eksponowaną w projekcie serię prac wideo, także "podwojoną". Po lewej kadr wypełnia *mastershot* – tak stabilny i pozbawiony ruchu, że wydaje się fotografią. Po prawej widzimy rozmyty obraz z kamery wystawionej przez okno jadącego szybko samochodu. To zestawione dokumentacje tych samych fragmentów trasy: kadry nieruchome zostały nagrane podczas podróży do Prachatic; te rozmyte – w czasie jazdy z powrotem, <http://www.helmbrechtswalk.com/video.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>27</sup> Przyjmuje się skojarzenie elegijności ze smutkiem, jednak – trzeba dodać – w tradycji tego gatunku *tristia* były jedną z trzech głównych linii rozwojowych – obok "miłostek" (*amores*) i heroid (*heroides*) – o tematyce miłosnej). Por. Grażyna Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Kraków 2005.

<sup>28</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com/project.html> (wejście 20 czerwca 2014).



dziewięćdziesiątych. Marsz przemienia się w spacer (walk), a raczej – chodzenie. Jest to jednak bardziej pielgrzymka niż wycieczka: trasa ma zdefiniowany przebieg, jej pokonywanie w konkretnych odcinkach ma znaczenie, na końcu trasy leży cmentarz w Prachaticach, w drodze nie szukamy ładnych widoków ani przyjemnych doznań. Do pracy natomiast dołączone zostaną zapisywane bez daty "Medytacje". Wzniosły akt spacerowania potwierdzałyby przywoływany w tych zapiskach Werner Herzog, który podkreślał "sakramentalny aspekt chodzenia"<sup>29</sup>. Silas nie pozwala jednak na nadmierne rozbudowanie tego skojarzenia, choć oczywiście jest dla niej istotne: "on i ja – pisze – podzielamy przekonanie, że chodzenie nie jest po prostu terapią dla jednostki, ale poetycką czynnością, która może wyleczyć świat z jego niedomagań"<sup>30</sup>. Po tym wyznaniu natychmiast bowiem ironicznie przypomina o Albercie Speerze obchodzącym kulę ziemską podczas uwięzienia w Spandau<sup>31</sup>. Zdjęcia z szesnastego dnia [il. 2] wędrowania także stanowią komentarz do podejmowanych działań. Na fotografii po lewej widzimy znaki szlaków turystycznych: droga marszu z Helmbrecht krzyżuje się lub pokrywa z trasami tych, którzy znajdują się tu dla przyjemności. W "Medytacjach" pojawi się kolejny cytat z Herzoga: "chodzenie jest cnotą, turystyka – śmiertelnym grzechem"<sup>32</sup>. Silas wyraźnie nie chce być nazwana turystką – broni się przed tymi skojarzeniami zarówno w warstwie wizualnej, jak i tekstowej projektu. Nie fotografuje widoków, obiektów zadowalających potrzeby estetyczne lub pragnienie poszukiwania tego co ciekawe. Zdjęcia zatrzymują w kadrze to co zwykle, nieatrakcyjne, nawet – odpychające. Teksty nie są też sprawozdaniem z tego, co warto zobaczyć, ale raczej rozwijającą się notatką z przemyśleń i przykrych spotkań. Silas nie podaje dokładnych długości tras, rzadko sygnalizuje stan pogody; trudy ponowionej podróży (fizyczne znużenie, padający deszcz, długie przemarsze, zranione stopy) nie są eksponowane poza początkiem opowieści.

- [14] A jednak wiele elementów sprawia, że *Helmbrechts walk* grawituje w kierunku praktyk turysty: dołączone mapy, rekonstruowana trasa, opisy noclegów w hotelach, w których fotografka się zatrzymała, wspomnienia kolacji w restauracjach, przyznanie się do zbierania pamiątek (Silas codziennie podnosi z ziemi kamień). W ten sposób jej zachowanie może się zmieścić w obrębie zjawiska, które nazywamy "mroczną turystyką"<sup>33</sup>. Chodziłoby o "praktykę podróżowania do danego miejsca, która w całości lub po części jest uzasadniona chęcią faktycznego lub symbolicznego spotkania ze

<sup>29</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com/meditation.html> (wejście 20 czerwca 2014). Herzog cytowany jest za książką Bruce'a Chatwina (*What Am I Doing Here*, London, 2001). Esej "Medytacje" publikowany w: *cultureID* May 21 (2010).

