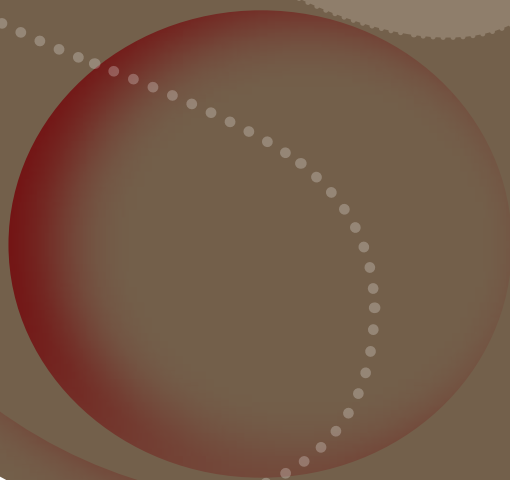


S Z T U K A

jako rozmowa o przeszłości



Fundacja im. Stefana Batorego

Seria:

DEBATY
FUNDACJI
BATORÉGO



Redakcja

Piotr Kosiewski



FUNDACJA
IM. STEFANA
BATOREGO



Sztuka jako rozmowa o przeszłości



Fundacja im. Stefana Batorego

ul. Sapieżyńska 10a

00-215 Warszawa

tel. |48 22| 536 02 00

fax |48 22| 536 02 20

batory@batory.org.pl

www.batory.org.pl

Opracowanie redakcyjne:

Izabella **Sariusz-Skąpska**

Korekta:

Joanna **Licznier**

Opieka artystyczna nad publikacjami Fundacji im. Stefana Batorego:

Marta **Kusztra**

Projekt graficzny:

Teresa **Oleszczuk**

Skład elektroniczny:

TYRSA Sp. z o.o.

© Copyright by Fundacja im. Stefana Batorego

Druk:

„Efekt”

ISBN 978-83-89406-39-2

Publikacja jest rozpowszechniana bezpłatnie

Warszawa 2009

Spis treści

Spis treści

Od redakcji	7
Piotr Kosiewski, <i>Sztuka, przeszłość, rozmowa</i>	9
Dyskusja (Marek Beylin, Agnieszka Holland, Elżbieta Janicka, Konrad Lesiak, Aleksander Smolar, Dariusz Stola, Joanna Szczepkowska, Adam Szymczyk, Krzysztof Warlikowski, Andrzej Wielowieyski)	15
Dorota Jarecka, <i>Mary koszmary</i> , polski film Yael Bartany	47
Katarzyna Bojarska, <i>Artur Żmijewski w obliczu historii, w obliczu traumy</i>	57
Agnieszka Sabor, <i>Metafory pamięci</i> (Wilhelm Sasnal)	71
Noty biograficzne	79
Indeks nazwisk	83

Od redakcji

Fundacja im Stefana Batorego od dawna przygląda się związkom pamięci, historii i polityki. Organizowaliśmy m.in. debaty poświęcone znaczeniu historii w relacjach z naszymi sąsiadami (2005) i pamięci jako „przedmiotowi władzy” (2007). Coraz częściej mówi się o tym, że debata publiczna dotycząca przeszłości znalazła się w kryzysie. Historia jest w niej instrumentalizowana na różne sposoby, nadużywana i wykorzystywana w bieżącej walce politycznej. Gdzie zatem znaleźć można wolne słowo o przeszłości? Czy tę rolę przejmuje dzisiaj sztuka? Czy sztuka może nas uwolnić od polityki historycznej? W ostatnich latach to artyści – w teatrze, filmie i sztukach plastycznych – szczególnie często odnoszą się do przeszłości, krytycznie przyglądając się polskiej historii i pamięci oraz podejmując trudne wątki, takie jak relacje polsko-żydowskie czy polsko-niemieckie. Poszukiwaniom innych wizji, alternatywnych wobec poglądów dominujących dziś w głównym nurcie, poświęciliśmy debatę „Sztuka jako rozmowa o przeszłości”, zorganizowaną 22 listopada 2008 roku. Jej zapis przedstawiamy w niniejszej publikacji.

Spotkaniu towarzyszyły pokazy filmów *Mary koszmary* Yael Bartany oraz *Nasz śpiewnik* i *Polak w szafie* Artura Żmijewskiego, a także prezentacja rysunków Wilhelma Sasnala do *Płomieni* Stanisława Brzozowskiego. Teksty poświęcone tym artystom drukujemy także w naszym tomie.

Piotr Kosiewski

Sztuka, przeszłość, rozmowa

Wiele ważnych wydarzeń artystycznych ostatniego czasu odnosi się do historii i mówi o stanie naszej pamięci. W pokazywanych niedawno pracach Mirosława Bałki, Zbigniewa Libery, Wilhelma Sasnala czy Petera Fussa pojawiają się Polacy, Żydzi, Niemcy, partyzanci i powstańcy. O wypędzonych w 1945 roku Polakach i Niemcach powstał spektakl Jana Klaty *Transfer!*, a o Polakach w kraju bez Żydów – *Nic, co ludzkie* Pawła Passiniego, Piotra Ratajczaka i Łukasza Witt-Michałowskiego oraz *Żyd* Artura Pałygi. Krzysztof Warlikowski połączył *Dybuka* An-skiego z tekstem Hanny Krall. Nawet Mariusz Treliński w swych odczytaniach klasycznych dzieł opery wprowadzał wątki nawiązujące do historii ostatniego stulecia.

W styczniu 2008 roku Fundacja Galerii Foksal pokazała *Mary koszmary* izraelskiej artystki Yael Bartany, film, w którym Sławomir Sierakowski, upozowany na młodego działacza komunistycznego, na ruinach Stadionu Dziesięciolecia zaprasza do powrotu do Polski trzy miliony Żydów. Jest to praca zaskakująca, niepoddająca się jednoznacznej interpretacji, trudna do zakwalifikowania, o której Dorota Jarecka napisała w „Gazecie Wyborczej”, że mówi „językiem polskim po Zagładzie” i pokazuje, „jak mogłaby wyglądać próba narracji własnej, gdyby wolno było powiedzieć wszystko”¹.

¹ Dorota Jarecka, *Język polski po Zagładzie*, „Gazeta Wyborcza”, 30.01.2008.

Wcześniej, bo w 2007 roku, w wielu miejscach – między innymi w Fundacji im. Stefana Batorego – można było zobaczyć film Artura Żmijewskiego *Polak w szafie*. Jego bohaterami są studenci Joanny Tokarskiej-Bakir, uczestnicy badań etnograficznych, które pokazały żywotność mitu o tak zwanym mordzie rytualnym wśród dzisiejszych mieszkańców Sandomierza i okolic. Podczas sfilmowanych przez Żmijewskiego warsztatów w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej studenci „robili coś” z wiszącym w sandomierskiej katedrze antysemitycznym obrazem Karola de Prévot, poddając jego kopię różnym symbolicznym zabiegom: była ona palona, uzupełniana komentarzem, obnoszona po ulicach Warszawy. Film wywołał poruszenie i głosy, że to sztuka może „zrobić coś” z problemami, które – jak w przypadku obrazów sandomierskich – są przedmiotem toczącej się od lat, zrytualizowanej i bezwocnej debaty.

Listę pokazywanych ostatnio dzieł odnoszących się do przeszłości można mnożyć. Zofia Lipecka w wielokanałowej pracy wideo zatytułowanej *Po Jedwabnem* wróciła do sporu wokół książki Jana Tomasza Grossa. Z kolei Krystyna Piotrowska w *Dokumentach podróży* poruszyła problem emigracji Polaków pochodzenia żydowskiego po marcu 1968 roku.

Skąd tak wiele prac odwołujących się do przeszłości, odnoszących się do kwestii pamięci? Powody mogą być różne: koniec ograniczeń w mówieniu o historii narzucanych przez PRL-owską cenzurę, zmiana pokoleniowa, ale także inne rozumienie sztuki, przyjęcie, że może ona odnosić się do istotnych kwestii społecznych. Ktoś mógłby też odpowiedzieć: moda. Jednak istotniejsza jest zmiana sposobu patrzenia na historię w ostatnich dekadach. Coraz chętniej historia bywa opisywana poprzez narracje konkretnych osób, szczególny nacisk kładzie się na jednostkowe doświadczenie. Następuje przesunięcie akcentu z podmiotów kolektywnych na indywidualne lub dotąd milczące: kobiety, mniejszości narodowe, „inni”. Głos oddaje się ofiarom, tym, którzy dotąd z rozmowy o przeszłości byli wykluczani. Centralnym problemem stało się doświadczenie Holocaustu. Jednak obok pytania o los prześladowanych pada też inne: o świadka, o jego zachowanie wobec ofiary, o to, czy udzielił pomocy, czy też jej

odmówił. Za wybitnym francuskim historykiem Pierre'em Norą można mówić o „drugiej pamięci”, o „przyspieszaniu historii”, o innym pamiętaniu, o bardziej emocjonalnym, wrażliwym i bolesnym stosunku do przeszłości. Dziś, jak pisze Nora, „obowiązek pamiętania sprawia, że każdy staje się swym własnym historykiem”². Jednocześnie przeszłość doskwiera, ugniata, przeszkadza. Nie można się od niej uwolnić. Jest zapisana w krajobrazie, w architekturze, w codziennych przedmiotach, które stają się bardzo prywatnymi miejscami pamięci. Historia, zwłaszcza w swych traumatycznych, ubiegłowiecznych odstonach, jest nam nieustannie przypominana. Nadal są jej świadkowie, którzy – jak staruszka w sztuce Doroty Mastowskiej *Między nami dobrze jest* – wciąż powtarzają: „pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna”.

W Polsce to inne spojrzenie na przeszłość zderza się z postulowaną, a w ostatnich latach także realizowaną, polityką historyczną państwa, której podstawowym zadaniem jest budowanie wspólnoty wyobraźni, proponowanie języka – jak to określił Dariusz Gawin, jeden z propagatorów tej polityki – „w którym ludzie się odnajdą i który pozwoli im wyrazić dumę z bycia razem”³. Z tej wizji przeszłości nie musi być wykluczona pamięć o wydarzeniach trudnych i mało chwalebnych, jednak wszyscy, którzy zbyt głośno mówią na ich temat, są ostro piętnowani. *Nota bene*, do tworzenia tego nowoczesnego języka dumy narodowej – jak go określa Dariusz Gawin – zaproszono także artystów, czego przykładem jest działalność Muzeum Powstania Warszawskiego.

Twórcy podjęli w ostatnich latach kwestie stojące w centrum debaty publicznej: Holocaust, wypędzenia, relacje świadek–ofiara. Czy więc sztuka – która ujawnia emocje, pozwala na inne, czasami bardziej bezpośrednie mówienie o sprawach trudnych, kontrowersyjnych, przemilczanych, na wykrzyczenie trapiących nas lęków i obaw – jest odpowiedzią na ułomność języka tej debaty, na jej impas i zamykanie się w już ustalonych pozach?

² Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les Linux de Mémoire*, przeł. Paweł Mościcki, „Archiwum” [Łódź] 2009, nr 2, s. 8.

³ Wypowiedź w dyskusji opublikowanej w tomie *Pamięć jako przedmiot władzy*, Warszawa 2008, s. 37.



Wilhelm Sasnal, ilustracja do *Płomieni* Stanisława Brzozowskiego, 2007, rysunek, dzięki uprzejmości „Krytyki Politycznej”.

Może artyści szukają innej formuły rozmowy? Nie tylko oni – wystarczy spojrzeć na kształt dyskusji o *Strachu* Jana Tomasza Grossa. Tę książkę można uznać za poszukiwanie nowego języka: jej emocjonalność i ostrość przedstawianych sądów przetłumacza zwyczajowe wyobrażenia o książce historycznej. Tak jakby autor uznał, że opowiadanie o historii tylko przy pomocy naukowego instrumentarium nie prowadzi do zmiany postaw i opinii (spór o *Strach* dotyczył raczej przedstawionej przez Grossa interpretacji wydarzeń i formy właśnie niż samych faktów).

Książka Jana Tomasza Grossa prowokuje. Zarzut prowokacji nie raz stawiano dziełom Krzysztofa Warlikowskiego czy Zbigniewa Libery. W wielu współczesnych pracach rzeczywiście mamy do czynienia z ekscysem, przekroczeniem, podważeniem przyzwyczajęń i sposobu myślenia. Na pewno dzieje się tak w filmie *80064* Artura Żmijewskiego, kiedy to artysta nakłania byłego więźnia obozu koncentracyjnego do „odnowienia”, powtórnego wytatuowania obozowego numeru. Jednak samo określenie „prowokacja” jest kłopotliwe, a nawet niebezpieczne. Pozwala bowiem zbyt łatwo przekreślić każde działanie artystów, bez próby postawienia pytania o zawarte w pracy sensy.

Być może sztuka staje się dziś zastępczym sposobem wyrażenia treści, które powinny być – a nie są – obecne w naszej publicznej debacie? Można odnieść wrażenie, że sztuka po prostu próbuje stworzyć alternatywę wobec dominującej dziś w dyskursie publicznym wizji przeszłości, propa-

gowanej przez zwolenników polityki historycznej. W ostatnich czasach, w których obowiązkowe stało się obnoszenie z antyniemieckością, jedyną możliwością prezentowania bardziej skomplikowanych wzajemnych relacji okazały się wspomniane już przedstawienie Jana Klaty *Transfer!* czy książka Mieczysława Abramowicza *Każdy przyniósł, co miał najlepszego*. Jeżeli jednak sztuka zaczyna mówić o sprawach, które inaczej nie mogą zostać wyartykułowane, to jakie niesie to następstwa dla sztuki, a jakie dla debaty publicznej? Co taka sytuacja mówi nam o stanie dyskusji w Polsce, nie tylko tej odnoszącej się do wydarzeń z mniej lub bardziej odległej przeszłości?

Dyskusja

Marek Beylin:

Hasło „Sztuka jako rozmowa o przeszłości” wskazuje, że równie ważnym jak sztuka, a może nawet dominującym tematem rozmowy będzie jej otoczenie, stan debaty publicznej, która przywołuje przeszłość. Dzieła poszczególnych artystów są w tym przypadku raczej pretekstem.

Historia w Polsce pełni przede wszystkim funkcję instrumentalną. Wielu polityków, publicystów, nawet historyków odwołuje się do niej, by różnym środowiskom lub osobom kneblować usta. Przeszłość służy wykluczaniu ze wspólnoty narodowej, patriotycznej, obywatelskiej. Staje się nader często biczem na różnie zdefiniowanych wrogów. Jednocześnie o wielkich potęgach przeszłości mówi się mało, niechętnie albo nieprawdziwie. Zarówno przeszłość, jak i pełnione przez nią funkcje są mistyfikowane.

Podstawowym hasłem, które się nasuwa, gdy mowa o obecności przeszłości w polskiej sferze publicznej, jest „polityka historyczna”. Nie chcę wnikać w intencje intelektualistów, którzy sformułowali jej program. Były one złożone, jednak nie ulega dla mnie wątpliwości, że w niedobry sposób przeformułowali oni warunki funkcjonowania wspólnoty, wykluczając albo marginalizując różne poglądy, postawy czy osoby, a jednocześnie wyrzucając poza nawias pojęcia istotne dla myślenia o własnej historii, jak

rozrachunek, wstyd, hańba. Zarysowali program wspólnoty zamykającej się w wieszczaniu swojej chwały.

Oczywiście, twórcy polityki historycznej (jak Dariusz Gawin czy Tomasz Merta) zapewne nie przewidzieli skutków swoich intelektualnych pomysłów. Jednak to oni ponoszą odpowiedzialność za konsekwencje rozmaitych działań w ostatnich latach, zwłaszcza że rzadko dawali wyraz swojemu sprzeciwowi wobec niedobrych praktyk. Co więcej, często nadawali im sankcję intelektualną.

Przeszłość w tych dyskursach uległa dezintegracji albo jej duże potacie zostały objęte milczeniem. Jednym z przejawów tej praktyki była reakcja na książkę *Strach* Jana Tomasza Grossa. Sposób jej przyjęcia przez polskich historyków, komentatorów oraz media pokazuje, jaki regres nastąpił w myśleniu o naszej historii. Wystarczy porównać reakcję elity na wcześniejszą książkę Grossa o Jedwabnem. W przypadku *Strachu* więcej było wyparcia, przemilczenia, ataków, agresji, mniej zaś umiejętności zobaczenia własnych, mrocznych losów.

Jaka jest reakcja sztuki na taką sytuację i jakie są jej możliwości? Zdania na ten temat są podzielone. Wilhelm Sasnal w rozmowie z Piotrem Kosiewskim, opublikowanej w „Kresach”¹, mówi, że sztuka nie rozwiąże żadnych problemów. Może być jedynie pretekstem do dyskusji, lecz nie udzieli żadnych odpowiedzi. Zatem wszystkie działania, które możemy dziś obserwować, byłyby wypełnieniem istniejącej luki, ale takim, które nie odciska się na rzeczywistości. Z kolei Artur Żmijewski odpowiada inaczej na tak postawione pytanie. Sztuka według niego może i ma zmieniać rzeczywistość. Może w nią interweniować, wpływając na ton debaty publicznej, a nawet stać się jej ważną częścią, zwłaszcza kiedy zawodzą inne dyskursy. Możliwa jest jeszcze inna odpowiedź: sztuka niczego nie zmienia, ale może wydobywać i pokazywać ciemne strony naszej przeszłości. Adam Szymczyk

¹ *Malarz historyczny? Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Piotr Kosiewski*, „Kwartalnik Literacki Kresy” 2008, nr 3, s. 208.

powiedział kiedyś o malarstwie Wilhelma Sasnala jako o „dotykaniu naszego wstydu”². Sztuka byłaby więc rodzajem terapii dla zbiorowości.

Wszystkie te odpowiedzi budzą we mnie jedną wątpliwość. Czy nie mamy do czynienia z narastającym dramatycznym podziałem: z jednej strony artysty, można powiedzieć – elity, już odbyli żałobę, zwłaszcza w odniesieniu do pamięci Holocaustu, sami i we własnych kręgach uporali się z tym problemem; z drugiej strony jest społeczeństwo, które nie zdaje sobie sprawy z potrzeby takiej żałoby ani też tym bardziej nie zamierza jej przeżywać. Czy nie rośnie przepaść między tak zwanymi elitami a tak zwanym społeczeństwem? Odpowiedź na to pytanie ma kluczowe znaczenie, gdyż jedność w tej sferze jest warunkiem budowania tożsamości wspólnotowej.

Krzysztof Warlikowski:

Mogę jedynie wyrazić nadzieję, że sztuka, którą uprawiam, ma szansę zmienić świat albo przynajmniej powinna zawstydząć, angażując odbiorcę w to, o czym mówimy. Nie chciałbym jednak teoretyzować, więc opowiem o jednym wydarzeniu związanym z wystawieniem *Dybuka* w Izraelu. Mój spektakl składał się z dwóch części. Pierwsza była oparta na dobrze wszystkim znanym tekście An-skiego. W drugiej wykorzystałem historię Adama S. spisaną przez Hannę Krall, czyli dokument, prawdziwą historię.

Nie wiem, kto przychodzi do teatru. Być może z punktu widzenia niektórych osób są to elity. Ja jednak myślę inaczej. To są rodziny, różne pokolenia, młodzież. W sali teatralnej tworzy się swoisty melanż. Wszystkich widzów łączy jedno: stawiają sobie pytania. Chodzą do teatru, ponieważ on niejako zmusza do ich zadawania. Dodanie do *Dybuka* An-skiego tekstu Hanny Krall było rodzajem zaproszenia do zastanowienia się nad Żydami i Polakami. Więcej, próbowałem wytyczyć kierunek rozmowy: Holocaust, co my, Polacy, o nim myślimy? Miałem wrażenie, że *Dybuk* wcześniej działał w Polsce niczym plaster. Przynosił ulgę, że oto można publicznie mówić o Żydach.

² Brak. Adam Szymczyk w rozmowie z Ulrichem Loockiem, przeł. Aleksandra Ściegienna, w: Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Wracam jednak do wspomnianego przeze mnie przedstawienia w Izraelu. W teatrze najwięcej było Żydów polskiego pochodzenia, osób, które wyjechały około 1968 roku. W ich odbiorze z tekstem sztuki intensywnie mieszały się myśli dotyczące Polski, zarówno negatywne, jak i pozytywne. Ale na widowni byli także Polacy. Tamtego wieczora pomyślałem, że to nie był jeden spektakl, lecz „Dybuki” żydowskie spotykały się z „Dybukami” polskimi. Ten temat przecież niegdyś łączył nas, Polaków i Żydów.

