

# ODMAZYWANIE/NADPISYWANIE: GESTARIUM RAFAŁA JAKUBOWICZA

JOANNA ROSZAK<sup>1</sup>  
(Poznań)

**Słowa kluczowe:** Sztuka po Szoa, pamięć, post-pamięć,  
mechanizmy odbioru, anamneza

**Keywords:** Art after Shoa, memory, postmemory,  
mechanisms of reception, anamnesis

**Abstrakt:** Joanna Roszak, ODMAZYWANIE/NADPISYWANIE: GESTARIUM RAFAŁA JAKUBOWICZA. „PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, ss. 44–59. ISSN 1733-165X. Tekst jest przeglądem prac Rafała Jakubowicza dotyczących Zagłady. Autorka pokazuje, jakie gesty wykonują w swoich pracach artyści, by odkłamać pamięć miejsc i ukazać ich złożoną tożsamość (jak w przypadku poznańskiego zamku czy synagogi-pływalni). Sugeruje także, jak mechanizmy atrybucji i projekcji uruchamiają się w odbiorcy post-pamiętającym Szoa. Sztuka rozumiana jest w artykule jako miejsce przepracowania zbiorowej traumy – miejsce, które odsłania, uobecnia, ewokuje minione, dba więc o rekompensatę pamięci.

**Abstract:** Joanna Roszak, UNBLOTTING/OVERWRITING: GESTARIUM OF RAFAŁ JAKUBOWICZ. „PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, pp. 44–59. ISSN 1733-165X. The text provides an overview of Rafał Jakubowicz’s work on the Holocaust. The author presents the types of gestures in the works of the artists carried out in order to unblot the memory of the places and to show their complex identity (as in the case of e.g. the castle in Poznań or the synagogue-swimming pool). It also proposes a description of how the mechanisms of attribution and projection get activated in the receiver who post-remembers Shoa. In the article art is understood as a place to work through collective trauma – a place which reveals, makes it present, evokes the past, thus is aimed at compensating the memory.

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: joannamroszak@gmail.com

*Nie mam poczucia, żeby na temat Auschwitz napisano równie wiele, co na temat, powiedzmy, muzyki elektronicznej lub bońskiego Bundestagu<sup>2</sup>.*

Jean Améry

## I. Marsze tyłem

Nie mam poczucia, by na temat sztuki plastycznej po Auschwitz napisano równie wiele, co na temat, powiedzmy, muzyki elektronicznej czy bońskiego Bundestagu. O niemożliwości ogarnięcia słowami tego wydarzenia – wobec którego, by rzec za Bertoldem Brechtem, serce jest mocne, ale nerwy słabe<sup>3</sup> – pisał Karl Kraus: „Słowa umarły, gdy obudził się ów świat”<sup>4</sup>. W artykule skupię się na pracach, w których nie słowo stało się głównym kodem. Interesują mnie narracje prowadzone w przestrzeni miast<sup>5</sup>, głównie w przestrzeni Warszawy i Poznania. W tym ostatnim urodził się Rafał Jakubowicz<sup>6</sup>.

Podczas Malta Festival Poznań w 2010 roku grupa uczestników przeszła „krokiem raka” z katedry na Ostrowie Tumskim pod synagogę, minęła widmowy minaret Joanny Rajkowskiej. Idąc tyłem, nie traci się z horyzontu punktu wyjścia, ale jednocześnie kieruje się do celu mniej precyzyjnie, po omacku. Tyłem idą znaczący artyści działający w przestrzeni publicznej, w której stwarza się okazje do ponownego przedyskutowania kwestii pamięci, w tym pamięci Zagłady. Spytajmy zatem, czy sztuka może kształtować postawę społeczeństwa, czy kreuje zachowania opinii publicznej, czy działa skutecznie wobec uporczywego echa?<sup>7</sup>