<sup>30</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com/project.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>31</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com/meditation.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>32</sup> <http://www.helmbrechtswalk.com/project.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>33</sup> Por. Sławoj Tanaś, *Tanatoturystyka. Od przestrzeni śmierci do przestrzeni turystycznej*, Łódź 2013. Także Roma Sendyka, "Macie – napatrzcie się! Mroczna turystyka i nowoczesność", *Didaskalia* 4 (2014), 62-71.

śmiercią, zwłaszcza – choć nie wyłącznie – śmiercią gwałtowną"<sup>34</sup>. Innymi słowy, o późnonowoczesną skłonność zaspokajania potrzeby tanatopiecznego kontaktu ze śmiercią – w homeopatycznej dawce, w kontrolowany, niegroźny sposób. Projekt Silas opiera się jednak z dobrym skutkiem i takiemu przyporządkowaniu. W gruncie rzeczy jest interesującym przykładem pracy artystycznej kompromitującej i krytykującej tego rodzaju działania. Akt oporu wobec wciągania na orbitę mrocznej turystyki polega na odwracaniu się od tego co nowoczesne: na rozumieniu chodzenia jako pielgrzymki, na podkreślaniu fizycznego charakteru, uporczywości, niewygody tego aktu (Silas nie wsiada do samochodu, w którym podąża za nią w pewnej odległości asystentka<sup>35</sup>); w akcentowaniu pogłębionego doświadczenia przeszłości (medytacje), w zaznaczaniu, jak bardzo konieczne jest podjęcie pracy, wysiłku, by dowiedzieć się czegoś o przeszłości: nie idzie o przyjemność. Performans okala rama roboty naukowca czytającego dokumenty, poszukującego danych w archiwach i bibliotekach. Nie mamy do czynienia z praktyką rozrywkową, ale forensyczną: ten, kto ruszył w drogę, szuka sprawiedliwości, upublicznienia zbrodni. Gdzie jednak ulokowana jest wina? Każdą więźniarek jest zamknięta w przeszłości, sprawcy zostali osądzeni. Co jest więc – nie tak? Kto – jest oskarżony?



2 Susan Silas, *Helmbrechts walk*, 1998-2003, szesnasta kompozycja cyklu – dzień szesnasty, 28 kwietnia 1998, od Deplowic do Jeseni)

<top>

### Krajobrazy Heidi

- [15] Ważnym elementem konstrukcyjnym w planie wizualnym i tekstowym są powracające medytacje o lesie, krajobrazie, drzewach (jest mowa na przykład o kulturowym znaczeniu lasu, od Germanii Tacyty przez mit Blut und Boden nazistów po "kwitnące krajobrazy" z przemów Helmuta Kohla). Wiele zdjęć sugeruje, że idąca otoczona jest lasem [il. 3], polami, odradzającą się roślinnością. Można to uporczywie powracanie do tematu krajobrazu czytać bardzo dosłownie. Artystka szuka śladów przeszłej kaźni. Nie ma po niej jednak żadnych blizn, znaków – może oprócz drzew, może tło nie uległo zmianie. Ten

<sup>34</sup> Por. A.V. Seaton, "Guided by the Dark: from Thanatopsis to Thanatourism", tłum. własne, *International Journal of Heritage Studies* 4 (1996), vol. 2, tutaj 240.

<sup>35</sup> Materiał filmowy z samochodu zostanie wykonany dopiero w drodze powrotnej.