Spotykałem później w Izraelu ludzi, którzy byli oburzeni tym spektaklem, pytali, po co Polacy mówią o tym i w taki sposób. Jednak podczas samego przedstawienia przeważała dobra atmosfera. Miałem poczucie intensywnego kontaktu z widownią. Ja, aktorzy, wszyscy byliśmy bardzo stremowani. Czuliśmy się, jakbyśmy jechali z drewnem do lasu. Zadawaliśmy sobie pytanie, jak mamy tym ludziom mówić o nich samych. Przedstawienie zaczyna się od wyjaśnienia, czym jest *cicit*, rodzaj koszuli z czterema nitkami na rogach, które wiążą człowieka z Bogiem. Podczas pierwszego wieczoru Jacek Poniedziałek po każdym twierdzącym zdaniu dodawał więc pytanie, jakby chciał potwierdzenia, że tak rzeczywiście jest. Pytał: *ken?* Za strony widowni za każdym razem padała odpowiedź: *ken*, tak. W ten sposób powoli przedzieraliśmy się z naszymi *cicitami* i innymi szczegółami. Próbowaliśmy mówić językiem, który w niektórych krajach, jak Hiszpania, jest czasami zupełnie obcy, ale tam, w Izraelu, to przecież ich powszedniość, ich tradycja, opowiadaliśmy o rzeczach, które znają od dzieciństwa. Nic do tego nie mogliśmy dodać. Pozostawało nam jedynie wystuchanie tych, którzy przyszli zobaczyć nasz spektakl, oraz pomyślenie o tym, co między nami kiedyś było, co nas łączyło i nadal łączy.

Miałem wrażenie, że tamten wieczór sprawił, iż przez kilka godzin byliśmy jakoś oczyszczeni. Teatr ma bowiem czasami taką siłę, może zwodniczą. Bywa, że trwa ona bardzo krótko, podobnie jak nasze dobre samopoczucie w kontakcie ze sztuką. Czasami my, reżyserzy, potrafimy znaleźć drogę do ludzi siedzących na widowni. *Dybuk* Hanny Krall jest niebanalną historią o człowieku żyjącym w Ameryce, który odkrywa w sobie zmarłego w getcie brata, choć on sam urodził się już po wojnie. To opowieść stawiająca bardzo

ogólne, uniwersalne pytania i zarazem jednostkowe, bardzo żydowskie i bardzo polskie.

Agnieszka Holland:

Temat sztuki i pamięci jest tak szeroki, że nie sposób zamknąć go w jednej, uogólnionej formule. To, co powiem, proszę traktować raczej jako kilka refleksji niż jako próbę przedstawienia pogłębionej analizy sytuacji duchowo-intelektualno-polityczno-społecznej w Polsce oraz używania przeszłości jako narzędzia do budowania wspólnoty lub wykluczania z jej grona.

Przeszłość zawsze uważałam za coś równorzędnego wobec teraźniejszości. Może to moja skaza, ale nie widzę granicy między tym, co zdarzyło się kiedyś, a tym, co obecnie się wydarza. Oczywiście, moja wiedza o dawnych zdarzeniach jest znacznie mniejsza. Mniej faktów poznałam albo nie znam ich z empirycznego doświadczenia. A jednak mam poczucie bliskości przeszłości. Być może dlatego, że robię filmy.

Gdybym próbowała podzielić czas swojej dorosłości na ten, który poświęciłam kręceniu filmów, oraz ten, kiedy po prostu żyłam, to w pewnym sensie ten pierwszy przeważałby nad drugim. Większość czasu spędziłam w wirtualnej, fikcyjnej rzeczywistości, którą sama stwarzałam. Dodatkowo, wiele spośród moich filmów – z różnych powodów – było historycznych, a przynajmniej kostiumowych. Ich fabuły rozgrywały się w przeszłości. Za każdym razem wykonywałam staranną pracę dokumentacyjną. Starłam się poznać rzeczywistość czasów, o których opowiadałam, by nie pogubić się w detalach, odczuć ówczesny nastrój i móc zidentyfikować się z obrazem tego, co pokazuję.

Moje filmy kostiumowe rozgrywały się w dwóch epokach: wiktoriańskiej – obojętnie, czy były to Anglia, Stany Zjednoczone czy Francja, zawsze obejmowały bardzo specyficzny czas w kulturze XIX wieku, oraz podczas drugiej wojny światowej. Robiąc pierwszy film dotyczący tego właśnie okresu, miałam dojmujące wrażenie, że żyłam wtedy. Intensywne poczucie,

że mówiąc o tym czasie, pisząc scenariusz czy planując jakąś scenę w filmie, nie mam do czynienia z czymś wymyślonym, nauczone, zapośredniczone. Po prostu wiedziałam, jak było. Dochodziło nawet do sytuacji, kiedy w jednym ze scenariuszy podawałam ceny gruntów sadowniczych na Śląsku w 1942 roku. Znałam te koszty, podobnie jak cenę jabłek. Później konsultant, specjalista od historii gospodarczej tego regionu, dziwił się, skąd znam takie szczegóły. Krótko mówiąc, rozdzielanie rzeczywistości na przeszłość i teraźniejszość jest dla mnie czymś nieprawdziwym.

Przeszłość w nas żyje, jako pewien kod genetyczny, jako obsesje, niewypowiedziane winy, dlatego też oddzielanie jej od teraźniejszości jest dla mnie błędem poznawczym. Oczywiście, inną sprawą pozostaje to, jak przeszłość jest dziś w Polsce opisywana, postrzegana i sprzedawana. I nie chodzi mi jedynie o to, jakie jej wizje produkują na użytek tej czy innej ideologii rozmaici dziennikarze czy pseudodziennikarze, twórcy czy pseudotwórcy, naukowcy czy pseudonaukowcy, ale również o to, co ludzie chcą oglądać i o czym czytać.

Odpowiedź na to ostatnie pytanie jest ważna, bo inaczej pozostaje tylko publicystyczna złość na „złych” prawicowych historyków czy polityków: oni chcą dokonać brutalnej manipulacji na naszej pamięci oraz ograniczyć wspólnotę do tych, którzy godzą się z takim szalenie uproszczonym i zafaszowanym obrazem przeszłości. To, że odnoszą sukcesy, nie tylko intelektualne, ale przede wszystkim także społeczno-polityczne, wynika z potrzeby istnienia uporządkowanej rzeczywistości. Nasz dzisiejszy świat, nie tylko w Polsce, jest bardzo skomplikowany i niejednoznaczny. Przytłacza nas liczba informacji, wartości, zdarzeń. Ludzie gubią się w tym gąszczu. Szukają zatem miejsc, gdzie można by się ukryć, gdzie wszystko byłoby prostsze, bardziej jednoznaczne i zrozumiałe. Przeszłość jest właśnie takim miejscem, ponieważ istnieje poprzez narrację. Oczywiście, ważny jest też sposób jej prowadzenia, to, w jaki sposób dawne wydarzenia się opowie, zaprezentuje, zrekonstruuje. Im ta narracja będzie prostsza, tym łatwiej stanie się dostępna oraz zdobędzie masową popularność.

Jeżeli przyjrzymy się wynikom badań ankietowych czy posłuchamy wypowiedzi polskich licealistów – skądinąd o dość liberalnych poglądach – to okazuje się, że oni „kupili” obraz historii tworzony przez prawicowych polityków i publicystów. Poglądy młodych ludzi są bliskie tworzonej przez politykę historyczną wizji „ku pokrzepieniu serc”. Zatem nie tylko dokonuje się manipulacji przeszłością dla partykularnych celów (np. *stricte* politycznych), ale też te działania są odpowiedzią na potrzebę zaistnienia ładu moralno-intelektualnego.

Niestety, ta wizja przeszłości wyraża się w postaci kiczu, czyli – mówiąc za Kunderę – w uproszczeniu. To nie są oczywiście przystawowe „jelenie na rykowisku”, lecz nadmierna symplifikacja rzeczy złożonych. Historia ludzkości, religia, a nawet los człowieka nie są jednoznaczne, można mówić o nich na różne sposoby. Można tak, jak to robią Krzysztof Warlikowski i wielu innych reżyserów. Teatr dziś wydaje się tym miejscem, gdzie próbuje się prowadzić pogłębioną refleksję, mierzyć się ze złożonością naszej rzeczywistości.

Natomiast sztuka masowa – może lepiej mówić: kultura masowa – funkcjonuje i zyskuje sobie rynek poprzez dokonywanie maksymalnego uproszczenia wszystkich możliwych warstw: estetycznej, myślowej, pojęciowej. Nawet moralizatorstwo można dziś łatwo sprzedać, mimo alergii dzisiejszej młodzieży na określony rodzaj języka.

Warto w takiej sytuacji zastanowić się nad tym, w jaki sposób znaleźć język odpowiedni dla sztuki masowej, a nie tylko dla twórczości z pogranicza eksperymentu, aby można było mówić o przeszłości (zresztą nie wyłącznie o niej) w całej jej złożoności, a nie tylko dokonując tak dalece idących symplifikacji. Czy jest to możliwe? A może tylko tak uproszczone wizje mogą dziś zostać odebrane przez widzów i czytelników? Czy jest możliwe przełamanie podziału na sztukę wysoką i na kulturę masową? Czy tych dwóch światów nic nie łączy?

Wychodząc z komunizmu, odnosiliśmy wrażenie, że w jakimś sensie wszyscy rozprawiliśmy się z trudnymi sprawami, na przykład z problemem Holocaustu. Okazało się jednak, że nie było komunikacji między elitami a resztą społeczeństwa. Prawdopodobnie większość ludzi nie miała głosu

bądź nie dysponowała językiem, którym mogłaby mówić na ten temat. Wiąże się z tym problem postrzegania dzisiaj PRL-u. Osoby z mojego pokolenia patrzą na ten czas z pewną nostalgią, ponieważ na przykład poziom dyskursu intelektualnego czy artystyczny język sztuki, przynajmniej w niektórych dziedzinach, jak film, był bez porównania wyższy. Okazuje się jednak, że niewiele pozostało z tego czasu. To, co zostało wypracowane, mogło zostać unieważnione, ponieważ – prawdopodobnie – funkcjonowało jedynie w zamkniętym obiegu i nie przedostawało się do głębszej świadomości.

Marek Beylin:

Czy to oznacza, że komunikacja zbiorowa, czyli budowanie wspólnoty, jest dziś możliwa jedynie przez przedstawianie bardzo uproszczonych wersji? Czy jedyną odpowiedzią na jeden kicz – historii ku pokrzepieniu serc – jest inny kicz? Czy, jak pisał w „Gazecie Wyborczej” Artur Żmijewski³, dobre, ale abstrakcyjne pomniki nie mają w Polsce sensu, bo trzeba ludziom przekazywać najprostsze sensy, nawet jeżeli służą temu brzydkie, socrealistyczne, lecz przemawiające łatwym językiem dzieła? One bowiem opowiadają przeszłość bezpośrednio, nie zawieszają żadnych sensów. Czy, innymi słowy, jesteśmy skazani na porozumiewanie się na warunkach, które dopuszczają jedynie powstawanie kiczów?

Agnieszka Holland:

Obawiam się, że niestety coś jest na rzeczy. Podam odmienny przykład: sztuka sakralna. W dziejach Europy od średniowiecza sztuka sakralna była najwyższą emanacją piękna i Transcendencji, a jednocześnie była stale otwarta na nowość. Popatrzmy, ile powstało katedr, kantat czy obrazów. A dziś? Sztuka sakralna jest ostentacyjnie kiczowata, na palcach jednej ręki można policzyć wybitne dzieła. Czy należy wysnuć z tego wniosek, że religia jest dziś czymś tak nieistotnym bądź tak płytkim, że wyraża się jedynie

³ Artur Żmijewski, *Wagarując*, „Gazeta Wyborcza”, 15–16.11.2008.

poprzez kicz? Czy też obecna sytuacja wynika z nieumiejętności mówienia o rzeczach, które są niejednoznaczne? Podobnie dzieje się w przypadku sztuki mówiącej o przeszłości. Może problemem jest adresat? W przypadku sztuki współczesnej są to goście galerii. Tam jest prowadzona inna debata. Problemem pozostaje szeroki odbiór społeczny: to, czy sztuka może odcisnąć się na świadomości szerszych warstw.

Krzysztof Warlikowski:

Niegdyś sprowokowała mnie praca Artura Żmijewskiego zatytułowana *80064*, w której artysta namówił dawnego więźnia obozu koncentracyjnego do ponownego wytatuowania numeru. Myślę, że to było przekroczenie granic w sztuce. Czym innym są jednak sztuki plastyczne, a czym innym rozmaite inne sztuki wizualne, jak teatr, film kinowy lub telewizyjny. One są bardziej skomplikowaną wypowiedzią. Nie wiem też, czy jesteśmy skazani na uproszczenie. Chyba nie.

Zaskoczenia zawsze się zdarzają. Mam świeże doświadczenie dotyczące właśnie sztuki sakralnej. *Pasja* autorstwa Pawła Mykietyna w pewien sposób kwestionuje cały estetyzm poprzednich pasji, unieszkodliwia kuszące piękno sakralnej sztuki muzycznej XVII, XVIII i XIX wieku. To utwór dla dzisiejszego ucha. Ta muzyka wywołuje we mnie człowieka, budzi we mnie Chrystusa, moją wyobraźnię religijną. Jednocześnie niczego gotowego nie daje, tylko stawia pytanie. To ja wytwarzam komunikat.

Adam Szymczyk:

Zapewne jesteśmy skazani na kicz. Mnie jednak zastanowiło coś innego. W tej rozmowie pojawiło się sformułowanie „społeczeństwo” – w opozycji do „elity”. Nie wiem jednak, jak należałoby zakwalifikować, na przykład, publiczność, która przychodzi obejrzeć wystawę. Nie sądzę, aby ona czymkolwiek różniła się od reszty społeczeństwa. I nie chciałbym, żeby się jakoś nadmiernie wyróżniała.

Mam też problem ze sztuką sakralną. Słyszmy, że ta dawna, w odróżnieniu od powstającej współcześnie, miała umożliwiać kontakt ze sferą Transcendencji. Rzecz jest nieco zmystyfikowana, wchodzimy bowiem w sferę doświadczeń indywidualnych, które trudno zweryfikować. Dlatego też mamy kłopot z rozmową o sztuce współczesnej, jeżeli próbuje się ją rozpatrywać i kwalifikować wyłącznie w perspektywie doświadczenia *sacrum*. Przejdę zatem do problemu sztuki interesującej się historią.

Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem tytuł naszej rozmowy, odczytałem go tak: „Sztuka jako rozmowa o przyszłości”. Byłem zaskoczony, wcześniej bowiem informowano mnie, że mamy dyskutować o historii. Dopiero po chwili zauważyłem, że popełniłem freudowski błąd. W tytule była „rozmowa o przeszłości”. Zastanawiałem się, dlaczego przydarzyła mi się ta pomyłka.

Historię możemy postrzegać jako budowanie narracji, zamiast wyliczania szeregu faktów. Mogą one być weryfikowane i ostatnimi czasy pojawili się historycy, którzy robią znakomitą robotę, ujawniając kłamstwa i biorąc się za „historie opowiadane w barach”. Poza tym rozmowa o przeszłości, czy powracanie do niej, może odbywać się w jeszcze inny sposób. Zamiast posługiwać się figurami ciągłości i narracji, można użyć figury przerwania historii. Można powiedzieć, że w tym przypadku dochodzi do mesjanistycznego wywołania określonego wydarzenia, jego aktualizacji. Historia nie jest tu pojmowana jako szereg faktów, które możemy sobie w ten czy inny sposób ułożyć. To raczej nieład nieliniarnych nawarstwień, by użyć „geologicznej” metafory Manuela De Landy; nieład, któremu dopiero interwencja – także artystyczna – nadaje pewien sens. Ten sens nie jest jednak dany raz na zawsze, ale pojawia się w momencie, kiedy go potrzebujemy. Historia w tym rozumieniu jest nie tylko nauczycielką, ale też od czasu do czasu staje się pocieszycielką.

Artyści nie są szczególnie predestynowani do takiego odczytywania historii. Być może, w odróżnieniu od innych, częściej godzą się na krytyczne zakwestionowanie historii czy stawiają pytania, które naruszają obraz historii ukształtowany niczym monolit. Tak duża liczba prac powstających w ostatnich latach w Polsce i odwołujących się do historii najnowszej jest

być może reakcją artystów na system edukacyjny, w którym wyrastaliśmy co najmniej do 1989 roku. To są w przeważającej większości dzieła młodszego pokolenia, twórców mających lat dwadzieścia kilka, trzydzieści, choć niektórzy przekroczyli czterdziestkę.

Edukacja historyczna – z wyjątkiem niewielu szczytnych postaci, które nam historię nieco inaczej pokazywały – polegała na wdrażaniu linearnej opowieści. Nie mówiono o procesach ekonomicznych, politycznych, społecznych, o zwrotach i niekonsekwencji historycznych przebiegów ani o kształtującej roli wybranych, często marginalnych wydarzeń. Pokazywano jedynie ciąg faktów, które pozostają ze sobą w różnorodnych związkach, ale nieuchronnie posuwają się ku terażniejszości. Tutaj historia się kończyła.

W reakcji na ten sposób nauczania o przeszłości młodzi artyści, często w sposób bezprawny czy też nieuprawniony, podejmują wielkie tematy historyczne. Mówię: „wielkie”, bo takimi są one z definicji. Do nich przyzwyczało nas malarstwo historyczne. Tyle że dawniej było to historyczne *tableau*, gdzie korowód postaci przedstawiano w alegorycznej formie. W sztuce współczesnej nie mamy do czynienia z tego typu wizjami. Ona nie opowiada nam historii w epickich obrazach. Są to raczej nagłe błyski. Historia pojawia się tylko na moment, a potem znika. Dlatego tak trudno odczytać nową i niepowtarzalną wizję wielkiej historii czy też tak zwaną historyczną prawdę z prac artystów współczesnych, takich jak Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Wilhelm Sasnal czy Artur Żmijewski.

Sposób myślenia tych artystów o historii, przy niebagatelnych różnicach, które ich dzielą, można dobrze uchwycić w zdaniu, jakie napisano o warsztatach Artura Żmijewskiego dotyczących obrazu z katedry sandomierskiej: „studenci robili coś z obrazem”. Oni tego obrazu nie przedstawiali na nowo, nie odnosili się do niego, tylko „coś z nim robili”. Wydaje mi się, że to jest dobre sformułowanie. Można podobnie powiedzieć o innych, bardziej interesujących przykładach sztuki współczesnej: ta sztuka nieomal w sposób fizyczny „robi coś” z obrazem. Ona już nie tworzy obrazów historii, sztuka robi coś z obrazami historii, które istnieją i których, jak się czasami wydaje, jest za dużo. Tak wiele, że można zagubić się w ich gąszczu. Być

może sztuka umożliwia nam poruszanie się między tymi obrazami historii lub zmienia ich percepcję.

Aleksander Smolar:

Nie jestem ani artystą, ani krytykiem sztuki, dlatego też skupię się na relacjach między wspólnotą a artystą, filozofem i historykiem. Te trzy postaci w poszukiwaniu prawdy nieuchronnie kwestionują stereotypy, przekonania, mity zbiorowe. Oczywiście inne stawiają pytania i udzielają odmiennych odpowiedzi. Inaczej też rozumieją prawdę, której poszukują.

Podstawowa kwestia, która nas tutaj interesuje, to stosunek do przeszłości, zawsze przez polityków traktowanej instrumentalnie. Inaczej dzieje się w przypadku artystów, filozofów, historyków czy, szerzej mówiąc, intelektualistów. Jak wiemy, nieraz dochodziło nawet do dramatycznych konfliktów. Emblematyczną figurą filozofa prześladowanego w imię wyższego dobra wspólnoty jest oczywiście Sokrates, skazany przez obywateli Aten za bezbożność i deprawowanie młodzieży, w istocie zaś za niezależną myśl, którą głosił. I która była postrzegana jako zagrożenie dla Miasta w czasie ostabienia Aten po wojnie peloponeskiej.

Interesująco pisał o stosunkach myśliciela ze wspólnotą pewien wybitny filozof, który zrobił w ostatnich latach wielką, choć pośmiertną, karierę, *nota bene* w związku z prezydenturą George'a W. Busha. Mam na myśli amerykańskiego myśliciela, uchodźcę z Niemiec, Leo Straussa, który przedstawił ciekawą koncepcję tego, jak mędrcy, nie tylko filozofowie, mówią o społeczeństwie. Twierdził on, odwołując się do figury Sokratesa, że mędrcy, którzy mówili prawdę o wspólnocie, byli prześladowani, zostawali uznawani za wrogów. Dlatego też, by głosić swoją prawdę, nie postugiwali się językiem egzoterycznym, dostępnym zwykłym śmiertelnikom, a więc również ludziom władzy, ale językiem ezoterycznym, zrozumiałym tylko przez im równych.

Leo Strauss dowodził, że mędrcy zawsze pisali między wierszami. Nic dziwnego, że większość swojej twórczości poświęcił interpretacji tekstów

wielkich myślicieli (poczynając od czasów klasycznych), wydobywając z tych tekstów to, co autorzy chcieli naprawdę przekazać sobie równym i potomnym. Poświęcona temu zagadnieniu książka nosi znamienity tytuł: *Persecution and the Art of Writing*, czyli *Prześladowanie i sztuka pisania*⁴.