Christian Boltanski formułował swoje *credo*: wszystkie moje prace są o holokaucie<sup>8</sup>. Także w projektach Rafała Jakubowicza Auschwitz (jako symbol) pojawia się częściej niż jakiegokolwiek inne miejsce/nie-miejsce (używam pojęcia z antropologicznej koncepcji Marca Augé). Śledząc projekty Jakubowicza, w których Szoa jawi się tematem-dominantą, postawię pytanie o to, jakim przekształceniom ulega zbiorowa pamięć, jak niepamięć zaciska się wokół miejsc, jak kamienie deponują pamięć, jak przebiega percepcja i apercepcja w domenach symbolicznych<sup>9</sup>, jak znosić (wyzyskuję wieloznaczność semantyczną: znosić = przetrwać, zno-

---

<sup>2</sup> J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przetłumania podjęte przez złamanego*. Przeł. R. Turczyn, posł. opatrzył P. Weiser. Kraków 2007, s. 23.

<sup>3</sup> Cyt. za: J. Améry, op. cit., s. 24.

<sup>4</sup> Za: ibidem, s. 61.

<sup>5</sup> Na ten temat zob.: E. Rewers, *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej, [w:] Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*. Red. J. S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998.

<sup>6</sup> Kadry prac Rafała Jakubowicza zamieszczam w artykule dzięki uprzejmości Autora.

<sup>7</sup> T. Richmond, *Uporczywe echo. Sztetl. Konin – poszukiwanie*. Poznań 2001.

<sup>8</sup> E. van Alphen, *Zabawa w Holokaust*. Przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

<sup>9</sup> Zob. L. M. Nijakowski, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*. Warszawa 2007, s. 108.

sić = unieważniać i znosić = usuwać) dominujące widzenie. Współcześni artyści, rzecznicy pamięci, interesują się wypartymi, zdeformowanymi, ominiętymi historiami. Przetwarzają je, modułują, tworzą implanty i instalacje pamięci.

## II. Zasłony

Marian Golka konstatował, iż pamięć społeczna to także pamięć jednostkowa, która odwołuje się do spraw społecznych<sup>10</sup>. Zapominając, przestajemy się komunikować z przeszłością. „Historyczne narracje narodu, jego ramy i krajobrazy pamięci zbudowane są zatem na przemilczeniach, które wymazują lub przynajmniej neutralizują wspomnienia [...] traumatycznych wydarzeń”<sup>11</sup> – pisze Golka, a następnie dodaje, że

[...] przemilczenia i niepamięć częściej dobrze służą tworzeniu lokalnego ładu społecznego niż uporczywe pamiętanie. Ład społeczny ufundowany jest nieraz na amnezji i udawaniu, a taka sytuacja satysfakcjonuje większość<sup>12</sup>.

Integralna część historii Europy Środkowej to historia Zagłady. Tutejsze miasta kryją w sobie liczne cmentarze bez nagrobków. Konfrontacja z miejscem, działanie mnemoniczne w takiej ikonosferze przebiega od nieuświadomionego do pamięci, nomen omen, fotograficznej – jak pozwalam tu sobie nazwać post-pamięć, a zatem pamięć wtórną, wykreowaną nie przez to, co przeżyte, lecz przez to, co zostało doświadczone w obcowaniu ze zdjęciem, filmem, zasłyszaną lub przeczytaną opowieścią... Nakładając minione na dzisiejsze, artyści wywołują spektrum-widmo.

Działanie przeciw entropii znaczeń, recykling pamięci, wywoływanie widm... – paradygmat takich prac ma swoją długą tradycję w sztuce po Auschwitz. Jako kamienie milowe można wskazać m.in. (celowo wybieram tu prace rzadziej w Polsce komentowane niż choćby komiks *Maus* Arta Spiegelmana) – Alana Schechnera *It's the Real Thing – Self-Portrait at Buchenwald* (1991–1993), na którym to digitalnie zmanipulowanym zdjęciu artysta portretuje się jako więzień obozu – w pasiastej piżamie, trzymając puszkę dietetycznej coli. Sugeruje przemyślenie kwestii prawdziwości obrazów, a także daje do zrozumienia, że Holocaust mógłby się zdarzyć także dzisiaj<sup>13</sup>. Wspomnijmy też *Giftgas Giftset* (1998) Toma Sachsa<sup>14</sup>

<sup>10</sup> M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa 2009.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>13</sup> Por. wypowiedź Alessandra Imperato: <http://dottycommies.com/holocaust01.html>, dostęp: 27 lipca 2011.