trop zdaje się podsuwać tekst umieszczony obok finałowego zdjęcia. Silas cytuje ocaloną z marszu Halinę Kleiner<sup>36</sup> i jej zdziwienie, gdy zapytano ją o zapamiętane szczegóły otoczenia drogi, którą maszerowały więźniarki. "Ma pani na myśli krajobraz?" – precyzuje Kleiner. I przyznaje, że "nie zapamiętała najbliższego otoczenia"<sup>37</sup>. Ów brak wizualnej pamięci otoczenia mógł wydać się Silas zaskakujący (przykładem spodziewanej percepcji mijanego otoczenia byłyby ostatnie sceny z *Dymów nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej. Widok gór jest wytęskniony, a "granatowy kolos pokryty borem" przynosi "w szumie świerków słowo swoboda". Ziemia "tętni sercami braci, co padli w walce", a oswobodzony "idzie sadzić drzewa na miejscu wypalonych lasów"<sup>38</sup>). Zwrócenie obiektywu w stronę poboczy drogi z Helmbrecht może sugerować, że praca Silas ma charakter komplementarny – stanowi suplement do doświadczenia oślepionych bólem kobiet. Ten gest dekonstruuje jednak Bret Ashley Kaplan, która znajduje w archiwach nagrane świadectwo Kleiner (z 23 lipca 1987 roku), gdzie ocalona wspomina marsz zaskakującym porównaniem: "krajobraz był jak z opowieści o Heidi"<sup>39</sup>.

- [16] Las w wyobraźni Silas nie okazuje się bukoliczny (choć często takie skojarzenie jest pierwszym, dojmującym doznaniem w obliczu konfrontacji z miejscem Zagłady – co pokazał i Claude Lanzmann w *Shoah*, i Simon Schama w *Landscape and Memory*<sup>40</sup>). Drzewa nie zapewniają arkadyjskiego spokoju. Ciemna ściana wokół drogi [il. 3] wywołuje temat łowów: skojarzenia wędrującej obejmują opowieści o Göringu odwiedzającym Puszcę Białowieską<sup>41</sup>. Dwukrotne powtórzenie w cyklu zdjęć ambony strzelniczej, wywołujące natychmiast skojarzenie z obozem, w koniunkcji z towarzyszącymi tekstami wprowadza temat polowania. Silas rekreuje w pracy ten rodzaj niepewności, który behawiorysta Konrad Lorenz opisał (w *Morals and Weapons* z 1935<sup>42</sup>) jako pierwotny lęk odczuwany przez człowieka w otwartej przestrzeni, lęk, który dzielimy ze zwierzętami. Ten rodzaj emocji wywodzi się z najgłębszych, pierwotnych odruchów łowcy, który woli ukrycie od wystawienia się na widok (a więc na niebezpieczeństwo

<sup>36</sup> Artystka przeprowadziła z nią wywiad: "I interviewed Halina Kleiner and spent the day at her home in New Jersey", <http://www.helmbrechtswalk.com/the-women.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>37</sup> "I interviewed Halina Kleiner...", <http://www.helmbrechtswalk.com/portfolio/e/helmbrechts23.html> (wejście 20 czerwca 2014), tłum. własne.

<sup>38</sup> Seweryna Szmaglewska, *Dymy nad Birkenau*, Warszawa 1972, 317; *Smoke over Birkenau*, transl. from the pol. by Jadwiga Rynas, Oświęcim, The Auschwitz-Birkenau State Muzeum, Warsaw 2008.

<sup>39</sup> *Helmbrechts Walk*, slajd 23, <http://www.helmbrechtswalk.com/portfolio/e/helmbrechts23.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>40</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, 26.

<sup>41</sup> Także z książki Schamy por. rozdział pierwszy: "The Realm of Lithuanian Bison", podrozdział "Mortality, Immortality", 67-69.

<sup>42</sup> Artykuł publikowany jako rozdział w: Konrad Lorenz, *King Solomon's Ring*, transl. Marjorie Kerr Wilson, New York, 2003, 170-188, pierwodruk niem. w: *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen* z 1949 roku.

stania się ofiarą), doceniając przewagę widzenia bez bycia widzianym. Niedawne publikacje, takie jak *Manhunts*<sup>43</sup> Grégoire Chamayou czy *Judenjagd*<sup>44</sup> Jana Grabowskiego, konkretyzują ten rodzaj odczuwanej – tym razem przeszłej – przemocy. Silas nie tyle więc zastanawia się nad rolą drzew jako świadków (współczujących – jak u Szmaglewskiej, czy obojętnych – jak na przykład u holenderskiego poety i malarza Armanda<sup>45</sup>), ile oskarża materialne otoczenie, które było miejscem cierpienia kobiet zmuszonych do marszu śmierci, o sprzyjanie oprawcom. Las nie udzielił schronienia, dziś nie opowiada o dawnych wydarzeniach. Stoi – obojętny, wrogi, sam tylko dla siebie ("Obojętność drzew wobec momentu historycznego" – notował Baudrillard w *Cool Memories*<sup>46</sup>) jak na obrazie Wilhelma Sasnala inspirowanym filmem Lanzmanna (*Las*, 2002). Las jest tu identyfikowany jako powinowaty wojny.