Można zatem za Leo Straussem uznać, że istnieje trwały i niezmienny konflikt między wszelką władzą a intelektualistami, których powołaniem jest mówienie prawdy. Jednak w sytuacji stałego zagrożenia jedynym sposobem jest głoszenie prawdy tylko dla siebie równych. Strauss wierzył też, idąc śladami Platona, w „szlachetne kłamstwo” – filozofowie winni się nim posługiwać nie tylko w stosunkach z ludem, ale również w relacjach z władzami.

Jaki związek ma ta koncepcja z George’em W. Bushem? Wielu bliskich doradców tego prezydenta było wychowankami Straussa. Ich elitaryzm, a także kłamstwa im przypisywane (m.in. w związku z wojną w Iraku) były przez licznych krytyków wyprowadzane z intelektualnego dziedzictwa wybitnego filozofa. Wyciąganie tak daleko idących wniosków z filozofii Straussa wydaje się bardzo wątpliwe, ale faktem jest, że ta ekipa miała skłonność do ukrywania prawdy i rezerwowania jej jedynie dla grona wybranych.

Innym wybitnym filozofem zajmującym się relacjami polityki i prawdy, również uchodzącą z Niemiec, była Hannah Arendt. Podkreślała ona złożony stosunek polityków do prawdy, ich skłonność do manipulowania nią. Więcej, Arendt uważała manipulację prawdą za nieuchronnie związaną z charakterem powołania polityków. Zadaniem polityków nie jest bowiem poszukiwanie prawdy, lecz skuteczne osiągnięcie zamierzonych celów. Jednym z narzędzi służących do realizowania tych celów jest przeszłość i jej obraz. Manipulując obrazem przeszłości, politycy próbują poszerzać swoje pole działania, a w ten sposób wpływać na kształt przyszłości i na swoje szanse utrzymania się przy władzy.

Politycy – nie tylko w Polsce – grają przeszłością. Uprawiają – jak to się dzisiaj w Polsce mówi za Niemcami – „politykę historyczną”. Słynny jest przykład generała Charles’a de Gaulle’a, który narzucił Francji swoją

⁴ Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, Glencoe 1952.

wizję rzeczywistości, bardzo odległą od prawdziwej, doświadczanej przez miliony jego rodaków. Zaraz po zakończeniu działań wojennych Georges-Augustin Bidault wezwał generała, aby przywrócił we Francji Republikę. De Gaulle odpowiedział, że nie ma takiej potrzeby, Republika bowiem nigdy nie przestała istnieć. To była oczywista nieprawda. Decyzją legalnego parlamentu III Republiki w lipcu 1940 roku pełnię władzy otrzymał marszałek Philippe Pétain. Marszałek na miejsce Republiki powołał do życia kadłubowe, kolaborujące z III Rzeszą, Państwo Francuskie. De Gaulle jednak wykreślił z historii rządu Vichy i na kilkadziesiąt lat narzucił Francuzom wizję ich kraju zjednoczonego w oporze. Mój francuski mistrz, Raymond Aron, przez rok wygłaszał w Collège de France wykłady poświęcone geniuszowi w polityce. Definiował geniusz jako zdolność narzucania społeczeństwu własnej rzeczywistości, własnych celów, własnej wizji przyszłości, biorąc za przykład między innymi de Gaulle'a.

Przed kilkoma laty ukazał się tekst wybitnego dziennikarza amerykańskiego Rona Suskinda, w którym autor cytował jednego z najbliższych doradców George'a W. Busha. Nie ujawnił nazwiska swojego informatora, ale można się było domyślić, że chodziło o Karla Rove'a, czołowego stratega byłego prezydenta. Ów doradca wypowiedział bulwersujące i wielokrotnie potem cytowane zdania: „Ludzie tacy jak ty należą do wspólnoty, która jest zakorzeniona w rzeczywistości [*reality-based community*]. Naszym zaś powołaniem, powołaniem imperialnej Ameryki, jest kształtowanie nowej rzeczywistości. Wy będziecie następnie komentowali to, co my stworzymy, a my będziemy tworzyli znów nową rzeczywistość”. To pełne pychy przekonanie o należeniu do innej w istocie rzeczywistości było podstawą kłamstw wygłaszanych przez ówczesną administrację amerykańską. W skrajnej postaci przekonanie o należeniu do innej rzeczywistości niż zwykli zjadacze chleba – do świetlanej przyszłości komunizmu, z której wyprowadzali swoją legitymację i dyrektywy działania – było źródłem wielkich zbrodni czasów rewolucyjnego komunizmu.

Artysta, historyk, filozof byli często tymi, którzy reagowali, ostrzegali przed zbrodnią i przed ucieczką polityków od rzeczywistości. Jedno

i drugie są ściśle ze sobą powiązane. Czesław Miłosz pisał o poecie, który pamięta:

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.

Możesz go zabić – narodzi się nowy.

Spisane będą czyny i rozmowy.

Poetom, czy też szerzej artystom, jest od dawna przypisywana szczególna rola stróżów sumienia i pamięci narodowej. Ale podobną rolę przypisywał historykom Chateaubriand: „Kiedy w strasznej ciszy rozlega się tylko brzęk łańcuchów ofiar i głosy zdrajców, kiedy wszyscy drżą w obliczu tyrana, historyk zdaje się mieć za zadanie pomszczenie ludów. Na darmo Neron cieszy się swoim sukcesem, Tacyt bowiem już się narodził”⁵. Historyk Chateaubrianda, jak u Miłosza poeta, jest tu głównym aktorem walki z niepamięcią, kłamstwem i zniewoleniem, w służbie wolności i prawdy. Nie zawsze jednak tak widziano ich rolę.

Odwołajmy się do historii dawnej, ale nadal przywoływanej jako jeden ze wzorów stosunku do bolesnej przeszłości. W 403 roku przed narodzeniem Chrystusa, po zwycięstwie demokratów nad rządami Trzydziestu Tyranów, ustanowionych przez Spartę po klęsce Aten w wojnie peloponeskiej, demokraci proklamują pojednanie i ogłaszają dekret zabraniający „przypominania nieszczęścia”. Domagają się od Ateńczyków – od demokratów, oligarchów i tych, których nazywano „ludźmi spokojnymi” – aby nigdy nie wspominali niedawnych walk dzielących Miasto.

Wola utrwalenia *consensusu* demokratycznego, jedności miasta, miała się opierać na obowiązku milczenia. Arystoteles twierdził nawet, że umiarkowany Archinos, który wraz z demokratami powrócił do miasta, spowodował skazanie na śmierć obywatela, gdy ten nie usłuchał nakazu. I że po tej przykładowej karze nikt już nie ryzykował podejmowania na placu publicznym zakazanych tematów. Isokrates, wybitny mówca i filozof, który

⁵ „Mercur”, 04.07.1807. Cyt. za: Pierre Vidal-Naquet, *Memoires*, t. 1, *La Brisure et l'Attente. 1930–1945*, Paris 1995, s. 113–114.

w 403 roku p.n.e. miał 33 lata, pisał: „Ponieważ daliśmy sobie wzajemnie gwarancje, rządźmy się wspólnie i w sposób przykładowy, tak jakby żadne nieszczęście nam się nie przydarzyło”.

W tym momencie dochodzimy do sedna sprawy. Istnieje dramatyczny konflikt między potrzebami wspólnoty, jej spójności i pokoju wewnętrznego, a celami stawianymi sobie przez filozofów, myślicieli, artystów, poszukujących prawdy, jakkolwiek by jej nie definiowali. Jean-François Lyotard pisał, iż „każda polityka budowana jest na zapomnieniu”. Woła się o jedność, solidarność czy choćby prowadzi się nieustające negocjacje co do sposobów bycia razem, lepszej dystrybucji sprawiedliwości. To wszystko wymaga zapomnienia. Ale uznanie tej konieczności zapomnienia otwiera drogę dla niebezpiecznego modyfikowania historii, fałszowania przeszłości, stwarzając w ten sposób zagrożenie dla teraźniejszości. W tej więc sytuacji historyk i artysta, odrzucający zapomnienie w imię wolności i wierności prawdzie, stają w konflikcie z politykami, którzy czuwają nad jednością i pokojem wspólnoty.

Artystą, który nie milczał i który wpłynął na bieg historii, był Aleksander Solżenicyn. Obojętnie, czy uznamy jego książki za literaturę, czy też za dziejopisarstwo, to ich wydanie miało rewolucyjne znaczenie nie tylko dla Rosji, Europy Wschodniej, ale także dla całego Zachodu. Solżenicyn nawet nie odkrywał prawdy. Fakty w przeważającej większości były znane tym, którzy chcieli widzieć i słuchać, ale ich nie słuchano, nie mogły definiować rzeczywistości. Wraz z *Archipelagiem GUŁag* miliony ludzi zaczęły inaczej patrzeć na znany im na pozór świat. Nastąpiło to, co Henry Kissinger nazywał kiedyś „epistemologicznym przełomem”.

Głos artysty jest ważny ze względu na siłę przekazu, zdolność zdefiniowania na nowo rzeczywistości, na przykucie uwagi i zmuszenie do ponownego przemyślenia rzeczy na pozór dobrze znanych. Głos artysty i historyka jest tak ważny również dlatego, że pamięć stanowi rzecz kruchą i dalece nieoczywistą. Poznanie prawdy przeszłych zdarzeń w dużym stopniu zależy od świadków i dokumentów, które pozostały. Primo Levi pisał, iż mordercy zdawali sobie sprawę, że świat nie będzie chciał uwierzyć

w ogrom popelnionych przez Niemców zbrodni, bo nie będzie już wśród żywych świadków tragedii. Cytował m.in. Szymona Wiesenthala (jego książkę *Mordercy są wśród nas*), który pisał o ludziach SS znajdujących przyjemność w ostrzeganiu więźniów: „Jakkolwiek by ta wojna się nie skończyła, my z wami już wygraliśmy; nikt z was nie pozostanie, by nieść świadectwo, ale nawet jeżeli by niektórzy przeżyli, świat im nie uwierzy. Być może będą podejrzenia, dyskusje, badania prowadzone przez historyków, ale nie będzie pewności, ponieważ niszcząc was, usuniemy dowody. I nawet jeżeli parę dowodów jednak pozostanie, to ludzie powiedzą, że fakty, które opowiadacie, są zbyt monstrualne, aby mogły być wiarygodne: będą mówili o przesadzie propagandy Aliantów i będą wierzyli nam, którzy wszystkiemu zaprzeczą, a nie wam. To my będziemy dyktowali historię obozów”⁶.

To przekonanie esesmana może dziś dziwić. Chcę jednak przypomnieć jeden fakt. Po zakończeniu drugiej wojny światowej ukazały się we Włoszech dwie ważne książki, poświęcone niedawnym zbrodniom. Obie przez parę dziesiątków lat nie mogły się przebić do opinii publicznej. Pierwszą był *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a drugą *Czy to jest człowiek?* Leviego. Z różnych powodów nie interesowano się wówczas ani zbrodniami komunizmu, ani Holocaustem. Oba przykłady pokazują wagę świadectwa, ale też trudności w jego przyjęciu, nawet przez tych, których nie można nazwać zbrodniarzami czy też winnymi świadkami. Potrzebne było przyjście następnego pokolenia, aby ból po zbrodni czy, z drugiej strony, ideologiczne zacczadzenie nie odstraszały, aby prawda stała się czytelna.

Konflikt między rolą polityka a rolą historyka, artysty, filozofa można oczywiście obserwować i dzisiaj. Rozmaici rzecznicy „polityki historycznej” – zarówno politycy, jak i historycy występujący w roli stróżów interesów wspólnoty, jej moralno-politycznej jedności – krytykowali *Sąsiadów*, a później *Strach* Jana Tomasza Grossa. Trzeba przy tym powiedzieć, że nie dominowały postawy skrajne, chociaż radykalni krytycy tej książki twierdzili, iż jest ona jedynie kłamstwem. Jednak słyszano się także: „mówmy

⁶ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris 1989, s. 11–12.

o Jedwabnem, ale wpierv o Westerplatte, o heroicznym rozdziałach zmagania Polaków”, by postużyć się przykładowo sugestią jednego z uczestników debaty o tych książkach. Zwolennicy „polityki historycznej” wcale nie nawołują do zaprzestania określonych badań, lecz (jak podkreślił jeden z jej twórców) stwierdzają: „piszmy o świństwach popełnionych w przeszłości, ale w pismach niskonaktadowych, zaś autorzy tych tekstów nie powinni się cieszyć z dokonywania podobnych odkryć”. Ta postawa to dowód pewnej bezradności oraz świadcstwo, że nawet zwolennicy prowadzenia polityki historycznej nie mogą odrzucić tego, co jest powołaniem historyka: poznawania i opisywania prawdy, nie zważając na to, czy będzie to dobre, czy złe dla integracji wspólnoty i wzmacniania uczuć patriotycznych obywateli. Są gotowi uznać konieczność pisania o trudnych sprawach, tylko dla dobra wspólnoty chcieliby odsunąć te tematy na dalszy plan. Najważniejsze bowiem jest dla nich zapewnienie, zwłaszcza w warunkach kryzysu, integracji i poczucia wspólnoty, jej samoakceptacji, dumy z bycia Polakiem.

Oczywiście, w polskich sporach obecny jest kontekst międzynarodowy. Zwolennicy prowadzenia polityki historycznej nie chcą, aby inni korzystali z naszych słabości. Dziś w Europie realne wojny zanikły, ale częściowo w następstwie tego konflikty rozgrywają się w sferze symbolicznej i w sferze pamięci. Jeżeli chodzi o dziedzictwo wojen, rewolucji i dyktatur XX wieku, to spór toczy się o miejsce, jakie zajmowały narody w obsadzeniu ról: sprawców zbrodni, ofiar i bohaterów. Polacy – użyję tu sportowego porównania – występują w konkurencjach ofiar i bohaterów. Żądają uznania przez Niemców, Rosjan i Ukraińców wielkich ofiar, jakie ponieśli. I przeważnie są to żądania uzasadnione. Tyle że ta „polityka historyczna” zastępowała często, zwłaszcza w czasach rządów Prawa i Sprawiedliwości, Ligi Polskich Rodzin oraz Samoobrony, po prostu politykę. I nie towarzyszyło temu uznanie polskich win, nawet jeżeli znacznie mniejszych. Walczono też i walczy się o uznanie naszych aktów heroicznym, poczynając od wojny 1920 roku, aż po „Solidarność” i polski rok 1989, wydarzeń, które wpłynęły na losy milionów ludzi, również poza Polską. Polscy politycy i specjaliści od „polityki historycznej” walczą zarazem z wielką energią przeciwko wszelkim

posądzeniom o polski współudział w jakichkolwiek zbrodniach czy choćby w obojętności gapiów. Stąd zdenerwowanie, jakie wywołuje pojawiające się od czasu do czasu, tu i ówdzie, z głupoty czy niechlujstwa, określenie „polskie obozy koncentracyjne”, stąd ostre reakcje na zrównywanie polskiej i ukraińskiej odpowiedzialności za zbrodnie wojenne i powojenne, stąd odmowa uznania naszej roli, choćby i częściowej, w niedoli wypędzanych po wojnie Niemców, stąd wreszcie odpieranie wszelkich posądzeń o masowy charakter antysemityzmu w czasie wojny i po wojnie.

Przeciwstawienie politykom jednolitego bloku artystów, filozofów i historyków jest oczywiście grubym uproszczeniem. Klasa polityczna nie jest jednolita. Chodzi nie tylko o tych, którzy stawiają wymogi prawdy i moralności wyżej od kryteriów czysto politycznych. Tacy długo w polityce nie zostają. Nawet jeżeli pozostawiają na niej silnie odcisnięty ślad, jak na przykład Jacek Kuroń. Do odmiennego gatunku polityków należą również ci, którzy, jak Jarosław Kaczyński, stawiają bardziej na konflikt, konfrontację, podbój niż na budowę porozumienia, społecznej zgody. Nic też dziwnego, że w tej części politycznego pejzażu, przy odmowie jakiegokolwiek refleksji nad problemem odpowiedzialności wobec innych, pojawia się gotowość dzielenia, szukania odpowiedzialności, karania, dyskryminowania tych, którzy w 1989 roku przegrali. Stąd waga lustracji i dekomunizacji w dyskursie publicznym tej części politycznego spektrum.

Rozwinięta analiza wymagałaby też bardziej wnikliwego spojrzenia na postawy artystów, filozofów, historyków wobec prawdy i wspólnoty. Poszukiwanie prawdy nie zawsze jest bowiem ich celem najwyższym. To oczywiste w przypadku naszych „polityków historycznych”. Specjalnie zresztą tego nie kryją. Istnieje też (oczywiście) tradycja „pokrępania serc”, którą można wywieść od Henryka Sienkiewicza. Sztukę niszczyła jej programowa patriotyczność i opozycyjność, o której Miłosz pisał pod znanym tytułem „szlachetność niestety”. Jeżeli jednak dziś rozmawiamy o sztuce i przeszłości, to nie można pominąć nazwiska Jarosława Marka Rymkiewicza. Jego stosunek do przeszłości jest na tle polskiej literatury bardzo szczególny. Książka Rymkiewicza *Wieszanie* mówi o tym, że polityka może nabrać

powagi jedynie wtedy, gdy w imię racji narodowego odrodzenia nie waha się zabijać. W czasach Sejmu Wielkiego, Konstytucji 3 Maja, w czasie insurrekcji kościuszkowskiej zabrakło mordu założycielskiego, odnawiającego polską tożsamość – wieszania zdrajców, sprzedawczyków, kolaborantów. Wielu wskazywało na to, iż w istocie była to krytyka pokojowego przejścia do demokracji w 1989 roku. W *Kinderszenen* masakra jest przedstawiana jako istota historii i masakrze dokonanej przez Niemców przypisuje autor rolę porównywalną do chrztu dokonanego przez Mieszka I, rolę określającą naszą obecną tożsamość.

Marek Beylin:

Oczywiście, istnieje konflikt między elitami, które chcą dociekać prawdy, oraz politykami, którzy widzą ją w inny sposób lub też w ogóle nie chcą do niej docierać. Jednak w Polsce rozdarte są same elity. Problemem nie są politycy, którzy kłamią, lecz historycy i publicyści robiący to samo. Powstał spontaniczny ruch kłamstwa lub przynajmniej milczenia.

Nie można zapominać, że w pewnych warunkach wspólnota może funkcjonować dzięki milczeniu. Tak było niemal przez trzy dekady w Hiszpanii. Teraz jednak ten pakt milczenia pęka. Podobnie, dzięki kłamstwu de Gaulle'a mogła ustabilizować się demokracja francuska, a dzięki kłamstwu Konrada Adenauera, który ogłosił, że tylko nieliczni byli nazistami, zaistniała demokracja niemiecka. To były kłamstwa błogostawione. Jednak zawsze przychodzi pokolenie, które rozbija te kłamstwa. Następuje społeczne otwarcie.

W jakiej znaleźliśmy się fazie? Chciałbym przywołać fragment rozmowy z Joanną Tokarską-Bakir, opublikowanej w „Gazecie Wyborczej”: „Každy, kto ma zastrzeżenia do kształtu polskiej tolerancji, sam obwiniany jest o nietolerancję. Gombrowicz napisał kiedyś, że Żydzi byli tym, co nas łączyło z najgłębszą i najtrudniejszą problematyką świata. Zagłada, a następnie rodzimy, narodowy komunizm spod znaku Moczara wymyły z Polski Żydów, a razem z nimi na dekady zamknęły całą problematykę inności. Po drugiej wojnie światowej polska wspólnota obywatelska, choć nazywała się najpierw

komunistyczną i internacjonalistyczną, zaś po zwycięstwie «Solidarności» katolicką, czyli powszechną, naprawdę powszechna nigdy nie była. W tym sensie żadne otwarcie wspólnoty polskiej się jeszcze nie dokonało”⁷.

Zatem, czy czeka nas polski rok 1968? Wydarzenia podobne do tych, które obaliły w Niemczech kłamstwa Adenauera, a we Francji kłamstwa de Gaulle’a? Czy jesteśmy „zastygłą wspólnotą pogrążoną w wygodnym milczeniu” i nie chcemy go przerywać? A może te kłamstwa już są obalane?

Agnieszka Holland:

Nie ma jednej dobrej odpowiedzi na te pytania. Myślę, że trwa niejedno- kierunkowy proces samouświadomienia właśnie złożoności polskiej historii. Pojawia się pytanie, jak daleko on zajdzie i czy zostanie zaakceptowany jako powszechna prawda? Wypowiedź Krzysztofa Warlikowskiego świadczy raczej, że mamy do czynienia ze stałym procesem.

Artyści w okresie PRL-u mówili o Holocauście i o innych sprawach. Mam na myśli nie tylko istotne książki Jana Józefa Lipskiego czy Jana Błońskiego na temat polskich win, ale też myślę o wielu innych. Dawno już o tym wszystkim mówiono. Oczywiście, dowiadujemy się o nowych faktach, bo przecież zostały otwarte archiwa i zniesiono cenzurę. Podobnie jak dowiadujemy się o tym, że niektórzy nasi znajomi byli agentami SB. Jednak podstawowe pytania już zadano i udzielono na nie odpowiedzi. Nie widzę niczego specjalnie nowego, co po 1989 roku zostałyby dodane.

Mam zresztą poczucie, że wciąż mamy do czynienia z niedokończonym procesem. Polska to taki dziwny kraj. Można się cofnąć do sporów o Henryka Sienkiewicza czy o Stanisława Brzozowskiego. Cały czas coś się dzieje, ale trudno mówić o definitywnej zmianie świadomości społecznej. Więcej, nie wierzę, że ona kiedykolwiek nastąpi. Chyba że Polacy odzyskają prawdziwą, głęboką pewność siebie.

⁷ *Malarz tylko psa wymyślił* [z Joanną Tokarską-Bakir rozmawia Anna Bikont], „Gazeta Wyborcza”, 22–23.11.2008.

Krzysztof Warlikowski:

Nie sędzę, aby raz wyważone drzwi pozostały na zawsze otwarte. Stale się przekonuję, że sprawy niby oczywiste wcale takimi nie są. Natomiast nie powiedziałbym, że nie ma różnicy między tym, co powiedział PRL, a tym, co mówi moje pokolenie. Myślę, że są sprawy, o których dopiero teraz zaczęliśmy rozmawiać. Nie są to już rozmowy intelektualistów czy wąskich elit. Mamy do czynienia z rozszerzeniem dialogu wokół spraw, które boją. Czasami odnoszę nawet wrażenie, że niektórych bardzo ważnych spraw nie powiedziano od roku 1945. One gdzieś się gromadziły, a już wtedy powinny zostać wypowiedziane. Dziś bywa, że mam poczucie zaczynania od punktu zero.

Aleksander Smolar:

Mam podwójne doświadczenie mieszkania zarówno w Polsce, jak i od wielu lat we Francji. Dobrze pamiętam, jak wyglądała tamtejsza dyskusja na temat petainizmu i Vichy. Rozwijała się bardzo powoli i z wielkimi oporami. Działo się tak nie tylko z powodu interwencji państwa, łącznie z elementami cenzury, czego przykładem są losy filmu *Le Chagrin et la pitié* Marcela Ophülsa, poświęconego kolaboranckiej Francji. Przez lata nie zezwalano na pokaz tego filmu w telewizji. W kinie, jednym, małym, w Dzielnicy Łacińskiej, pojawił się dopiero dwa lata po wyprodukowaniu w 1969 roku. To była szeroka zмова milczenia. Nie przypadkiem dyskusję rozpoczęły dwie książki napisane przez cudzoziemców i wydane we Francji: *La France dans l'Europe de Hitler* Niemca Eberharta Jäckela w 1968 roku i *La France de Vichy, 1940–44* Amerykanina Roberta O. Paxtona w 1973 roku. Szczególnie książka tego ostatniego zadziałała niczym bomba rzucona w szambo. Żaden Francuz wówczas nie mógł z takim obiektywizmem pisać o bolesnym rozdziale upadku Francji. Prawdziwa debata nad okupacją i Vichy zaczyna się właśnie w latach 70., podobnie zresztą jak w Niemczech w okolicach 1968 roku. Wtedy dochodzi do głosu pokolenie '68. Nie dziwny

się jednak, że miało to miejsce tak późno. Sądzę, że do podobnej rozmowy potrzebny jest dystans i spokój, co oczywiście nikomu nie może służyć za rozgrzeszenie.

Polskie debaty wokół *Sąsiadów* oraz *Strachu* (drugą z tych książek oceniam znacznie niżej) pozytywnie mnie zaskoczyły intensywnością, powagą, bogactwem wypowiedzi. Były oczywiście wypowiedzi poniżej jakiegokolwiek poziomu czy otwarcie antysemickie, ale stanowiły zdecydowaną mniejszość. Inna sprawa, jaki był wpływ szoku, spowodowanego przez książki Grossa. Badania zespołu pod kierunkiem Ireneusza Krzemińskiego wskazywały na wzrost postaw antysemickich w Polsce w ostatnich latach (zresztą również wzrost liczby odpowiedzi Żydom przychylnych). Ciekawe, czy debata wokół postawy polskiego społeczeństwa wobec Żydów miała na to wpływ? I dodam jeszcze jedno pytanie: czy nie jest tak, że wydanie *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa i debata, która się wokół tej książki toczyła, miały pewien wpływ na wynik dwóch partii w wyborach 2001 roku: Ligi Polskich Rodzin oraz Unii Wolności. Kampania wyborcza LPR-u sprawnie wykorzystywała temat godności narodowej, poniżania jej, koniecznej obrony *etc.*, a przeżywająca skądinąd głęboki kryzys Unia Wolności w dość rozległej, szepowanej propagandzie uważana była za „partię żydowską”. Przy takiej hipotezie szok, jakim dla polskiej świadomości było wydanie książki Grossa, pokazanie przez nią obrazu całkowicie sprzecznego z samopercepcją Polaków i ze sposobem, w jaki widzą swoje dzieje i rolę wobec innych – to wszystko odbiło się na wynikach wyborczych obu partii w sposób przeciwny: zapewniając LPR-owi awans do Sejmu i eliminując stamtąd UW.

Agnieszka Holland:

Zadałabym jednak pytanie, co w ostatnich latach pojawiło się nowego, a dotyczącego przeszłości przed 1945 rokiem? Co takiego wyraża pokolenie, o którym mówił Krzysztof Warlikowski, a czego nie mówiło moje pokolenie czy też pokolenie Aleksandra Smolara?

Krzysztof Warlikowski:

Nie chcę mówić o moim pokoleniu, lecz o szerszej zmianie sytuacji. Być może w latach 60. i 70. byliście wykluczoną elitą, która między sobą za-wzięcie dyskutowała o przeszłości, lecz nie znajdowało to odzwierciedlenia w sztuce. Dziś być może nie należy mówić o jakimś pokoleniu głęboko an-gażującym się w mówienie o przeszłości; są co najwyżej jednostki. Odnoszę jednak wrażenie, że byliście bardziej zajęci terażniejszością, która była dla Was trudnym partnerem. Nasza rzeczywistość jest mniej opresyjna, wymaga od nas mniejszego wysiłku, natomiast przeszłość jest czymś nabrzmiałym. Nie chciałbym się tutaj licytować. Mówić: Wy powiedzieliście tyle, a nam udało się więcej. Nie o to mi chodzi. Wy mówiliście do innego odbiorcy, my mówimy do innego. Czasami nasi słuchacze mieszają się, pewne rzeczy się powtarza, ponownie wyważa się te same drzwi, ale też nigdy nie są one do końca wyważone.

Agnieszka Holland:

Z tym mogę się zgodzić, ale nie ze stwierdzeniem, że czegoś wcześniej nie powiedziano...

Krzysztof Warlikowski:

Jednak określone tematy właśnie teraz są podejmowane, zwłaszcza dotyczące kwestii żydowskiej. Chociażby „Gazeta Wyborcza” ostatnio za-częła pisać o Polakach ratujących Żydów. Tym tematem zainteresowała się telewizja, powstają filmy dokumentalne, wydaje się książki. Opowiada się z różnych perspektyw. A czy Wy mieliście spojrzenie na to, co się wtedy stało? Oczywiście, wielkie znaczenie ma dystans – czasowy, ale też emocjo-nalny – do tych wydarzeń. On powoduje nowe rozmowy i podejmowanie nowych tematów.

Agnieszka Holland:

Ale co jest tym nowym tematem?

Krzysztof Warlikowski:

Holocaust.

Agnieszka Holland:

Myślę, że tak nie jest. Oczywiście, dzisiaj więcej na ten temat się mówi. Pamiętam spotkanie przed laty ze studentami w Krakowie...

Krzysztof Warlikowski:

Gdzie? W piwnicy, kościele, jakiejś zakrystii? Ważne jest to, w jakim miejscu o tym dzisiaj się mówi.

Agnieszka Holland:

To prawda, wróć jednak do tego spotkania. Jedna młoda osoba zadała wtedy pytanie, czy w związku z moim pochodzeniem miałam jakieś kłopoty w Stanach Zjednoczonych. Zapytałam, co ma na myśli. Specjalnie ją prowokowałam, ona jednak nie była w stanie wprost powiedzieć, że chodziło jej o moje żydowskie pochodzenie. Dziś łatwiej byłoby jej wprost zadać to pytanie. Nastąpił duży postęp w mówieniu o tych sprawach. Jednak uderzyło mnie Pana przekonanie, że wcześniej panowało całkowite milczenie. W czasach PRL-u pojawiło się wiele istotnych wypowiedzi na tematy żydowskie, chociaż może nie zawsze wybitnych artystycznie.

Zresztą wspomniany przez Pana temat Polaków, którzy ratowali Żydów, jest ciekawy w kontekście instrumentalnego traktowania przeszłości i prowadzenia polityki historycznej. Adam Szymczyk słusznie przypomniał,

że historia bywa pocieszycielką. Tak też jest w tym przypadku – na traumę Jedwabnego nakłada się swoisty plaster w postaci Sprawiedliwych. Oczywiście, jest też inny aspekt tej sprawy. Amerykanie w edukacyjnej twórczości telewizyjnej stale chcą pokazać, że wszyscy jesteśmy ludźmi. W taki sposób na przykład w serialach pokazuje się homoseksualistów. Ma to ogromny wpływ na społeczny odbiór tej mniejszości.

Jednak trzeba wspomnieć o jeszcze jednej kwestii, znacznie mniej przyjemnej. Osoby, które ratowały Żydów, przez lata to ukrywały. Na ten temat nie mówiono, i to nie z powodu jakichś cenzuralnych zakazów. Przecież Władysław Bartoszewski z Zofią Lewinówną wydali tom *Ten jest z ojczyzny mojej*⁸. Jednak – o czym Bartoszewski czasami opowiada – bardzo trudno wówczas było otrzymać te świadectwa. Osoby, które dokonały heroicznych czynów, nie chciały o nich opowiadać. Dobrze to pokazuje chociażby książka *My z Jedwabnego* Anny Bikont⁹. Dziś, przynajmniej w okolicach warszawskiego Teatru Wielkiego, naprawdę można być Sprawiedliwym, bez poczucia zagrożenia, które towarzyszyło tym ludziom przez dziesiątki lat.

Obecnie pisze się o sprawach, które przez lata były tabu, jak szmalcownicy. Powstała chociażby bardzo ciekawa książka Jana Grabowskiego na ten temat¹⁰. Tylko jak z tymi tematami dotrzeć do szerszego obiegu? Do świadomości społecznej? Jan Tomasz Gross w tej kategorii okazał się rockmanem. Uderzył w tony, które zabrzmiały szerzej. Nie zgadzam się bowiem z opinią Adama Szymczyka – być może przemawia przeze mnie trywialność człowieka pracującego w show-biznesie, bo film za taki jest uważany – że ta sama widownia odwiedza galerie sztuki nowoczesnej i ogląda popularne produkcje kinowe lub telewizyjne. Tak nie jest. Za każdym razem konieczne jest przygotowanie do innego rodzaju odbioru.

⁸ *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom: 1939–1945*, oprac. Władysław Bartoszewski, Zofia Lewinówna, Kraków 1967.

⁹ Anna Bikont, *My z Jedwabnego*, Warszawa 2004.

¹⁰ Jan Grabowski, „*Ja tego Żyda znam!*”. *Szantażowanie Żydów w Warszawie 1939–1943*, Warszawa 2004.

Joanna Szczepkowska:

Jednym z podstawowych pytań jest zatem to: co zrobić, aby trudne sprawy naszej historii szeroko dotarły do odbiorców?

Być może sposobem jest to, o czym przed chwilą mówiła Agnieszka Holland, przywołując przykład seriali amerykańskich. Istnieje jednak jeden kłopot. U nas osoby, które piszą dialogi do seriali – to bardzo dobre nazwiska, piszące często pod pseudonimem – umywają ręce. Wolą pisać o listonoszu, który zrobił dziecko pani Zuzi, niż przemycać w takich filmach naprawdę istotne rzeczy. A być może nie ma innej drogi. Od lat pewna Pani Wiesia pisze do mnie różne listy. Jednak kiedyś oznajmiła, że więcej tego nie będzie robiła. Dlaczego? Bo powiedziałam, że Polacy mordowali w Jedwabnem, a przecież wiadomo, że to zrobili Niemcy. Posłałam jej książkę Anny Bikont. Zwróciła ją z listem, że nie będzie tego czytać. Jak do niej dotrzeć? Jedynie przez to, co jest do niej adresowane – czyli nie przez książki, tylko przez seriale.

Dariusz Stola:

Zdaje się, że kluczem do rozwiązania problemu jest słowo „kicz”. Agnieszka Holland starała się ten termin doprecyzować. Chodzi o pewien rodzaj uproszczenia. Tylko jaki? Przecież zawsze upraszczamy, robię to także ja jako historyk. Może chodzi o takie uproszczenie, które apeluje do sentymentalizmu odbiorcy? Są jednak inne kicze, które apelują do odmiennych sfer, na przykład kicze kontrkulturowe. Być może są one dziś nawet bardziej skuteczne niż zwykły, liryczny kicz.

I teraz moje pytanie – skoro kicz może być ważnym sposobem rozróżnienia złego mówienia o przeszłości od dobrego, to po czym można w sztuce poznać kiczowatą wypowiedź o przeszłości i odróżnić ją od niekiczowatej?

Agnieszka Holland:

Od czasu romantyzmu mówi się o czymś, co można określić mianem kiczu sentymentalnego. Dla mnie natomiast kicz jest takim sposobem uproszczenia, który powoduje, że z łatwością przyjmujemy przedstawianą rzeczywistość. Można ją szybko strawić, a następnie wypluć. Kicz jest rodzajem przekazu, który nie budzi emocji, o jakich mówił Krzysztof Warlikowski, opowiadając o przedstawieniu *Dybuka* w Izraelu. Nie to bowiem jest jego celem. Ten rodzaj przekazu służy raczej uśpieniu emocji, wprowadzeniu w błogostan, upewnianiu, że wszystko jest w porządku, nie musimy sobie zadawać pytań, cierpieć ani patrzeć na cierpienia innych. Przekonaniu, że nie musimy spoglądać w swoje wnętrze, dociekać ukrytych w nim tajemnic i pytać o winy. Kicz sprawia, że nie możemy się cieszyć nawet pięknem natury, bo wymagałoby to od nas wysiłku.

Na swój prywatny użytek mianem kiczu określam to, co jest martwe. Oglądając niektóre filmy, czytając niektóre książki czy obcując z niektórymi programami telewizyjnymi, czuję zapach padliny.

Adam Szymczyk:

Nie ma jednego sposobu odróżnienia kiczu od nie-kiczu. Jednak to pytanie wydaje się dobrym pretekstem do porozmawiania o pomnikach, będących formą mówienia o przeszłości, która zwykle nie wie, że mówi prozą. Powstają coraz gorsze monumenty, upamiętniające wielkie historyczne postaci, jak ksiądz Skarga czy Janusz Korczak, wznoszone wielkim nakładem środków przez mecenasów prywatnych albo przez różne publiczne organizacje. Niestety, efekty tych działań są najczęściej dość opletane. Wydaje się, że nie udało się wypracować odpowiedniej formy, która mogłaby zastąpić pomniki w kształcie znanym od dawna. Współczesne monumenty są żałośnie nieadekwatne, nie sprawdzają się. Nie tylko są kiczowate, ale nawet bywają groteskowe. Nie mają formy. To reakcyjne bezformie gdzieś się zgadza z wykoślawioną wizją historii jako poręcznego narzędzia realnej

polityki, która bierze górę w dyskursie publicznym w Polsce. Na pomniki, ich znaczenie i niebezpieczeństwa, jakie im towarzyszą, zwracał uwagę Krzysztof Wodiczko, krytycznie wchodząc w swoich pracach, zwłaszcza w *Projekcjach publicznych*, w temat pomników.

Trudno stworzyć pomnik, który przetrwa werdykt czasu. Choć w Polsce była co najmniej jedna ciekawa propozycja. Mam na myśli projekt pomnika oświęcimskiego autorstwa Oskara Hansena¹¹ z 1958 roku, który wygrał konkurs, nigdy jednak nie został zrealizowany. Był to przykład pomnika radykalnego – kontrpomnika – propozycja przeprowadzenia drogi po przekątnej przez obóz i pokrycia jej asfaltem. Baraki miała pochłonąć natura, obóz miał obrócić się w ruinę, a droga – pozostać. Pomniki powstające współcześnie, w większości figuratywne, są powtórzeniami wcześniejszych wzorów. To nieudane i nieprzemysłane kopie dawnego sposobu mówienia o historii.

Moim zdaniem ta historia nieudanych pomników pokazuje mierny stan uczestnictwa społeczeństwa w debacie publicznej. Nie istnieją sposoby pozytywnego i odkrywczego sformułowania konkretnych kwestii historycznych, które mogłyby zostać zaakceptowane jako pomnik do dyskusji.

Konrad Lesiak:

Po pierwsze, mieliśmy rozmawiać o sztuce jako rozmowie o przeszłości. Jednak przez cały czas dyskutujemy o społeczeństwie, jego kształcie i świadomości. Warto jednak pamiętać, że to jest rozmowa dotycząca tylko części społeczeństwa. Jest też inna, która ma własną, odmienną wizję przeszłości. Mówię tu o właściwie nieobecnej w tej dyskusji prawicy.

Po drugie, o przeszłości rozmawiają twórcy sztuki krytycznej. Rozmawiają osoby z generacji 50+, czyli te, które miały kontakt z historią, oraz 30+, które były za młode, by w niej uczestniczyć, a chcą ją określać (na

¹¹ Pomnik *Droga* został opracowany przez zespół kierowany przez Oskara Hansena, w którego skład wchodził także Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Edmund Kupiecki, Julian Pałka i Lechośław Rosiński.

przykład młodzi działaczce Prawa i Sprawiedliwości). Moja generacja – 20+ – nie chce rozmawiać o przeszłości. My chcemy zobaczyć teraźniejszość, z niej czerpać inspirację.

Andrzej Wielowieyski:

Przeszłość jest jednak kluczowym problemem dla naszej tożsamości. Ma podstawowe znaczenie dla naszej sztuki życia i zdobywania przyszłości. Ona, a nie teraźniejszość. Teraźniejszości przecież nie ma. Teraźniejszość to jedynie ułamek sekundy, która natychmiast przemija. Jesteśmy przeszłością. Możemy ją sobie uświadamiać lub też nie. Nie możemy jednak od niej uciec. Dlatego tak ważne jest to, co z nią robimy.

Przez całe pokolenia – jak słusznie zauważył Adam Szymczyk – pociesza-
liśmy się przeszłością. To było nieuchronne. Nie mieliśmy innego wyjścia. Przez pięć czy sześć pokoleń dostawaliśmy w kość. Dlatego też tak bardzo potrzebowaliśmy Henryka Sienkiewicza, a wszelkie próby rozdrapywania ran, co próbował robić między innymi Stefan Żeromski, były przyjmowane z oporem i niechętnie. Dziś, być może, wreszcie jest dobry moment, aby to zmienić. Tylko Polacy muszą – jak powiedziała Agnieszka Holland – nabrać pewności siebie. To się powoli staje. Z różnych badań (między innymi Eurobarometru) wynika, że po raz pierwszy od 1920 roku – od chwili odzyskania niepodległości – poprawiło się nam samopoczucie. Później, bici przez los, staliśmy się sfrustrowani i zirytowani. Straciliśmy pewność siebie i nadzieję na jutro, na możliwość odniesienia sukcesu. I nagle – w ostatnich latach – Polacy zaczynają optymistycznie patrzeć na siebie i na przyszłość. Sądzę, że to dobry moment, aby spokojniej, ale też odważniej mówić o tym, co z nami było, jacy byliśmy. Możemy mówić prawdziwiej i mniej się pocieszać, a także mniej lękać się o to, co inni o nas powiedzą. Natomiast zamykanie oczu na przeszłość i uciekanie od mniej sympatycznych wydarzeń jest rzeczą niebezpieczną. Powstaje bowiem fałszywa świadomość siebie samego, co raczej utrudni nam patrzenie, także w przyszłość.

Elżbieta Janicka:

W 1918 roku nasze samopoczucie polepszyło się na tyle, że przez Polskę przeszła fala pogromów Żydów. W 1920 roku oficerów zdefiniowanych jako Żydzi osadziliśmy w obozie internowania w Jabłonnej. Trudno zgodzić się z tym, że odważniejszemu spojrzeniu na przeszłość pomoże lepsza samoocena Polaków. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest to, że nie doszło w Polsce, jak dotąd, do rewolucji '68 roku w sensie wielomilionowego ruchu autentycznej emancypacji i oddolnej przemiany tożsamości.