3 Susan Silas, *Helmbrechts walk*, 1998-2003, siedemnasta kompozycja cyklu – dzień siedemnasty, 29 kwietnia 1998, od Jeseni do Zhuri

- [17] Poza kompromitacją tła jako świadka – jaki jest efekt tego chodzenia? Trop poddaje zdjęcie więźniarek wykonane w trakcie marszu w 1945 roku, znalezione w małym muzeum upamiętniającym kaźń marszu w Volarach. Silas, choć właśnie przeszła całą trasę, nie może zlokalizować punktu, w którym wykonano tę fotografię. Las nie jest świadkiem, nie sposób z niego wydobyć żadnej opowieści, żadnego sprawozdania. Drzewa, las, setting – tło, które pozostało po wydarzeniu historycznym, nie pozwalają się bynajmniej przybliżyć do doświadczenia zamkniętego w przeszłości. Jest ono już osobne, nie jest świadkiem w znaczeniu by-stander. Las nie stoi tu "koło-kogoś", jest tylko dla siebie – osobny, obojętny, nie sprzyja wędrującej, a odnalezione zdjęcie okazuje się paradoksalnym "doskonałym kłamstwem dokumentu"<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Grégoire Chamayou, *Manhunts: A Philosophical History*, trans. Steven Rendall, Princeton 2012, por. rozdział jedenasty: *Hunting Jews*.

<sup>44</sup> Jan Grabowski, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942-1945*, Warszawa 2011; *Hunt for the Jews: Betrayal and Murder in German-Occupied Poland*, 2013,

<sup>45</sup> Armando oskarżał: "The edge of the forest, for example the trees towards the front, must have seen a thing or two", w: Ernst van Alphen, *Armando: Shaping Memory*, Rotterdam 2000, 10-11.

<sup>46</sup> Jean Baudrillard, *Cool Memories: 1980-1985*, Paris 1987, tutaj 112, tłum. własne.

<sup>47</sup> "Then, on the wall, there is a large blown up reproduction of a photograph taken surreptitiously by an unknown photographer. It is a grainy, black and white image of these women huddled together, trudging down the road. None of the women who survived the march have been able to



- [18] Co ważne, Silas nie pokazuje żadnego zdjęcia ofiar, mimo że wspomina istnienie takich dokumentów. Projekt *Helmbrechts walk* unika pokazywania twarzy z przeszłości, dział *The Women* ze strony internetowej obejmuje "portrety" tylko o tyle, o ile pokazuje zdjęcia indywidualnych nagrobków. Fotografie tych kobiet, które przetrwały, tych, które były leczone w Prachaticach – zostają usunięte z naszego pola widzenia, choć Silas dostarcza przecież niezwykle bogatego wizualnego i dokumentalnego materiału do analizy. Oddalenie widza od twarzy więźniarek jest więc znaczące, podobnie jak użycie barwy<sup>48</sup>. Można przypuszczać, że chodzi o akt oporu wobec dominujących metod zwracania współczesnych ku przeszłości – wykorzystanych zbyt często, pozbawionych dziś już mocy działania.