Inną przyczyną jest spójność przekazów, jakie nas formują. Przekaz rodzinny, przedszkolny, szkolny, kościelny i splatający się z nim przekaz władzy są praktycznie jednobrzmiące. W efekcie etniczno-religijna definicja wspólnoty wydaje się większości oczywista, a traktowanie na przykład Zagłady jako także polskiego problemu odbierane jest jako – w najlepszym razie – brak obiektywizmu, choć częściej jako akt antypolskiej agresji. To dlatego refleksja – w tym sztuka – krytyczna wydarza się w społecznej próżni, a więc właściwie wcale się nie wydarza.

W sprawie pomników – nie sądzę, aby tak zwane społeczeństwo nie było w stanie oprostować jakichś projektów. Te projekty są przyjmowane jako adekwatne do większościowych uczuć i wyobrażeń. Nie zgadzam się z tym, co Artur Żmijewski napisał o skuteczności pomników komiksowych. Przywoływany przez niego społeczny sukces pomnika Powstania Warszawskiego nie bierze się z komiksowości, a nieskuteczność pomnika na Umschlagplatzu z abstrakcyjności. Za pomnikiem Powstania Warszawskiego stoi ogromna siła społeczna, siła mitu, siła żywej wiary – tego, co nas konstytuuje, jest rdzeniem naszej tożsamości. A co stoi za upamiętnieniem na Umschlagplatzu? Tu mamy do czynienia z ogromną dysproporcją. Choć nie wątpię, że bardzo wielu z satysfakcją obejrzałoby realistyczny rzeźbiarski komiks o krańcowym poniżeniu Żydów, którzy „szli na rzeź jak barany”, i o żydowskim śmiertelnym strachu z całą jego fizjologią.

Wszyscy, którzy dzisiaj wierzą otwory na dynamit w gmachu polskiego samozadowolenia, są w mniejszości. Dokonanie rewolucji jest ponad siły jed-

nostkowych artystów, dziennikarzy, nauczycieli, organizacji pozarządowych. Może jednak przyjdzie moment, że te usiłowania nawarstwią się i przeważą. Może ta rewolucja się wydarzy. Ludzie przestaną podtrzymywać fikcję. Po prostu opuszczą ręce, bo dojdą do wniosku, że ucieczka od rzeczywistości niczego nie upraszcza, niczego nie ułatwia i donikąd nie prowadzi.

Dorota Jarecka
Mary koszmary, polski film
Yael Bartany

W grudniu 2008 roku na Międzynarodowych Targach Sztuki Art Basel w Miami odbył się pokaz filmów trzech młodych artystów z Izraela. Byli to Omer Fast, znany u nas ze znakomitego filmu o statystach grających w filmie Stevena Spielberga *Lista Schindlera*, nieznaną u nas Keren Cytter oraz Yael Bartana, ze swoim najnowszym filmem *Mary koszmary*, pokazanym w Polsce po raz pierwszy w styczniu tego samego roku w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal (i wyprodukowanym przy jej udziale).

Nie był to w Miami pokaz kluczowy czy najważniejszy, tylko jedna z wielu prezentacji, towarzyszących zazwyczaj takim imprezom. Odbył się, ponieważ sztuka z Izraela ostatnio zaznacza swoją odrębność, przynosi niespodzianki i odkrycia, czyli – krótko mówiąc – jest bardzo dobra, ciekawa i tym samym interesuje coraz więcej ludzi na świecie. Dzięki temu zainteresowaniu w samo serce najbardziej komercyjnego przedsięwzięcia na świecie trafił też – może trochę nieoczekiwanie – Sławomir Sierakowski, redaktor naczelny „Krytyki Politycznej”.

Mary koszmary to krótki, dziesięciominutowy film. Fabuła, dokument, fikcja? Inscenizacja, która podszywa się pod te wszystkie gatunki. To, że nie umiemy jednoznacznie wskazać filmowego gatunku, jest jednocześnie istotą sprawy. Ta praca operuje także innymi zaburzeniami różnych porządków.

Sławomir Sierakowski w inscenizacji Yael Bartany gra politycznego przywódcę z nieokreślonej, choć prawdopodobnej przeszłości. Jego czerwony

krawat, skórzany płaszcz, *oldschoolowe* rogowe okulary, na tle szarego nieba i opustoszałych, zarosniętych trawą trybun warszawskiego Stadionu Dziesięciolecia – tworzą kompozycję, która zapada w pamięć i której zresztą już powtórzyć się nie da. Nie ma już stadionu w postaci, w jakiej w 2007 roku sfilmowała go Bartana. Na jego ruinach zaczęła się budowa nowego Stadionu Narodowego. To przypadkowy, niezamierzony przez nikogo, ale interesujący paradoks. Film bowiem dotyczy wyczerpania się i filozoficznego bankructwa pojęcia narodu.

To do niczego nie pasuje

„Żydzi, Rodacy, Ludzie! Luuudzieeee” – rozpoczyna swoją przemowę do pustych trybun Sławomir Sierakowski. Co mówi następnie? Dziwne rzeczy. Na przykład żeby Żydzi wrócili do Polski – „naszego, waszego kraju” – i przebaczyli Polakom ich dawne winy, bo w pierzynie z pogromu albo z szabru, którą niegdyś przywłaszczył sobie Polak, „już nie ma pierza, tylko ból”. Pierzyna to wymowny symbol. Pierze z takiej pierzyny w słynnym tragicznym wierszu Zuzanny Ginczanki ma się przylepić do pleców zbrodniarzy i „przemienić ich w anioły”, niczym w znanej frazie Juliusza Słowackiego. Kradzioną pierzyna pojawia się też na stronach książki Jana Tomasza Grossa o polskiej winie wobec Żydów – *Strachu*. W filmie Bartany pod żydowską pierzyną śpi dzisiaj stara kobieta „i drży ze strachu”, bo „od tej nocy, kiedy was już nie było, a jej matka sięgnęła po waszą pierzynę, nawiedzają ją mary. Mary koszmary”. Dlatego – mówi dalej tekst, który Sierakowski napisał dla Yael Bartany razem z Kingą Dunin – „Tylko wy możecie je przegnać. Niech przy jej łóżku staną trzy miliony Żydów, których zabrakło w Polsce, i przegonią w końcu te zmary”.

Jak widać, nie jest to obraz znany z książki Jana Tomasza Grossa. Niewątpliwie w tekście Sierakowskiego/Dunin jest mowa o wyznaniu grzechów; jest prośba o przebaczenie, ale też o coś więcej. Chodzi o takie pogodzenie się dwóch narodów, które będzie początkiem ich nowej, wspólnej przyszłości. Dlatego symbol, jakim jest pierzyna, zostaje w tekście najpierw przywołany,



Yael Bartana, *Mary koszmary*, 2008, kadr z filmu, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal.

a potem unicestwiony. To w ogóle nie jest już żadna pierzyna. Uciekło z niej całe pierze. Dziś jest „cienka jak prześcieradło”.

Dalsze przemówienie przybiera jeszcze bardziej wyzuty z racjonalności charakter i streszcza się mniej więcej tak: kiedy wrócicie, Wy, czyli trzy miliony Żydów, do Nas, czyli do 40-milionowego kraju pełnego Polaków, wtedy lepiej się będzie żyło w Polsce Polakom i Żydom, którzy do nich wrócą. Dwie pasujące do siebie wcześniej części, które kiedyś stanowiły jedną całość, teraz połączą się na nowo.

„Przemowa stanowi próbę wypowiedzenia pragnienia innego, które jak każde inne pragnienie nie znajduje zaspokojenia w mowie” – pisała Agata Pietrasik o *Marach koszmarach* w internetowym piśmie „Sekcja”¹, nazywając klimat filmu „onirycznym”, bo „nie tylko opowiada o koszmarach, ale sam może być rozważany w kategorii snu”. Byłby to więc sen o innym, bez którego „polski Polak w Polsce” sam nie może siebie pojąć ani wypo-

¹ Agata Pietrasik, *Echa innego w filmie Yael Bartany „Mary-Koszmary”*, „Sekcja”, http://www.sekcja.org/miesiecznik.php?id_artykulu=252.

wiedzieć, nie może nawet poczuć, że żyje. „Inny” potrzebny jest po to, by w nim się przejrzeć, a przez to samego siebie zobaczyć. Jednocześnie wraca w tej przemowie stary obraz – platońskiego androgyne. Bo Żydzi i Polacy, rozdzieleni w wyniku dziejowej katastrofy, tęsknią za sobą niczym połówki jednego ciała, nieszczęśliwego z powodu rozdarcia.

Dziwny jest tekst wygłaszany przez Sławomira Sierakowskiego. Rozpoznajemy w nim różne dyskursy, style, konwencje, cytaty. Polska poezja romantyczna, homilie Papieża, socjalistyczna frazeologia braterstwa między narodami: „razem stworzymy dzieła rąk i myśli, których świat nie widział”, albo: „polecimy razem na Księżyc”. A wszystko to wzięte razem brzmi jak prowokacja. O czym zatem jest film Yael Bartany? Kto i do kogo tu mówi? Nie potrafimy go umieścić w żadnej z podpisanych wcześniej w naszym mózgu szuflad.

Spróbujmy wymienić te szuflady. Pierwsza nazywa się „izraelskie rozliczenie z antysemicką Polską”. Jednak konwencja filmu jest przecież groteskowa, postać w czerwonym krawacie nie reprezentuje żadnego polskiego stereotypu, czujemy to wyraźnie. Nie tędy droga.

Szuflada numer dwa: żydowskie przebaczenie dla Polski, która już nie jest antysemicka? Odpowiedź jak wyżej.

Może więc numer trzy: polskie odrzucenie izraelskiego stereotypu antysemickiej Polski? Też raczej pudło. A może odwrotnie, szuflada numer cztery: odrzucenie przez Izraelkę stereotypu Polaka–antysemity? Brzmi lepiej, ale to też bez sensu. Po co Yael Bartana, lewicowa artystka z Izraela, poruszająca się ze swobodą zarówno w międzynarodowym, jak i polskim świecie sztuki, miałaby odrzucać stereotyp, którego sama nie wyznaje?

Dlatego polski widz odczuwa coś w rodzaju zaburzenia. To, co widzi, do niczego nie pasuje i w związku z tym nawet nie szokuje. Raczej śmieszy albo wywołuje coś w rodzaju zażenowania. Co z tym wszystkim począć?

Odpowiedź przychodzi wraz z zaproszeniem ze wspomnianego Miami i krótkim opisem filmu *Mary koszmary*: „Wystawiany w Polsce ostatni film artystki używa udramatyzowanej wyobrażonej politycznej przemowy, aby



Yael Bartana, *Mary koszmary*, 2008, kadr z filmu, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal.

wywołać izraelskie i międzynarodowe kwestie dotyczące imigracji oraz wysiedleń”.

A zatem niech fruną w powietrze mary i koszmary, możemy wyjść z dusznego i przytłaczającego snu. Bo *Mary koszmary* nie są filmem o polskiej winie, i nie o Polskę czy polskość tu chodzi, zresztą wystarczy uważnie przypatrzeć się postaciom bohatera i otaczających go harcerzy w czerwonych chustach, którzy na końcu podbiegają, by wręczyć mu kwiaty. To chyba oczywiste, że mamy do czynienia z filmem kostiumowym.

Wołanie do Innego

W połowie grudnia 2008 roku ponownie widziałam film Bartany na ciekawej wystawie *C.H.O.S.E.N. (Wybrańcy)* w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku, przygotowanej przez dwie kuratorki – izraelską i polską: Galit Eilat z Centrum Sztuki Cyfrowej w Holonie pod Tel Awiwem i Anetę Szytak z gdańskiej Wyspy. Artyści polscy i izraelscy kwestionują, wbrew narastającym na świecie nacjonalizmom, ideę narodu. Tym, co łączy naród w jedno, jest co najwyżej wiara we wspólnego wroga, jaką pokazuje w swoich dokumentalnych filmach Avi Mograbi, filmujący na przykład dzięki tańce i śpiewy radykalnej antyislamistycznej organizacji Kach. W zabawnej etiudzie Yossiego Atia i Itamar Rose *Czas na Mesjasza* naród zostaje ośmieszony jako grupa powiązana archaicznymi więzami plemiennymi, nienawiścią, strachem, zemstą.

Łatwo jednak sobie wyobrazić, że odrzucenie takiej identyfikacji jak naród grozi powikłaniami. Naród, nie będąc narodem, nie może na przykład przebaczyć innemu narodowi, który za jednym zamachem też zostaje zde-

konstruowany. Nie-naród nie może „wziąć odpowiedzialności”, „poczuwać się do winy”, bo staje się tylko zbiorowością jednostek, których nic prócz wspólnej administracji państwowej nie łączy. Ten paradoks, ta sprzeczność pojawia się w przemowie „Polaka” z filmu Bartany. „Nie ma przyszłości dla narodów wybranych. Nie ma przyszłości dla narodów w ogóle” – mówi on. Pytanie, jak w takiej sytuacji w ogóle można wyobrazić sobie pojednanie między narodami? Utopia jest więc piętrowa. Mowa o zbrataniu, ale chyba raczej o tym, które mogło nastąpić w przeszłości, gdybyśmy inaczej myśleli. Ale nie myśleliśmy. Dziś zbratania narodów nie będzie, bo narodów już nie ma. Szamańską mowę z filmu należy więc chyba rozumieć przeciwnie do wysyłanych językowych sygnałów, a idąc za sygnałami wizualnymi: trybuny są puste, nic na nich nie ma, tylko trawa. Nikt nie może nigdzie wrócić, bo nie ma do kogo. Gest zaproszenia też jest pusty, bo nie wiadomo, w czym imieniu mówca go wykonuje. Jak widać, w Polsce nie ma żadnych Polaków. W ogóle ludzi nie ma.

W maju 2008 roku zobaczyłam w Centrum Sztuki Współczesnej w Tel Awiwie wystawę Yael Bartany *Short Memory*, gdzie pokazano wszystkie najważniejsze filmy tej autorki. Powoli zaczęła do mnie docierać świadomość pomyłki, a raczej powierzchownego odbioru filmu *Mary koszmary* w Polsce. Kiedy po raz pierwszy obejrzałam go w styczniu tego samego roku, był dla mnie złamaniem kodu, jakiego w Polsce używa się, gdy mowa jest o polskiej winie wobec Żydów. Napisałam wówczas, że filmowa przemowa to próba stworzenia „języka polskiego po Zagładzie”². Dzisiaj powiedziałabym bardziej ogólnie: że to próba stworzenia języka po katastrofie.

Warto się przyjrzeć, jaką artystką jest Yael Bartana. Interesuje ją przeszłość, ale ta, która wydarzyła się już w Izraelu. Tematem, który rozpatruje w swoich filmach, jest syjonizm i jego konsekwencje. To nie jest jednowymiarowa publicystyka. Choć to prawda, że konflikty, w jakie dzisiaj jest uwikłane państwo izraelskie, powodują, że w tym kraju mamy do czynienia ze sztuką politycznie zaangażowaną, krytyczną wobec państwa, jego polityki narodowej, religii, a ta krytyka wyrażana jest nieraz w bardzo bezpośredni sposób,

² Dorota Jarecka, *Język polski po Zagładzie*, „Gazeta Wyborcza”, 30.01.2008.

często środkami filmowymi. Jeśli polska sztuka krytyczna wykształciła się między innymi dzięki przemożnemu i uwewnętrznionemu przez wielu w Polsce oddziaływaniu Kościoła, to można sobie wyobrazić, jak silne reakcje musi budzić państwo, które nawet nie udaje, że jest rozdzielne od religii.

W 2005 roku Bartana nakręciła krótki film *Wild Seeds*. Przedstawia w nim grupę młodzieży, zbitą w toczące się po ziemi kłębowisko. Po chwili rozpoznajemy tam dwie przeciwne sobie grupy: „żołnierzy” i „osadników”. Tak bawią się młodzi ludzie, chłopcy i dziewczyny, którzy niebawem zostaną powołani do wojska. Bartana nie wymyśliła tej sytuacji, sfilmowała prawdziwą zabawę. Młodzi ludzie odgrywają dla siebie scenę pod tytułem „Ewakuacja osiedla Gilad”. Co to znaczy? To odtworzenie scen, które my znamy z mediów czy relacji prasowych, a które dla nich są bliską rzeczywistością. Oto grupa izraelskich żołnierzy wykonuje rozkaz ewakuacji osadników. To może być Strefa Gazy, to mogą być terytoria okupowane. To, co robią, rozumieć można jako swego rodzaju ćwiczenie, rytuał inicjacyjny przed wejściem w rzeczywistość armii, która dla wielu musi być czymś okropnym, jako udział w usankcjonowanej państwowo przemocy. Tutaj, odgrywając role, młodzi ludzie przedstawiają rzeczywistość jako grę; tak jest łatwiej.

Inny film pokazany na wystawie to *Deklaracja* z 2006 roku. Młody mężczyzna zostaje sfilmowany w trakcie zamachu na izraelską flagę, umieszczoną na skale Andromedy, tuż przy wejściu do starego portu w Jaffie koło Tel Awiwu. Człowiek podpytywa do skały łódeczką, zamienia flagę na drzewko oliwne i zasadza je na skale. Prosty gest, który wiele mógłby zmienić w sferze symbolicznej, prosty, ale niemożliwy do wykonania.

Praca, która bezpośrednio poprzedziła powstanie filmu *Mary koszmary*, nazywa się *Summer Camp. Awodah* (2007). Składa się z dwóch symultanicznych projekcji. Na jednym ekranie międzynarodowy zespół aktywistów odbudowuje dom w spornej strefie w pobliżu Jerozolimy. Rzecz dzieje się dzisiaj. Dom zbudowany został przez Palestyńczyka na terytorium, gdzie Izrael zakazuje budowy nowych domów. Dlatego są burzone, wybiórczo i od czasu do czasu. To pokaz siły i jednocześnie próba zastraszenia. Grupa aktywistów na rzecz pokoju (są tu Izraelczycy, są i Europejczycy) skrzykuje

się, by pomóc Palestyńczykom w odbudowie. Gotymi rękami kładą cegła na cegle. Ironia polega na tym, że żołnierze, którzy przed chwilą burzyli dom, co prawda kręcą się w pobliżu, ale nie przeszkadzają w odbudowie – nie było rozkazu.

Na drugim ekranie pokazywano inną dokumentalną relację: tytułowy *Awodah*, czyli „praca”. To przemontowany i skrócony przez Bartanę film znanego izraelskiego dokumentalisty Hermala Lerskiego z 1935 roku (jego autor wyemigrował z Niemiec). Film miał zachęcać do osiedlania się w Palestynie. To prawie socrealizm: uśmiechnięci młodzieńcy o skórze ogorzalej od słońca i silnych ramionach wznoszą dom na ziemi obiecanej. W zestawieniu tych dwóch obrazów, dawnego i współczesnego, są bezradność i protest; oto, co dzieje się z pięknymi ideami: obracają się w swoje przeciwieństwo.

Film *Mary koszmary* został przyjęty w Izraelu nieomal jak manifest. W katalogu wspomnianej już wystawy Yael Bartany w Tel Awiwie znajduje się tekst Arielli Azoulay. Czytam tam: „Ta mowa wypełniona patosem dręczyła mnie długo, powtarzałam ją w myślach, wyobrażając sobie, że to ja ją wypowiadam, w moim własnym języku. Wyobrażałam sobie, że przechadzam się po miejskim placu, ciesząc się spokojem i ciszą, jakie na nim zapanowały, a moje podniebienie smakuje każde słowo, każdą sylabę, po to by mieć pewność, że zostały powiedziane publicznie: Palestyńczycy, mówiłam i zawiesiłam głos, [...] Palestyńczycy mężczyźni i kobiety, od kiedy zostaliście wygnani, nie możemy przestać śnić o was każdej nocy. Drżymy ze strachu, wspominając dzień waszego wygnania. Od tej nocy, kiedy wyjechaliście, nawiedzają nas mary, mary koszmary. Jaki sens miało wasze wygnanie, skoro nigdy nie przestaliście być częścią naszego ciała, naszej duszy? Jaki miało sens, skoro musieliśmy kłamać o waszym wygnaniu naszym dzieciom i sprawić, że nienawidzą dziś społeczeństwa, które je okłamało. Wracajcie! Wracajcie i zamieszkajmy razem. Potrzebujemy was. 800 tysięcy Palestyńczyków i ich potomków może zmienić nasze życie”.

„Polski” film Bartany lokuje się zatem nie w porządku dyskusji wokół książki Jana Tomasza Grossa, ale w ramach izraelskiej debaty o własnej przeszłości i możliwych scenariuszach rozwiązania konfliktu izraelsko-pale-

styńskiego. A także w ramach aktualnej dyskusji o dziedzictwie i aktualności syjonizmu.