<top>

### **Autoportret w wypukłym zwierciadle i klęska wyobraźni**

- [19] Ostatnia plansza centralnej sekwencji zdjęć projektu *Helmbrechts walk* jest odmienna od poprzedzających ją par. Samotne zdjęcie [il. 4], nieprzesłonięte tekstem, zawiera jedyną postać ludzką, jaką objął obiektyw. Figura jest niewielka, zdeformowana, podwójnie zapośredniczona przez obiektyw i lustro uliczne, oddalona poprzez układ soczewek w aparacie i powierzchnię kolejnego obiektu optycznego. Żółty płaszcz odcina postać od tła. Płaszcz ma bez wątpienia kolor symboliczny, przypominający o ikonicznych znakach Zagłady i jej kodzie barwnego znakowania ludzi. "Odbita w lustrze, zniekształcona autoprezentacja przedstawia nie tylko performans chodzenia, odzwierciedla także konceptualne sedno projektu, czyli relację między świadkiem drugiego stopnia a miejscem, z którego wycofuje się pamięć" – pisała Dora Apel<sup>49</sup>. To zniekształcone przedstawienie siebie jest rodzajem swoistego przyznania się do klęski planu reaktywacji doświadczenia historycznego; do niewydolności wzroku, który miałby uzupełniać to, czego nie dostrzegły oczy więźniarek. Repetycja, kompulsywne powtórzenie, powtórzenie przypominające zasadę działania traumy, w słowniku Dominicka LaCapry określone jako acting-out ("rozgrywania w działaniu"), przekształca się w trakcie przejścia z Helmbrecht do Prachatic w "przepracowanie" – w working through<sup>50</sup>, w uznanie, że czasowy dystans

---

identify where or when it was taken. I had just walked that 225 miles from Helmbrechts and I could not identify its location either. It is as though the photograph had not been taken in real space and time. The perfect documentary lie", <http://www.helmbrechtswalk.com/meditation.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>48</sup> Silas tak tłumaczy to w komentarzu: "Most of the documentation of the Second World War comes to us in images shot in black & white. The newsreels shown in movie theaters were all shot in black & white. In fact, I would argue that our entire visual knowledge of that period plays in our heads in black & white". W efekcie użycie estetyki monochrome produkuje niepotrzebny "chasm that removes these images from us in time in a way that distorts their distance and creates a kind of complacency built on a foundation of forgetting" – por. Susan Silas, "Volary", w: <http://www.helmbrechtswalk.com/volary.html> (wejście 20 czerwca 2014).

<sup>49</sup> "The mirrored, distorted self-representation not only reflect the performance of walk, but reproduces the conceptual nature of the project, that is, the relationship between the secondary witness and he site of memory at a remove", w: Apel, *Memory Effects*, 143.

<sup>50</sup> Zob. Dominick LaCapra, *Conclusion: Acting Out and Working Through*, w: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca 1994.



wobec traumatycznego wydarzenia wymusza nieprzekraczalny ostatecznie dystans emocjonalny, fizyczny i krytyczny. Najbardziej frapujące w projekcie Silas jest jednak to, że pożądaný kierunek pracy z traumą (od repetycji do przepracowania) u amerykańskiej artystki zdaje się ulegać odwróceniu. Świadek drugiego stopnia, przychodzący później, przychodzi za późno. Gestem powtórzenia pragnąc zbliżyć się do ofiar, popada nieuchronnie w krytyczne oddalenie, pochwycony w system odbić i zapośredniczeń, odrzucony na krytyczny dystans: wydarzenie nie jest już dostępne, jest już o-pracowane; prze-pracowane.



Halina Kleiner walked from Helmbrechts to just short of Prahutice in the spring of 1945. I met her in 1998. She was seventy but didn't look it. I asked her if she remembered what it looked like there - in what was then the Sudetenland; that swath of the Czech Republic that bounced back and forth between Germany and Czechoslovakia so many times. She remembers a great deal about her experiences. She remembers the biting cold. She remembers the harshness of the guards. She remembers her friends. To my questions about what things looked like - "you mean the scenery," she asked - she didn't have a visual memory of the landscape or her immediate surroundings. Perhaps under such conditions it is not possible to look too far - to either side or ahead. She did recollect being marched by houses that were lit inside and wondering what the people in those warm houses were thinking about and doing at that moment.