Jeśli film ten mówi o Polakach i Polsce, to tylko przy okazji szerszego problemu – wiele narodów, nie tylko polski i izraelski, ma swoich „innych”. Turcy mają Ormian, Irakijczycy Kurdów, Hiszpanie Basków, Anglicy Irlandczyków; tę wyliczankę trudno przerwać i każdy przypadek jest inny. Co widać już w przekładzie tekstu Kingi Dunin i Sławomira Sierakowskiego na izraelski. Ariella Azoulay manipuluje nim, wykreśla niepasujące słowa, zastępuje innymi, nagina do własnych potrzeb. Ale taki jest już los propagandy.

Katarzyna Bojarska

Artur Żmijewski w obliczu historii, w obliczu traumy

*Nie zwiedzam lądów ani mórz, ale ludzi.
Zwłaszcza, jeśli tkwi w nich bolesna opowieść,
która się nie może wydobyć.
Nie robię tego dla nich, tylko dla siebie,
bo to ja się w tych opowieściach wypowiadam.*

Henryk Grynberg

W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że twórczość artystów, którzy w sposób bezpośredni związani byli z drugą wojną światową i jej doświadczeniem, charakteryzują następujące postawy: obnażanie niemocy twórczej, zwracanie się ku podniosłej poetyce milczenia, uświęcanie Shoah i koncentrowanie się na upamiętnianiu ofiar i oddawaniu im czci, tworzenie w bliskim związku z narracjami i obrazami Zagłady. Charakterystyka ta – choć, rzecz jasna, nie wyczerpuje wszystkich postaw artystycznych – wskazuje na pewien ogólny rys związany z doświadczeniem historycznym i z tym, co umownie moglibyśmy nazwać bezpośredniością w ramach reprezentacji.

Ten model twórczości, a co za tym idzie, paradygmat kulturowy, jak twierdzi między innymi Stephen C. Feinstein¹, wyczerpał się w latach 90.

¹ Stephen C. Feinstein, *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah*, „Other Voices”, t. 2, nr 3.

XX wieku, kiedy do głosu doszło nowe pokolenie artystów, urodzonych po wojnie. Wówczas nastąpił swego rodzaju odwrót od uświęcania ku dekonstrukcji i innowacji. Dora Apel z kolei zauważa², że twórczość powojennego pokolenia artystów przekracza granice sztuki wyznaczone przez pokolenie wojenne. Obecnie artyści mają potrzebę ciągłej rekonstrukcji przeszłości, jej przywoływania. Dla potrzeb teraźniejszości przeszłość i jej przedstawienia są reinterpretowane. Artyści odchodzą od powagi i milczenia na rzecz interdyscyplinarnej praktyki artystycznej. Dominują narracyjność, wielogłosowość, metaforyczność, enigmatyczność i niejednoznaczność. Jednocześnie artyści usiłują wyjść poza prostą opozycję sakralizacji i desakralizacji, jakie mogą się dokonać w reprezentacji wydarzenia historycznego. Ich podejście można rozumieć jako rodzaj samoświadomości, która zawsze każe odnosić Holocaust do kontekstu jego reprezentacji w teraźniejszości, ze względu na fragmentaryczny i pełen sprzeczności charakter tego zjawiska oraz na trudność w uzyskiwaniu wiedzy o przeszłości³. Jest to również konieczność odpowiedzi na pytanie: gdzie w kulturze i cywilizacji jest miejsce przemocy i pamięci o niej oraz jaka jest tu rola artysty?

Twórczość Artura Żmijewskiego, w sposób wnikliwy i bodaj najbardziej w polskiej sztuce współczesnej konsekwentny, odnosi się do kwestii pamięci, powojennej traumy i polskiej kultury po-Zagładowej. Jego propozycja artystyczna jest stosunkowo spójna, choć nie jednoznaczna. Budzi wiele kontrowersji dotyczących nie tylko samej reprezentacji, ale w ogóle relacji międzyludzkich. Artysta penetruje ekstremalne stany egzystencjalne i ryzykowne sytuacje społeczne z bezpośredniością, która bywa dla widza trudna do przyjęcia i zaakceptowania.

Strategia artystyczna Żmijewskiego sytuuje się w przestrzeni między w pełni zaaranżowaną i zagraną przez aktorów fabułą a surowym dokumentem (dokumentem filozoficznym, jak sam mówi). Artysta prowokuje pewne sytuacje, wymyśla wstęp do niecodziennych okoliczności i śledzi z kamerą

² Patrz: Dora Apel, *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New York 2002.

³ Dora Apel, *Trespassing the Limits: „Mirroring Evil – Nazi Imagery/Recent Art”, „Other Voices”, t. 2, nr 3.*

to, co się wydarza. Idea tych przedsięwzięć łączy reportaż, eksperyment psychologiczny, akcję społeczną czy wreszcie nowelę. Wyzbyte sentymentalizmu, uniemożliwiający łatwą identyfikację, a jednocześnie wzruszające filmy Żmijewskiego poruszają wiele rozmaitych problemów, zarówno społecznych, jak i artystycznych. Jest w nich ostra krytyka rzeczywistości, współczesnej kultury i jej mechanizmów, ale też wiara w moc sztuki, która ze świata pozornie zrozumiałego i stabilnego wydobywa wieloznaczności, niekoherencje i sprzeczności, a także nadaje rzeczom perspektywę egzystencjalną.

Historia pojawia się w twórczości Żmijewskiego w sposób równie natarczywy jak cielesność. Historia rozumiana jako doświadczenie, przeżycie, a wreszcie wyparta trauma domaga się stworzenia sytuacji, w której będzie mogła powrócić. Tak właśnie, jak sądzę, przedstawia się ta kwestia w pracach dotyczących w sposób mniej lub bardziej bezpośredni Holocaustu, a także relacji polsko-żydowskich. Prace Żmijewskiego, takie jak *Pielgrzymka* (2003), *Itzik* (2003), *Lisa* (2003) czy wreszcie *Berek* (1999), *Nasz śpiewnik* (2003), *80064* (2004), w różny sposób realizują założenia jego postawy artystycznej. Artysta wydaje się świadom tego, że do pełnego rozumienia i doświadczania teraźniejszości potrzebne jest przepracowanie przeszłości, w relacji do której ta teraźniejszość się ukształtowała. Interesujące są tu zarówno nasza percepcja przeszłości, nasz stosunek do niej, jak i to, jak wpływa ona na nasz odbiór świata i jak kształtuje mity, porządkujące naszą rzeczywistość kulturową. Historia Zagłady jest, jak przyznaje artysta w jednym z wywiadów, integralną częścią jego doświadczenia, zarówno społecznego doświadczenia polskości, jak i egzystencjalnego doświadczenia mimowolnego, spóźnionego świadka. Dla Żmijewskiego, jak sądzę, pamięć i historie „zatrzaśnięte” w ludziach i w miejscach są przedmiotem fascynacji, a jednocześnie wyzwaniem.

Berek (ten swoisty „dansen macabre w komorze gazowej”, jak nazwała go Agata Araszkiewicz) nakręcony został w dwóch miejscach: w piwnicy prywatnego domu oraz w komorze gazowej jednego z byłych nazistowskich obozów zagłady. Zdjęcia zostały zmontowane w taki sposób, że dopiero z pojawiającej się na końcu filmu informacji dowiadujemy się o tych okolicznościach. Grupa nagich kobiet i mężczyzn w różnym wieku bawi się

w berka: początkowo są onieśmieleni swoją nagością, stopniowo jednak tracą poczucie wstydu i coraz bardziej rozbawieni dyszą, poklepują się, odpychają od ścian i wybuchają śmiechem. Dzięki specyficznemu sposobowi filmowania „z wewnątrz”, z niskiego punktu widzenia, sytuacja odbioru staje się bardzo intymna, a przestrzeń wydaje się klaustrofobiczna. W pracy tej w oczywisty sposób narzuca się wizualne podobieństwo do przestrzeni traumatycznych wydarzeń sprzed lat. Powtórzone zostały zewnętrzne okoliczności zdarzeń: dekoracje i kostiumy, tym razem jednak nie stało się nic złego. Zamiast na tragedię śmierci w komorze gazowej, patrzymy na niewinną, niemal dziecięcą zabawę. Historia zostaje zrekonstruowana, „powtórzona”, jednak z istotnym przesunięciem.

Siła tej realizacji polega na zderzeniu miejsca uświęconego pamięcią o tragedii z pozornie niepoważną, dziecięcą zabawą. Film kręcony był, jak można sobie wyobrazić, w bezpośrednim sąsiedztwie takich obiektów jak rampa czy krematorium, na ziemi tylko o kilkadziesiąt lat starszej. Choć były obóz koncentracyjny to residuum makabry i traumy, artysta i jego bohaterowie przyszli tam nie opłakiwać i uświęcać, ale desakralizować, „zagrać” z tym miejscem, z jego energią, agresywnie tę przestrzeń naruszyć. Odgrywanie staje się w *Berku* rodzajem nabożeństwa, odczarowującego rytuału. Zabawa w berka w komorze gazowej to eksperyment, w którym czas zostaje zakrzywiony: dokonuje się powrót do wydarzeń historycznych i zmienia ich bieg. Zabawa jest wejściem w konflikt ze spokojem i powagą tego miejsca, z martwą pamięcią sycącą się ceremoniałem składania wieńców, z pamięcią zamkniętą na przeżycie, na wejście w tamten świat inaczej niż za pomocą rytualnych przemówień i zapalania zniczy. O takiej „martwej pamięci” pisał w esaju *Bitburg* Geoffrey Hartmann: „być może państwowe czy też społeczne mechanizmy upamiętniania wykorzystywane są, aby odciążyc pamięć, «skonstruować» zapomnienie i w ten sposób, niestety, udaremnić prawdziwą i nieprzerwaną refleksję nad katastroficznymi wydarzeniami, które znaczą naszą niedawną przeszłość”⁴.

⁴ Geoffrey Hartmann, *Bitburg*, przeł. Tomasz Łysak, „Literatura na świecie” 2004, nr 1–2, s. 329.

Motorem dla powstania opisywanej pracy, jak sugeruje artysta, było doświadczenie zwiedzania muzeum w byłym obozie koncentracyjnym, kiedy to grupa młodych ludzi, zamiast kontemplować w zadumie tę przestrzeń i znajdujące się w niej ślady Zagłady, śmiała się, biegała, bawiła. Ta dość infantylna reakcja stała się dla artysty znakiem pewnego przekroczenia, przełamania usankcjonowanych form zachowań, a co za tym idzie, usankcjonowanych form pamięci, które koniec końców stają się nudne i martwe. Zabawa i śmiech ujawniły w tamtej sytuacji, a w powtórzeniu także w *Berku*, moc transformowania miejsca. „Mam wrażenie, że w pamięci musi się coś dokonać – jakieś uniesienie, ekstaza, powracająca fala rzeczywistego bólu. Jeśli wchodzimy na teren obozu poważnie, zaraz przygniecie nas smutek, niepokój, dręcząca atmosfera miejsca. Zabawa uwalnia od tych przypadłości – rozpuszcza formułę hieratycznej relacji z tym miejscem”⁵ – mówi artysta. Samo miejsce – były obóz koncentracyjny – tę traumatyczną historię przechowuje, a może wręcz ukrywa. Umiejętne wykorzystanie energii takich miejsc, potencjału zamkniętych w nich historii może pozwolić na dotarcie do głębszych pokładów przeżycia historii.

Nie jest rzecz jasna tak, że Artur Żmijewski proponuje nam zabawy w byłych obozach zagłady. Wskazuje natomiast na narzucone formy przeżywania, pamiętania, które nie mają wiele wspólnego z doświadczeniem prawdziwie empatycznym czy poruszającym. Taka zabawa dla widza jest tu pewną potencjalnością, produktem wyobraźni, która swoją pracą ma wykroczyć poza instytucjonalnie wyznaczone ramy przeżywania. Żmijewski burzy spokój pamięci komfortowej, bezbolesnej, ale i bezrefleksyjnej. Nie zgadza się na wyciszoną refleksję, ponieważ ma świadomość, że pod nią kryje się to, co jeszcze zupełnie nie zostało przepracowane. Pamięć Polaków nie może być pamięcią spokojną, bo – jak się okazało chociażby przy okazji dyskusji wokół *Jedwabnego* – ta pamięć w dużej mierze zasadza się na wstydzie i wyparciu. Artysta próbuje ją ożywić, wprowadzić na inną płasz-

⁵ *Ekstaza pamięci*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, http://www.mazagzynsztuki.home.pl/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_35 (18.06.2005).

czynną, zabawić się z nią tak, aby poprzez tę zabawę dotrzeć do nowego jej doświadczenia. Chodzi tu nie tyle o utopijną walkę o wyeliminowanie pewnych społecznie akceptowanych praktyk czy manipulację pamięcią, ile o zrozumienie mechanizmu ich funkcjonowania i wpływu, jaki wywierają na nasze współczesne doświadczenie.

Zrealizowany podczas pobytu artysty w Izraelu *Nasz śpiewnik* to niemal dokument przedstawiający starych Żydów polskiego pochodzenia. Autor poprosił ich o zaśpiewanie polskich piosenek, które pamiętają z czasów, kiedy mieszkali w Polsce. Widzimy kolejno kobiety i mężczyzn, w różnym wieku i stanie zdrowia, którzy z niełatwym wysiłkiem próbują wydobyć z pamięci słowa i melodie, w tym głównie polskiego hymnu narodowego. Najprościej można powiedzieć, że jest to film o przypominaniu. Początkowo chodzi o przypominanie języka, który kiedyś był językiem ojczystym, później pieśni i piosenek, które stanowiły część „tamtej” kultury, tamtego opuszczonego świata. Bohaterowie *Naszego śpiewnika* to przedstawiciele pokolenia, które ocalało z Holocaustu, a które dziś odchodzi, starzeje się i umiera.

Przypominanie sobie starych piosenek i odśpiewywanie ich przed kamerą jest rodzajem rytuału, powrotu do czasów młodości, w której splatają się w sposób dramatyczny radość życia i tragedia Zagłady. Jest rekonstrukcją języka i świata, którego język był częścią. Słowa „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy...”, brzmiące w ustach tych ludzi, nabierają wyjątkowo niejednoznacznej i niepokojącej wymowy. Przez ten jakże prosty zabieg polski hymn narodowy brzmi obco, jego sens został odpodobniony, zmienił swój kierunek. Polska nie zginie, mówią twarze śpiewaków, jeśli zachowa nas w swojej pamięci. Pamięć o Żydach i o tym, co stało się z nimi na polskich ziemiach podczas drugiej wojny światowej, jest w tej interpretacji integralną, niezbywalną częścią polskiej tożsamości. Rytuał przywracania w piosence tamtego świata jest procesem, w którym stają naprzeciw siebie dwie tożsamości: Polaków i polskich Żydów na emigracji.

Dzięki bezwzględności kamery artysta wydobywa ze swoich bohaterów rozmaite emocje: niepewność, wstyd, dumę, żal, smutek. Pokazuje, jak zmagają się nie tylko ze swoim językiem i swoją pamięcią, ale także



Artur Żmijewski, *Nasz śpiewnik*, 2003, kadr z filmu, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal.

z coraz bardziej oporną materią ciała. Żmijewski z ciekawością małego dziecka próbuje wydobyć z uczestników tej swoistej „zabawy w przypominanie” to, co najcenniejsze. A jednocześnie, czego artysta ma pełną świadomość, to, co bezpowrotnie przemija. Będąc z tymi ludźmi, jest niejako u źródeł interesującej go historii, ma na wyciągnięcie ręki żywe osoby i żywe doświadczenie, którego tak brakowało mu w „martwym” obozie-muze-

um. Pomiedzy zagubionymi słowami i fałszywymi melodiami, opowiadana językiem kalekim i łamliwym, prześwituje historia wygnania, mordy, zbiorowa i indywidualna trauma, a z drugiej strony – także wstyd wyparcia i zapomnienia. Żmijewski proponuje swoim bohaterom powrót do Polski na tych kilka chwil. Sobie, ale także oglądającym film, daje możliwość spotkania, przyjrzenia się występującym w nim ludziom wnikliwie, możliwość dotknięcia sąsiadów, których nigdy nie znaliśmy, ponieważ przyszliśmy za późno.

Artur Żmijewski uparcie próbuje dotrzeć do materii doświadczenia, do historii żywej, dotykanej. W dynamice zabawy, rozmowy, w powtórzeniu, w odegraniu, w napięciu sytuacji szuka możliwości wydobycia z niej i z jej uczestników jak największego autentyzmu, zarówno dla siebie, dla nas, jak i dla nich. W rozmowie z Agatą Araszkiewicz⁶ mówi, że interesuje go przeży-

⁶ Por. dialog między Agatą Araszkiewicz i Arturem Żmijewskim o jego filmie *80064*, poruszający zasadnicze kwestie postawy wobec przeszłości i sposobu jej uobecniania dzisiaj oraz problematykę wcześniejszych filmów Żmijewskiego, zrealizowanych w Izraelu, uzupełniony autorskimi komentarzami do *80064*, „Obieg” 2005, nr 3, a także: http://www.obieg.pl/roz05/aa_po80064.php (01.05.2006).

cie przeszłości, a dokładniej – taki akt tego przeżycia, który mógłby historię w nas rozpuścić, uczynić bardziej własną. Przedstawiając ten wielogłosowy chór starców, podobny do pewnego stopnia chórowi głuchoniemych dzieci, podważa zasadność monofoniczności polskiej historii i tożsamości.

W filmie *80064*, który stanowi, jak sądzę, kulminację owej „bezlitosnej” strategii artystycznej, o jakiej była wcześniej mowa, po raz kolejny dochodzi do powtórzenia. Tym razem jednak jest to powtórzenie najbardziej dosłowne i wynikające z zaaranżowanej sytuacji opresji i przemocy. W filmie zatytułowanym *80064* Żmijewski namawia byłego więźnia obozu koncentracyjnego w Auschwitz do odnowienia sobie wytatuowanego przed ponad sześćdziesięciu laty numeru obozowego 80064. Kamera ma rejestrować proces tego retatuowania w studiu tatuażu, w istocie jednak rejestruje długą rozmowę mężczyzn: byłego więźnia i artysty, podczas której ten pierwszy próbuje wycofać się z budzącego jego wątpliwości projektu „odnawiania numeru”. W końcu jednak jego opór zostaje złamany, a numer odnowiony. Jak się zdaje, cały sens tego artystycznego przedsięwzięcia zasadza się na dość prostym pomysle, że odnowienie numeru będzie figurą odnowienia pamięci, wydobycia tego, co w tej pamięci wyptłowiło, podobnie jak kolor poszczególnych cyfr. Nie jest jednak jasne, czy ten symboliczny gest ponownego naznaczenia ma dotknąć tego starego człowieka, czy też kulturę, w której podobne „numery” blakną wraz z upływem czasu.

Udosłownienie metafory, jakie organizuje ten film, chybiło jednak celu. Zamiast z ożywianiem pamięci mamy tu do czynienia ze sceną, kiedy to stary człowiek jest przyciskany do muru, łamany, kiedy pozbawiony zostaje w końcu prawa do decydowania o sobie. Artysta wchodzi w rolę oprawcy i stwarza nieludzką sytuację, która ma stanowić swoiste powtórzenie sytuacji obozowej. Objawiona tutaj prawda wydaje się niewarta całego zabiegu, bo oto dowiadujemy się, że pamięć obozu to nic innego, jak pamięć upokorzenia, bezsily i słabości. O tym wiemy nawet z historii oficjalnej, podręcznikowej. Co więcej, trudno oprzeć się wrażeniu, że artysta nie tylko „odgrywa” oprawcę, nie tylko, jak w poprzednich pracach, wyzbywa się współczucia i empatii, ale wręcz traktuje rozmówcę z pogardą. W komen-



Artur Żmijewski, *80064*, 2004, kadr z filmu, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal.

tarzu do *80064* Artur Żmijewski motywuje swoje „bezwzględne działanie” tamtą „bezwzględną, jak obóz, jak tamten świat historią”; pisze, że ta bezwzględność zostaje na nim wymuszona przez imperatyw autentyzmu. „Ból jest częścią świata, on go urzeczywistnia, a nawet uprawdopodobnia. Dlatego wspomnienie strachu powinno być strachem, wspomnienie bólu – bólem”⁷. Sam film, niestety, w żaden sposób nie uzasadnia tej strategii. Poprzez odświeżenie numer obozowy nie staje się bardziej autentyczny, odrywa się od wydarzeń, z którymi był pierwotnie związany. Stary człowiek obawia się, że zostanie uznany za kogoś, kto podszywa się pod byłego

⁷ Artur Żmijewski, *Komentarz do filmu 80064*, http://www.obieg.pl/roz05/aa_po80064.php.

więźnia lub kto próbuje obnosić się ze swoją „męczeńską historią”. Jest w relacji między artystą a jego bohaterem coś fałszywego, coś, co sprawia, że całe to przedsięwzięcie artystyczne przypomina raczej nieudaną terapię, zwulgaryzowaną psychoanalizę.

Wydaje się, że próbując pójść o krok dalej w eksperymentach na ludziach, artysta stracił kontrolę nad konsekwencjami swojej ingerencji. Historia i emocje związane z historią, zatrzaśnięte, jak sugerował artysta, w tym świadku, miały zostać wydobyte i ujawnione. Miały stać się świadectwem wobec historii opowiadanych zgodnie z konwencją narracji wspomnieniowej, historii znanych z filmów dokumentalnych i literatury. Emocje i ból miały tu przerosnąć słowo, dać coś znacznie więcej niż ono, stać się „prawdziwym” dowodem przeciw złu. Tymczasem nic takiego się nie wydarzyło, nie nastąpiła pozawerbalna transmisja historii. Nie było to, jakby chciał tego Żmijewski, „świadectwo nieodparte, agresywne, penetrujące emocje samego widza tak, jak ból penetruje ciało”⁸. W *80064* artysta poddał siebie swoistej próbie, której nie przetrzymał, stracił panowanie nad sytuacją, łudząc się, że zaaranżował coś wyjątkowego, coś, co zaowocuje nową jakością, nowym doznaniem. Warto się w tym miejscu zastanowić, czy jego strategia przekraczania granic nie stała się swego rodzaju uzależnieniem, które samo przekroczenie czyni kluczowym doświadczeniem eksperymentu. Zdecydowałam się włączyć film *80064* do tej analizy głównie po to, aby wskazać na niebezpieczeństwa, jakie czyhają na artystę balansującego na linii między poczuciem odpowiedzialności za drugiego człowieka, szacunkiem wobec niego a ekscytacją związaną z wkraczaniem na teren tabu.

Film *Polak w szafie* (2007) dotyka problemu „obrazów sandomierskich” i kwestii współczesnego antysemityzmu, a także „stosowanych nauk społecznych”. Przeplatają się tutaj dwa motywy: zapis seminariów prowadzonych z uczestnikami badań terenowych w Sandomierzu przez antropolożkę Joannę Tokarską-Bakir i zapis „działań z obrazem” w ramach warsztatów prowadzonych z tymi samymi osobami przez Żmijewskiego w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W ramach tych działań

⁸ Tamże.



Artur Żmijewski, *Polak w szafie*, 2007, kadr z filmu, archiwum Fundacji Stefana Batorego.

studenci otrzymali replikę obrazu w skali 1:1 i, wybierając najróżniejsze sposoby, mieli „poradzić sobie z obrazem”. Jedni palili go, inni zastaniali, rysowali wspólnie z artystą komiks opowiadający o tym, co naprawdę zdarzyło się w Sandomierzu na początku XVIII wieku, jeszcze inni wykonali *tableau vivant*, powtarzając scenę z obrazu Karola de Prévot, wycinając w nim dziury, by w miejsca, gdzie znajdowały się głowy bohaterów opowieści malarza, wstawić własne, darli, mieli, cięli, zamalowywali. Z zapisów seminariów wyłaniają się opowieści i emocje: zdziwienie faktem, że ludzie, którzy wydawali się sympatyczni, otwarci, gościnni, na pytanie o Żydów natychmiast zamykali się w nieufności, podejrzaniach, a niekiedy także w złości, a ponadto lęk, spowodowany tym, że nieoczekiwanie, wbrew własnej woli, zostali na-

znaczeni jako obcy. „Działania z obrazem” miały stać się odpowiedzią na przywiezione z Sandomierza emocje i rozterki, na bezradność i złość oraz wszelkie inne uczucia, jakie budzą się w konfrontacji z siłą wypartej traumy, w konfrontacji badacza z tak oporną materią.

Agnieszka Sabor wskazuje na wieloznaczność tytułu⁹: *Polak w szafie* w warstwie bezpośredniej odnosi się do opowieści jednego z sandomierskich informatorów o odkrytym przez kogoś w żydowskiej szafie trupie Polaka, z którego pomału wysączały się krople krwi; odsyła też do wyrażenia „trup w szafie”, oznaczającego problem, z którym nie umiemy lub nie chcemy sobie poradzić, a który, mimo prób zignorowania go, bez przerwy powraca. Sandomierski „trup w szafie”, czyli wiszące w kościołach przedstawienia mordy rytualnego, wciąż tę polską szafę zamieszkuje. Czy film Artura Żmijewskiego staje się głosem w dyskusji na temat tych przedstawień? Wydaje się, że realizacja ta dotyka przede wszystkim innego zagadnienia – kwestii życia ponad 100 kilometrów od takich obrazów i takich miejsc jak Sandomierz. W jednej z pierwszych scen filmu Joanna Tokarska-Bakir zadaje swoim studentom prowokacyjne pytanie o to, jakich ludzi spotkali podczas swoich badań terenowych: dobrych czy złych? W filmie nie pada odpowiedź. Sposób, w jaki Żmijewski ukazuje relacje młodych, wykształconych badaczy ze stolicy z ich informatorami z prowincji, podkreśla tylko poczucie obcości i niemożność identyfikacji z tymi ludźmi, ale też zwraca uwagę na możliwość, jeśli nie konieczność, identyfikacji z żydowskimi ofiarami. Znakiem tego jest w filmie scena – uznana przez niektórych za problematyczną, przez innych za wyraz empatii – kiedy to młodzi badacze mówią wprost do kamery: „nazywam się... mogłem/łam zginąć jak [tu pada żydowskie imię i nazwisko]”.

Otwiera się tu wielce problematyczna kwestia: czy nie jest to swego rodzaju „podpisywanie się” pod sukcesem żydowskiego cierpienia, czy nie stajemy po nie tej stronie barykady? Co zrobić w tym kontekście z rozpoznaniem, że nie tyle wszyscy mogliśmy stać się ofiarami tak potwornej

⁹ Patrz: Agnieszka Sabor, *Ryzyko rozmowy. Co dalej z antysemitickimi obrazami w sandomierskich kościołach?*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 15.

zbrodni, ile wszyscy mogliśmy stać się jej sprawcami? „Ciekawsze byłoby postawienie sobie pytania: co zrobiłbym, gdybym stał wtedy w tłumie sandomierskich chrześcijan?”¹⁰. Bez względu na swoją religijną przynależność, z takiej pozycji, jak sądzę, więcej zobaczymy i nie ulegniemy przy tym pokusie zawłaszczania. Trauma ma to do siebie, że bywa zaraźliwa – może się przenieść z ofiary na jej potomka, na artystę i osobę podejmującą się interpretacji, a więc na samego badacza, a nawet krytyka – i może zniekształcić jego/jej widzenie.

Film Artura Żmijewskiego pokazuje wysiłek zmierzenia się z tym, co stanowi nieuchronne dziedzictwo. Dzięki bezpiecznej przestrzeni sztuki nie trzeba, jak w dyskursie naukowym, dążyć do obiektywności czy hamować emocji. Tu można sobie pozwolić na bycie bezwstydnie subiektywnym, a nawet na spalenie obrazu sandomierskiego i podziwianie, jak płonie. Sandomierskie badania terenowe ujawniają skalę przesądu i antysemityzmu na polskiej prowincji. Ta prawda nie prowadzi automatycznie i bezpośrednio do odważnej konfrontacji z trudnym dziedzictwem i do podjęcia żmudnego procesu rozliczenia się z przeszłością. Powiedzenie prawdy nie tyle likwiduje problem, ile wywołuje wstrząs, i wówczas dopiero, od tego wstrząsu, jak się zdaje, może zacząć się mozolny proces przepracowywania, edukacji i rozumienia, a w konsekwencji może wybaczenia i oczyszczenia.

Artysta podejmuje w *Polaku w szafie* współpracę z badaczami, naukowcami, który przyznali się do własnej bezradności w obliczu jakże trudnego problemu. Nauka zwróciła się w tym sensie ku sztuce, a sztuka ku nauce, co doprowadziło do powstania „strumienia myślących obrazów”, które miałyby stanowić odpowiednik wypowiedzi ideowej, odpowiedzi na tę bezradność, i z tego względu jest to interesujący eksperyment, również w kontekście swojej niemocy i porażki.

¹⁰ Tamże.

Agnieszka Sabor

Metafory pamięci (Wilhelm Sasnal)

Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą złożył znamiennej deklarację: „Moja wiedza o historii nie jest wielka, ale zdaję sobie sprawę z wagi historii, z wagi pamięci. Ciągłe czuję, że byłem wychowywany w latach powojennych. Chociaż teraz to może wydawać się dziwne”¹. Warto zwrócić szczególną uwagę na dwa ostatnie zdania tej wypowiedzi: może to właśnie one stanowią klucz do zrozumienia pozycji, jaką artysta przyjmuje wobec przeszłości, a przede wszystkim klucz do sposobu, w jaki uczestniczy on w debacie dotyczącej historii.

Malarz, autor filmów, urodzony w 1972 roku, należy do szczególnej generacji. Do pokolenia pogranicza. Ostatniego, które z jednej strony wychowały dwa serie telewizyjne, w równej mierze propagandowe, co „dumasowskie”: *Stawka większa niż życie* oraz *Czterej pancerni i pies* (ciekawo, czy ktoś fachowo przebadał ich wpływ na tożsamość Polaków...), z drugiej zaś – opowieści dziadków, którzy na własnej skórze przeżyli wojnę. Pierwszej generacji, która przynajmniej w jakimś procencie znalazła siłę, by wziąć na swoje barki wstyd antysemityzmu, ale która jednocześnie została narażona na nadmierną łatwość przyjmowania prawd trudnych, wynikającą być może z poczucia własnego bezpieczeństwa. To nie krytyka, a raczej dzwonek alarmowy dla samej siebie: należąc do pokolenia wczesnych lat 70.,

¹ *Zawsze wraca inną drogą. Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą*, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 243.

znam z autopsji nieartykułowane głośno doświadczenie pewnej „lepszości”, towarzyszące grozie prywatnego odkrywania Jedwabnego.

O tym, że jest to rzeczywisty problem, świadczy choćby recepcja książek Jana Tomasza Grossa w drugim powojennym pokoleniu wielkomięskiej inteligencji. Śledząc losy tej książki, można czasem odnieść wrażenie, że mordercy z Jedwabnego, podobnie jak szmalcownicy, prowokatorzy pogromów, to nie „my”, ale jacyś „oni” – oddzieleni od nas niewidzialną granicą (czyżby była to daleka, nieświadomiona reminiscencja szlacheckiej z ducha opozycji: „lud” kontra „naród”?). W ten sposób znacznie łatwiej przyznać się nam, inteligentom, do polskiego grzechu. Choć nie powiemy tego głośno, to wydaje nam się, że nie dotyczy on już nas bezpośrednio. Polska to znów „my” i „oni”, z którymi poza narodowością niewiele nas łączy.

Przypomnijmy sobie scenę z filmu *Polak w szafie* Artura Żmijewskiego, w której warszawscy studenci, uczestnicy niezwykle ważnego projektu prowadzonego w Sandomierzu przez Joannę Tokarską-Bakir, utożsamiają się z żydowskimi ofiarami tamtejszego pogromu: nikomu z nich nie przychodzi do głowy, że mógłby stać w tłumie chrześcijan i że decyzję o tym, jak zareagować, musiałby podjąć z tej właśnie perspektywy – a przecież, gdyby podjąć grę w spekulacje genealogiczne, tak najpewniej by było. W tym sensie nadal znacznie bardziej szczerzy od najnowszych debat o polskiej pamięci wydaje mi się, dla wielu już nieczytelny, z dzisiejszej perspektywy nad wyraz łagodny, tekst Jana Błońskiego z roku 1987. Ten zmarły niedawno krytyk i historyk literatury, kiedy pisał o obojętności „biednych Polaków patrzących na getto”, miał, wynikające nie tylko z daty urodzenia, poczucie, że pisze także o sobie.

Jaki to wszystko ma związek z twórczością Wilhelma Sasnala? Otóż artysta ten wybiera podobną perspektywę. Wbrew krytykom, którzy zarzucają mu ideologizację i bezwolność wobec teorii wypracowanych przez środowisko „Krytyki Politycznej” (z którym rzeczywiście czuje się związany), Sasnal staje wobec historycznych tabu sam na sam, pojedynczo, nie wstydząc się prostoty własnych emocji. Po lekturze *Strachu* Jana Tomasza Grossa

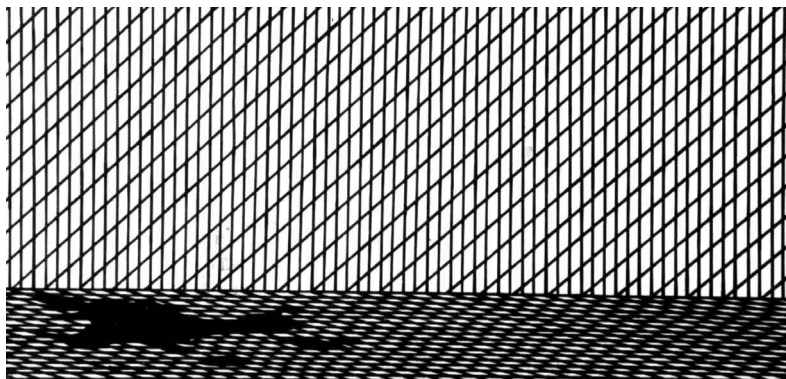
mówi wprost: „To jest złość, może nie wstyd, ale obciach, że jesteś stąd”². Ta złość wydaje się tym większa, że gdzieś w tyle głowy pozostaje przecież obraz wojny rozumianej jako przygoda, obraz Janka Kosa i kapitana Hansa Klossa (widoczny choćby w „partyzanckich” obrazach Sasnala). Malarz nie jest ani zdystansowanym teoretykiem, ani biernym kodyfikatorem historii. Naprawdę uważa, że skoro tu mieszka, to przeszłość dotyczy go osobiście, że „nie ma nic gorszego niż nieświadomość”³. W rozmowie ze Sławomirem Sierakowskim mówi także: „Złe emocje są bardzo kreatywne, napędzają mnie do pracy. Przerabiam je w ten sposób, że maluję. Wiesz, pewne rzeczy wydarzyły się stosunkowo niedawno. Najbardziej zadziwiająca i okrutna rzecz, czyli pogrom kielecki, mogą pamiętać nasi rodzice”⁴. O powiązaniu historii z własną biografią dobitnie świadczy cykl poświęcony rodzinnym Mościcom – miastu powstałemu w okresie międzywojennym jako zaplecze dla fabryki nawozów azotowych. Specyficzna, zimna idylliczność tej serii dramatycznie ściera się z obrazami „holocaustowymi” (bardzo dobrze pokazała to wystawa artysty *Lata walki*, prezentowana na przełomie 2007 i 2008 roku w warszawskiej Zachęcie).

Wilhelm Sasnal zdaje się przy tym nie wierzyć w zbawczą moc sztuki, która odmieniałaby całe społeczeństwa. Skuteczność sztuki jest ograniczona do pojedynczości. Ten sceptycyzm mocno odróżnia Sasnala od Artura Żmijewskiego czy Pawła Althamera – w tym względzie niekwestionowanych kontynuatorów dwudziestowiecznych awangard. O ile Wilhelm Sasnal angażuje się społecznie jako osoba prywatna, a nie jako twórca (choć być może na skutek własnego, intymnego doświadczenia ze sztuką), o tyle dla pozostałych wymienionych działalność artystyczna jest tożsama z działalnością społecznikowską (stąd „projektowy” charakter ich sztuki, także

² *Malowanie jest zwyczajne. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Maria Brewińska*, w: *Wilhelm Sasnal. Lata walki* [katalog wystawy], Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 2007, s. 34.

³ *Jestem polskim malarzem. Sławomir Sierakowski rozmawia z Wilhelmem Sasnałem*, w: *Sasnal. Przewodnik...*, s. 22.

⁴ Tamże, s. 21–22.



Wilhelm Sasnal, *Maus*, 2001, olej na płótnie, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal.

sztuki pamięci, przybierającej formę warsztatów, działań wspólnotowych czy eksperymentów psychospołecznych).

Indywidualizm, a także emocjonalność chronią Sasnala przed tym, co pomatu zaczyna dziś stanowić nowe zagrożenie dla pamięci: z jednej strony, przed sentymentalizacją pamięci (bo emocjonalność nie ma przecież nic wspólnego z czułościowością, obecną na przykład w filmie *Życie jest piękne* Roberta Benigniego), z drugiej – przed jej teoretyzacją (gdy miejsce treści zajmuje metodologia pamięci). Może skuteczną pomocą są tu „oko i dłoń malarza”, by przywołać tytuł wystawy Grzegorza Sztwiertni, artyście nie tak wiele starszego od Sasnala: dyscyplina, którą narzuca warsztat? Tę dyscyplinę wyczuwa się w cyklu *Maus*, inspirowanym słynnym komiksem Arta Spiegelmana. W składających się nań obrazach przeszłość opowiedana jest antymalarsko, geometrią, czernią i bielą – bez narracji. Niemal abstrakcyjnie. Po komiksie pozostało jedynie tło. Choć możliwy jest także kierunek odwrotny: artysta namalował kiedyś kadr komiksu zredukowany do kilku dymków z niezrozumiałym w pierwszej chwili dialogiem: „Pokaż na ręce. Chodź bliżej. Patrz”. To cytat z jednego z opowiadań obozowych Tadeusza Borowskiego.

Opozycja „jest” – „nie ma” odgrywa tu szczególną rolę. Może dlatego w obrazach, które odnoszą się do Zagłady, tak rzadko pojawiają się ludzie. Nawet w obrazie *Las*, odwołującym się do filmu *Shoah*, trzy postaci (Claude Lanzmann, jego tłumaczka i świadek) są tylko dodatkiem do potężnego lasu w okolicach Trebłinki. Z innego obrazu, należącego do tej samej serii, zatytułowanego *Jezioro i las*, człowiek zniknął zupełnie. Pozostaje przestrzeń – ta sama, pytanie: czy taka sama (pytanie to nurtowało również Mirosława Bałkę filmującego sarny w Birkenau)? W każdym razie okazuje się, że łącznikiem między historią a pamięcią, coraz bardziej przesuwającym się w czasie, przestaje być opowieść, a staje się metafora: wymagająca skupienia, a przy tym otwierająca się ku teraźniejszości. Kto wie, czy właśnie pojęcie metafory nie definiuje najmocniej „sztuki pamięci” Wilhelma Sasnala?

Jednocześnie w jego twórczości ujawnia się mocne poczucie, że przeszłość, aby zaistnieć w pamięci, a więc aby rzutować na teraźniejszość, zawsze musi być jakoś zapośredniczona: nie tylko poprzez klasyczne źródła, mówione czy pisane, ale także przez kulturę, a ostatnio w znaczniejszym jeszcze stopniu poprzez popkulturę. Środki, które służą temu zapośredniczeniu, mają znaczenie podstawowe. Sasnal obserwuje je bardzo uważnie, na samym sobie wypróbowując ich moc oddziaływania i mierząc ich skutki. Jak modelują nasze wyobrażenia o przeszłości? Czy „obtaskawiają” ją, przekształcając w baśń? A może jest wprost przeciwnie: pozwalają z faktów wydobyć sensory podstawowe, uniwersalne – jak w micie?

Przypatrzmy się kilku najbardziej znanym obrazom z „historycznej” puli Wilhelma Sasnala. Na przykład monochromatycznej kompozycji zatytułowanej *Kielce – Kraków* z roku 2007: zmrok, gołe wzgórza, czarne figurki, jakby wycięte z kartonu, cienie karabinów i hełmów. Oto odautorski komentarz: „Obraz został namalowany na podstawie klatki z filmu z lat sześćdziesiątych o nieudanej akcji partyzanckiej. Partyzanci próbują przewieźć amunicję z Kielc do Krakowa i cała akcja się sypie. Na obrazie są Niemcy wyglądający jak partyzanci”⁵. O innej pracy czytamy: „obraz *Bez tytułu (1948)* namalowałem w oparciu o przedstawienia wnętrz w polskich filmach powojen-

⁵ Wilhelm Sasnal. *Lata...*, s. 13.



Wilhelm Sasnal, *Shoah/Tłumaczka*, 2003, olej na płótnie, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal.

nych. Wyglądały one biedniej niż pokój van Gogha”⁶. Kolejne portrety partyzantów, przypominające formą malarstwo Andrzeja Wróblewskiego, mają swe źródło w książce o Mościcach. Wreszcie, obrazy z cyklu *Wyszyński*, odsytające bezpośrednio do rozlicznych albumów poświęconych Prymasowi, które wydawano po roku 1989.