Helmbrechts Walk, 1998-2003

(to access text, please place cursor on image)

<

#### 4 Susan Silas, *Helmbrechts walk*, 1998-2003, ostatnia kompozycja cyklu

[20] Mimo niemożliwej rekreacji projekt nie jest jednak klęską. Faktem jest, że doświadczenia więźniarek nie da się porównać do żadnego współczesnego przejścia w skali przeżywanego bólu i zagrożenia. Różnica w doznaniu fizycznym czyni z *Helmbrechts walk* rodzaj homeopatycznego zbliżenia do traumatycznej przeszłości: zbliżenia – ale nie więcej. Ostatecznie projekt zamyka się w planie prywatnym. Samotna postać na końcu cyklu zdaje się deklarować: to projekt zwrócony ku tożsamości, to akt wytwarzania własnej pamięci przejścia (walk), to akt medytacyjny, forma samo-stwarzania, autopoiesis. Mogłaby być wykonana w archiwach – byłaby jednak wtedy aktem pasywnym. Podjęcie działania, przejście, czyni z niej akt formacyjny – przyjęcia w siebie przeszłości w formie pamięci o własnym na nią wystawieniu.

[21] A jednak Kaplan w *Landscapes of Holocaust Postmemory* opisuje projekt Silas jako "wielką klęskę wyobraźni"<sup>51</sup>, cytując zresztą diagnozę samej artystki. Wyobrażenie sobie natury ówczesnego cierpienia jest niemożliwe; możliwa natomiast jest swoista identyfikacja dzięki ruchowi ciała w przestrzeni, prowadząca do zrozumienia, że pomiędzy doświadczeniem a interpretacją istnieje nieprzekraczalna różnica. Dzięki byciu w drodze udało się Silas stanąć po stronie doświadczenia. Mimetyczna aproksymacja<sup>52</sup> – tak nazwała to działanie Apel w *Memory Effects*.

Myślę, że prawdziwą pracą artystyczną była moja fizyczna obecność w krajobrazie, przez który szły, przymuszone do tego, kobiety z Helmbrecht. I może w ten właśnie sposób, poprzez akt wyboru, by stanąć tam, gdzie one stały,

<sup>51</sup> Brett Ashley Kaplan, *Landscapes of Holocaust Postmemory*, New York 2010, 111.

<sup>52</sup> Apel, *Memory Effects*, 143.

upamiętniając je moją fizyczną obecnością, rozumiem siebie jako Żydówkę. W jaki sposób podjęłam tę właśnie decyzję – by przebyć 225 mil – trudno mi sobie przypomnieć<sup>53</sup>.

- [22] – pisała artystka, ustanawiając akcenty i znaki kierunkowe wewnątrz swojego projektu.
- [23] W projekcie Silas więc konwencje realizmu, pejzażu, portretu, dokumentu, dziennika podróży, elegii, budujące wyrafinowany projekt konceptualny, są uruchomione tak, by zdyskredytować interpretację na rzecz obecności. Historia – ta czerpana z dokumentów – zostaje przekształcona poprzez medium ciała w pamięć indywidualną. Co więcej, nie idzie o pamięć, zdaje się deklorować artystka, ale o wytwarzanie pamięci, o akt ontologiczny, o doświadczenie. To przepis na budowanie relacji z traumatyczną przeszłością dla świadków drugiego stopnia, to sposób wytwarzania indywidualnej pamięci w sytuacji, gdy coraz częściej nie ma ani od kogo (odchodzący świadkowie), ani z czego (niepełność i niedostatek źródeł archiwalnych) jej czerpać – wobec wszechobecnego zapomnienia źródłem pamięci staje się nasze własne ciało. I tak jak niedoskonały według wymogów realizmu jest autoportret w zwierciadle wypukłym, tak niemożliwa jest "mimetyczna" pamięć przeszłości; w tej sytuacji pozostaje jedynie zgoda na zniekształcenia i deformacje. Te nie są przegraną. Dzięki nim, co konstatował w *Autoportrecie w wypukłym lustrze* John Ashbery: Tajemnica jest zbyt jawna. Jej nędza aż piecze<sup>54</sup>. A przecież chodziło o ujawnienie tego, co zbyt skutecznie skryło się pod zasłoną przeszłości.

[<top>](#)

---

<sup>53</sup> <http://helmbrechtswalk.com/maps.html> (wejście 20 czerwca 2014), tłum. własne.

<sup>54</sup> John Ashbery, *Autoportret w wypukłym lustrze*, tłum. Piotr Sommer, *Literatura na Świecie* 7-8 (2006) 420, *Self-Portrait in a Convex Mirror: Poems*, London 2009, s.68.