Obok kultury popularnej środkiem zapośredniczającym historię okazuje się więc dokument, najczęściej zdjęcie. W tym aspekcie Sasnal wpisuje się w zjawisko, które charakteryzuje ostatnich dwadzieścia lat w Polsce. Jest to przecież czas narastającej fascynacji wszelkimi archiwaliami. Wyszukiwane, prezentowane na wystawach dokumentalnych, publikowane, stały się też materiałem przetwarzanym przez artystów. W przypadku Wilhelma Sasnala zdjęcie to często punkt wyjścia do zbudowania metafory. Dotyczy to nie tylko obrazów „polskich”. Przypatrzmy się na przykład pracom inspirowanym fotografiami Meksykanina, Enrique Metinidesa, rejestrującego wypadki i katastrofy. I tak zdjęcie, na którym dwoje ludzi powstrzymuje trzeciego przed samobójczym skokiem z jakiejś metalowej konstrukcji, przekształca się w rodzaj pajęczyny, zbudowanej kilkoma nerwowymi liniami. Z fotografii przedstawiającej powieszonoego człowieka na obrazie pozostał jedynie ascetyczny, abstrakcyjny ślad drzewa, narzędzia samobójstwa – przypominający zerwany kręgosłup.

⁶ Tamże.

Jednak metaforą najmocniej zapadającą w pamięć i ważnym punktem odniesienia dla całej „historycznej” twórczości Wilhelma Sasnala wydaje się pewien portret – wyjątkowy w serii obrazów odnoszących się do filmu Claude’a Lanzmanna. Przedstawia on polską tłumaczkę, pracującą dla reżysera – zapośredniczającą wypowiedzi Polaków, także te najstraszniejsze, które próbują usprawiedliwić Holocaust na przykład karą boską. To tylko tłumaczka, pozbawiona własnego głosu: jej zadaniem pozostaje zbudowanie pasa transmisyjnego między rozmówcami. A jednak... Ta kobieta urodziła się po wojnie – zapewne również ona wychowywała się na *Czterech pancernych* i opowieściach dziadków (rodziców). Mimo zbliżenia twarzy, nie wiemy, co się w niej kryje: sprzeciw, obojętność, przerażenie, wstyd, droga od pierwszego do ostatniego? Artysta ukrył rysy kobiety, jakby krótkie spięcie przeszkodziło transmisji telewizyjnej, co podkreśliło jeszcze poruszenie postaci. Czy pod tym ukryciem trzeba szukać autobiograficznego świadectwa malarza skonfrontowanego z historią? A nawet doświadczenia całego pokolenia?

Noty biograficzne

Marek Beylin (ur. 1957) – publicysta, redaktor „Gazety Wyborczej”. W latach 70. i 80. w opozycji demokratycznej, redaktor kwartalnika „Krytyka”. Od 1997 roku felietonista „Gazety Wyborczej”. W latach 2002–2003 szef działu kultury, a następnie szef działu opinii i kierownik „Gazety Świątecznej”. Obecnie kieruje „Gazetą Świąteczną”.

Katarzyna Bojarska (ur. 1981) – krytyczka i tłumaczka. Doktorantka w Szkole Nauk Społecznych PAN. Asystent w Instytucie Badań Literackich IBL. Stypendystka tygodnika „Polityka” i School for Criticism and Theory na Cornell University w Ithace. Współpracuje m.in. z „Ha!artem”, „Literaturą na świecie”, „Obiegiem”, „Tekstami Drugimi”.

Agnieszka Holland (ur. 1948) – reżyserka filmowa i teatralna, scenarzystka. W latach 1972–1981 członek Zespołu Realizatorów Filmowych „X” kierowanego przez Andrzeja Wajdę. Od 1981 roku pracuje za granicą. Członkini Europejskiej Akademii Filmowej. Od roku 2008 prezydent Polskiej Akademii Filmowej. Autorka m.in. filmów: *Aktorzy prowincjonalni* (1978 – nagroda FIPRESCI), *Gorączka* (1980), *Kobieta samotna* (1981), *Gorzkie żniwa* (1985 – nominacja do Oscara), *Zabić księdza* (1988), *Europa, Europa* (1990 – nominacja do Oscara), *Olivier, Olivier* (1991), *Tajemniczy ogród* (1993), *Całkowite zaćmienie* (1995), *Plac Waszyngtona* (1997), *Trzeci cud* (1999), *Strzał w serce* (2001), *Julia wraca do domu* (2001), *Kopia mistrza* (2006) oraz serialu telewizyjnego *Ekipa* (2007). Scenarzystka filmów Andrzeja Wajdy *Danton* (1982) i *Korczak* (1990). Przetłumaczyła *Nieznośną lekkość bytu* Milana Kundery (1984).

Elżbieta Janicka (ur. 1970) – fotografka, eseistka, dr. Wykłada w Collegium Civitas oraz w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Autorka m.in. wystaw indywidualnych: *Ja, fotografia* (Galeria FF, Łódź 1998) i *Miejsce nieparzyste* (Atlas Sztuki, Łódź 2006). Wydała *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego* (Kraków 2006).

Dorota Jarecka (ur. 1966) – historyk i krytyk sztuki. Redaktor „Gazety Wyborczej”. Stała felietonistka „Wysokich Obcasów”. Publikowała m.in. w „Kresach”, „Obiegu”, „Magazynie Sztuki”, „Tygodniku Powszechnym”.

Piotr Kosiewski (ur. 1967) – historyk sztuki, krytyk. Pracownik Fundacji im. Stefana Batorego. Redaktor działu sztuki „Kwartalnika Literackiego Kresy”. Stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym”. Publikował m.in. w „Arteonie”, „Dzienniku. Polska. Europa. Świat”, „Didaskaliach”, „Newsweeku”, „Nowych Książkach”, „Odrze”, „Przeglądzie Politycznym”, „Znaku”. Redaktor tomów zbiorowych, m.in. *Pamięć jako przedmiot władzy* (Warszawa 2008).

Konrad Lesiak (ur. 1983) – student na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – specjalizacja z zakresu rzeźby, ilustracji i struktur wizualnych. Uczył się w pracowniach Piotra Bogustawskiego, Mariana Czapli, Mariana Nowińskiego i Marka Sapetto. Współpracuje z grupą Triplette.

Agnieszka Sabor (ur. 1970) – historyk i krytyk sztuki. Redaktor „Tygodnika Powszechnego”, publikowała m.in. w „Didaskaliach”, „Znaku” i „Rzeczpospolitej”. Współpracuje z Centrum Kultury Żydowskiej w Krakowie. Wydała *Sztetl. Śladami żydowskich miasteczek* (Kraków 2005).

Aleksander Smolar (ur. 1940) – politolog, publicysta, prezes Zarządu Fundacji im. Stefana Batorego. Zastępca przewodniczącego Rady Naukowej Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu. Pracownik naukowy francuskiego Krajowego Centrum Badań Naukowych (CNRS). W latach 1971–1989 na emigracji politycznej we Włoszech, w Wielkiej Brytanii i we Francji. W 1974 roku współzałożyciel i redaktor naczelny kwartalnika politycznego „Aneks”. W latach 1989–1990 doradca ds. politycznych premiera Tadeusza Mazowieckiego, a w latach 1992–1993 doradca ds. polityki zagranicznej premier Hanny Suchockiej. Opublikował m.in.: *Le rôle des groupes d'opposition la veille de la démocratisation en Pologne et en Hongrie* (red. z Peterem Kende, Wien 1989), *La Grande Secousse. L'Europe de l'Est 1989–1990* (red. z Peterem Kende, Paris 1991), *Globalization, Power and*

Democracy (red. z Markiem Plattnerem, Baltimore 2000), *De Kant a Kosovo* (red. z Anne-Marie Le Gloannec, Paris 2003).

Dariusz Stola (ur. 1963) – historyk, dr hab. Prorektor Collegium Civitas, docent w Instytucie Studiów Politycznych PAN. Członek zespołu Ośrodka Badań nad Migracjami Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się polityczną i społeczną historią Polski w XX wieku. Wydał m.in.: *Nadzieja i zagłada. Ignacy Schwarzbart – żydowski przedstawiciel w Radzie Narodowej RP (1940–1945)* (Warszawa 1995), *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968* (Warszawa 2000), *Patterns of Migration in Central Europe* (red. z Claire Wallace, Palgrave 2001), *PRL. Trwanie i zmiana* (red. z Marcinem Zarembą, Warszawa 2003).

Joanna Szczepkowska (ur. 1953) – aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna, pisarka. W latach 1975–1981 aktorka Teatru Współczesnego w Warszawie. Od 1981 do 1988 roku pracowała w Teatrze Polskim. W latach 1988–1992 i od 2000 roku aktorka Teatru Powszechnego. Zagrała m.in. w filmach *Matka Królów* (1982, reż. Janusz Zaorski), *Dolina Issy* (1983, reż. Tadeusz Konwicki), *Kronika wypadków miłosnych* (1985, reż. Andrzej Wajda), *Dekalog III* (1988, reż. Krzysztof Kieślowski), *Boża podszewka* (1996, reż. Izabella Cywińska), *Sława i chwala* (1997, reż. Kazimierz Kutz). Stała felietonistka „Wysokich Obcasów”, dodatku do „Gazety Wyborczej”. Wydała m.in.: *Drugie podwórko* (Londyn 2000), *Fragmety z życia lustra* (Kraków 2004), *Sześć minut przed czasem* (Kraków 2004), *Goła baba* (Kraków 2005), *Jak wyprostować koto?* (Kraków 2006), *Kocham Paula McCartneya* (Warszawa 2008).

Adam Szymczyk (ur. 1970) – kurator i krytyk sztuki. Dyrektor i główny kurator Kunsthalle w Bazylei. Współtwórca Fundacji Galerii Foksal. Kurator 5. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie (z Eleną Filipović, 2008). Ostatnio przygotował wystawy: Piotra Uklańskiego *Earth, Wind and Fire* (2004), *Quauhnahuac: The Straight Line Is An Utopia* (2006), *Lee Lozano: Win First Don't Last Win Last Don't Care* (2006), *Micol Assaël Chizhevsky Lessons* (2007). Autor licznych recenzji i artykułów na temat sztuki współczesnej w książkach, katalogach wystaw, czasopiśmie i prasie codziennej.

Krzysztof Warlikowski (ur. 1962) – reżyser teatralny. Dyrektor Nowego Teatru w Warszawie. Od 1999 roku związany z warszawskim Teatrem Rozmaitości (obecnie TR). Autor kilkudziesięciu spektakli teatralnych. Przygotował m.in. spektakle: *Hamlet* Williama Szekspira (TR, Warszawa 1999), *Burza* Williama Szeks-

pira (Staatstheater, Stuttgart 2000), *Bachantki* Eurypidesa (TR, Warszawa 2001), *W poszukiwaniu straconego czasu* według Marcela Prousta (Schauspiel, Bonn 2002), *Burza* Williama Szekspira (TR, Warszawa 2003), *Dybuk* według Szymona An-skiego i Hanny Krall (TR, Warszawa 2003), *Makbet* Williama Szekspira (Staatstheater, Hanower 2004), *Krum* Hanocha Levina (TR, Warszawa 2005), *Madame de Sade* Yukio Mishimy (Tonnel Groep, Amsterdam 2006), *Anioły w Ameryce* Tony'ego Kushnera (TR, Warszawa 2007). Reżyserowała także opery, m.in.: *Wozzeck* Albana Berga (Teatr Wielki, Warszawa 2006), *Ifigenię w Tau-rydzie* Christopa Willibalda Glucka (Opera Paryska 2006), *Sprawę Makropulos* Leoša Janáčka (Opera Paryska 2007), *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego (Bayerische Staatsoper, Monachium 2007). W 2007 roku ukazał się tom rozmów Piotra Gruszczyńskiego z Krzysztofem Warlikowskim *Szekspir i uzurpator* (Warszawa).

Andrzej Wielowieyski (ur. 1927) – polityk, działacz katolicki. Żołnierz Armii Krajowej. W latach 1945–1948 w Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici”. W latach 1971–1989 sekretarz generalny Klubu Inteligencji Katolickiej. Od 1971 do 1989 roku redaktor „Więzi”. Doradca Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego w sierpniu 1980 roku. W 1981 roku kierownik Ośrodka Prac Społeczno-Zawodowych NSZZ Solidarność. Od 1981 do 1985 roku członek Prymasowskiej Rady Społecznej. Doradca Lecha Wałęsy. Uczestnik obrad Okrągłego Stołu. W latach 1989–1991 wicemarszałek Senatu RP. Od 1991 do 2001 roku poseł RP. W latach 2001–2005 senator RP. Od 2008 roku poseł do Parlamentu Europejskiego. W latach 1993–2005 członek Zgromadzenia Parlamentarnego Rady Europy. Działacz Unii Demokratycznej, a następnie Unii Wolności. Obecnie członek Partii Demokratycznej. W latach 1999–2008 prezes Stowarzyszenia Gmin „Metropolia Warszawa”. Od 1993 do 2002 roku przewodniczący Polskiej Rady Ruchu Europejskiego. Wydał m.in.: *Przed trzecim przyspieszeniem. Szkice do zagadnień rozwoju społecznego* (Warszawa 1968), *Przed nami małżeństwo* (Kraków 1972, II wyd. 1974, III wyd. 1988), *Tajemnice i niespodzianki historii* (Warszawa 2004).

Indeks nazwisk

- Abramowicz Mieczysław 13
Adam S. 17
Adenauer Konrad 34–35
Althamer Paweł 73
An-ski Szymon (właśc. Szlojme Zajnwel Rapoport) 9, 17, 82
Apel Dora 58
Araszkiewicz Agata 59, 63
Archinos 29
Arendt Hannah 27
Aron Raymond 28
Arystoteles 29
Assaël Micol 81
Atia Yossi 51
Azoulay Ariella 54–55
- Bałka Mirosław 9, 25, 75
Bartana Yael 7, 9, 47–54
Bartoszewski Władysław 40
Benigni Roberto 74
Berg Alban 82
Beylin Marek 15, 22, 34, 79
Bidault Georges-Augustin 28
Bikont Anna 35, 40–41
Błoński Jan 35, 72
- Bogusławski Piotr 80
Bojarska Katarzyna 79
Borowski Tadeusz 74
Brewińska Maria 73
Brzozowski Stanisław 7, 12, 35
Bush George Walker, prezydent 26–28
- Chateaubriand François-René de 29
Cytter Keren 47
Cywińska Izabella 81
Czajkowski Piotr 82
Czapla Marian 80
- Danton Georges Jacques 79
De Landa Manuel 24
Dunin Kinga 48, 55
- Eilat Galit 51
Eurypides 82
- Fast Omer 47
Feinstein Stephen C. 57
Filipović Elena 81
Fuss Peter 9

- Gaulle Charles de, gen. 27–28, 34–35
Gawin Dariusz 11, 16
Ginczanka Zuzanna 48
Gluck Christoph Willibald 82
Gogh Vincent van 76
Gombrowicz Witold 34
Grabowski Jan 40
Gross Jan Tomasz 12, 16, 31, 37, 40, 48, 54, 72
Gruszczyński Piotr 82
Grynberg Henryk 57
- Hansen Oskar 43
Hansen Zofia 43
Hartmann Geoffrey 60
Herling-Grudziński Gustaw 31
Holland Agnieszka 19, 22, 35, 37–39, 41–42, 44, 79
- Isokrates 29
- Jäckel Eberhart 36
Jakubowicz Rafał 61
Jan Paweł II, papież 50
Janáček Leoš 82
Janicka Elżbieta 45, 80
Jarecka Dorota 9, 52, 80
Jarnuszkiewicz Jerzy 43
- Kaczyński Jarosław 33
Kant Immanuel 81
Kende Peter 80
Kieślowski Krzysztof 81
Kissinger Henry 30
Klata Jan 9, 13
Konwicky Tadeusz 81
Korczak Janusz 42, 79
Kosiewski Piotr 16, 80
- Krall Hanna 9, 17–18, 82
Krzemiński Ireneusz 37
Kundera Milan 21, 79
Kupiecki Edmund 43
Kuroń Jacek 33
Kushner Tony 82
Kutz Kazimierz 81
- Lanzmann Claude 75, 77
Le Gloanec Anne-Marie 81
Lerski Hermal 54
Lesiak Konrad 43, 80
Levi Primo 30–31
Levin Hanoch 82
Lewinówna Zofia 40
Libera Zbigniew 9, 12, 25, 57
Lipecka Zofia 10
Lipski Jan Józef 35
Loock Ulrich 17
Lozano Lee 81
Lyotard Jean-François 30
- Łysak Tomasz 60
- Masłowska Dorota 11
Mazowiecki Tadeusz 80
McCartney Paul 81
Merta Tomasz 16
Metinides Enrique 76
Mieszko I 34
Miłosz Czesław 29
Mishima Yuko 82
Moczar Mieczysław 34
Mograbi Avi 51
Mościcki Paweł 11
Mykietyn Paweł 23

- Neron (Tiberius Claudius Nero Caesar Drusus Germanicus), cesarz 29
 Nora Pierre 11
 Nowiński Marian 80
- Ophülse Marcel 36
- Pałka Julian 43
 Pałyga Artur 9
 Passini Paweł 9
 Paxton Robert O. 36
 Pétain Philippe, marszałek 28
 Pietrasik Agata 49
 Piotrowska Krystyna 10
 Platon 27
 Plattner Mark 81
 Poniedziałek Jacek 18
 Prévot Karol (Charles) de 10 67
 Proust Marcel 82
 Przywara Andrzej 71
- Ratajczak Piotr 9
 Rose Itamar 51
 Rosiński Lechośław 43
 Rove Karl 28
 Rymkiewicz Jarosław Marek 33
- Sabor Agnieszka 68, 80
 Sapetto Marek 80
 Sasnal Wilhelm 7, 9, 12, 16–17, 25, 71–77
 Schindler Oskar 47
 Schwarzbart Ignacy 81
 Sienkiewicz Henryk 33, 35, 44
 Sierakowski Sławomir 9, 47–48, 50, 55, 73
 Skarga Piotr, ks. 42
 Słowacki Juliusz 48
- Smolar Aleksander, 26, 36–37, 80
 Sokrates 26
 Sołżenicyn Aleksander 30
 Spiegelman Art 74
 Spielberg Steven 47
 Stola Dariusz 41, 81
 Strauss Leo 26–27
 Suchocka Hanna 80
 Suskind Ron 28
 Szczepkowska Joanna 41, 81
 Szekspir William (William Shakespeare) 81–82
 Sztwiertnia Grzegorz 74
 Szyłak Aneta 51
 Szymczyk Adam 16–17, 23, 39–40, 42, 44, 81
- Ściegienna Aleksandra 17
- Tokarska-Bakir Joanna 10, 34–35, 66, 68, 72
 Treliński Mariusz 9
 Trzebiński Andrzej 80
- Ukłański Piotr 81
- Vidal-Naquet Pierre 29
- Wajda Andrzej 79, 81
 Wallace Claire 81
 Wałęsa Lech, prezydent 82
 Warlikowski Krzysztof 9, 12, 17, 21, 23, 35–39, 42, 81–82
 Wielowieyski Andrzej 44, 82
 Wiesenthal Szymon 31
 Witt-Michałowski Łukasz 9
 Wodiczko Krzysztof 43
 Wróblewski Andrzej 76

Wyszyński Stefan, kardynał 76

Zaorski Janusz 81

Zaremba Marcin 81

Żeromski Stefan 44

Żmijewski Artur 7, 10, 12, 16, 22–23, 25,
45, 57–59, 61, 63–69, 72–73

Fundacja im. Stefana Batorego wydała m.in.:

Pamięć i polityka zagraniczna (2006); publikacja poświęcona znaczeniu historii w stosunkach Polski z jej sąsiadami: Niemcami, Rosją i Ukrainą. W tomie znalazły się wystąpienia m.in. Klausa Bachmanna, Władysława Bartoszewskiego, Bogumiły Berdychowskiej, Marka Borowskiego, Bronisława Geremka, Marka Jurka, Zdzisława Krasnodębskiego, Andrzeja de Lazari, Tadeusza Mazowieckiego, Jana Rokity, Adama Daniela Rotfelda, Aleksandra Smolara, Donalda Tuska, Kazimierza Michała Ujazdowskiego i Anny Wolff-Powęskiej.

Pamięć jako przedmiot władzy (2008); publikacja poświęcona relacjom pamięci i władzy w ostatnich latach w Polsce. Podejmuje problem polityki historycznej, zakresu ingerencji władzy państwowej w sferę pamięci, roli pamięci historycznej w tworzeniu tożsamości narodowej, a także jej znaczenia w naszych dzisiejszych relacjach z sąsiadami, przede wszystkim z Niemcami i Rosją. W tomie znalazły się wystąpienia Marka A. Cichockiego, Macieja Janowskiego, Zdzisława Krasnodębskiego, Marcina Króla i Joanny Tokarskiej-Bakir oraz obszerne fragmenty dyskusji zorganizowanej przez Fundację im. Stefana Batorego.