<sup>14</sup> Inny jego projekt, *Prada Deathcamp*, pokazano na wystawie *Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art* w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku. Model obozu koncentracyjnego został wykonany z pudeł kapeluszy Prada.

(kolorowe kanistry-flakony cyklonu B z logo Chanel i Tiffany) oraz prace Belga, Luca Tuymansa (ur. 1958), który m.in. na obrazie *Gas Chamber* powracał do lejtmotywu – zbiorowej traumy. Widz nie ma pewności, co ukazał artysta: czy przestronny hall nieurządzonego jeszcze, mieszczańskiego domu, czy klaustrofobiczną przestrzeń celi<sup>15</sup>.

Spośród znaczących osiągnięć współczesnych polskich artystów wspomnę tylko poświęconą Szoa wystawę pod tytułem *Gdzie jest brat twój Abel. Sztuka po Oświęcimiu* (Zachęta, 1995)<sup>16</sup>; innym projektem poświęcam przypisy. Na pytanie zadane Kainowi po bratobójczym ciosie („Gdzie jest brat twój Abel”) – splamiony krwią odpowiada: „Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego” (Rdz 4, 9). Odtąd krew braci miała wołać z ziemi. Pytanie „Gdzie jest brat twój Abel” piętnaście lat temu skierowane zostało przez artystów do mieszkańców przestrzeni pozagładowej. Było pytaniem o to, jak pamiętać<sup>17</sup>.

### III. Niewiedza jako niepamięć

Czy współczesna sztuka ma widoczny społeczny skutek?<sup>18</sup> Artyści zmieniają rytm ikonosfery, działają przeciw jej zawłaszczaniu, reagują na wyraźny opór przed konfrontacją z przeszłością. Jakby powtarzali za Alanem Milchmanem i Alanem Rosenbergiem, autorami *Eksperymentów w myśleniu o holocauście*: „Czujemy się w obowiązku powrócić do grozy Shoah w służbie życiu”<sup>19</sup>. W przestrzeni artystycznej nadal wydarza się praca żałoby. Milchman i Rosenberg mówią o „wspólnocie pamięci” wobec wydarzenia, które zakładało niepozostawianie świadków zbrodni i miało być totalnym, milczącym aktem, uniemożliwiającym własną rekonstrukcję<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Tę enumerację można by długo kontynuować: Prace ocalałego z holokaustu Gustava Metzgera – urodzonego w polsko-żydowskiej rodzinie w Norymberdze w 1926 roku – cztery lata temu pokazywała Zachęta (2007). W cyklu *Fotografii historycznych* pracował on m.in. ze zdjęciami ukazującymi pogromy podczas nocy kryształowej. David Levintal zestaw żołnierzyków zatytułował *Mein Kampf*, zaś Ram Katzir przygotował *Twoją książeczkę do kolorowania z kadrami wojennymi*.

<sup>16</sup> Tu m.in. pokazywano pracę Mirosława Bałki, *Mydlany korytarz*. Kuratorka: Anda Rottenberg.

<sup>17</sup> Szerokim echem odbiły się wystawa Zbigniewa Libery *Lego Concentration Camp Set* i projekty Artura Żmijewskiego. W filmie Żmijewskiego *Berek* grupa nagich kobiet i mężczyzn bawi się w obozie zagłady. W *80064* Józef Tarnawa, niegdyś więzień obozu oświęcimskiego, odnawia wytatuowanie obozowego numeru. Współczesna sztuka nierzadko wychodzi/wdziera się z tematem zagłady w przestrzeń publiczną, przestrzeń opresji. Wspomnijmy choćby pracę Joanny Rajkowskiej *Dotleniacz* – zrealizowaną na Placu Grzybowskiem w Warszawie, w okolicach wcześniejszego getta.

<sup>18</sup> Pytanie powtarzam za manifestem Artura Żmijewskiego: *Stosowane sztuki społeczne*.

<sup>19</sup> A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*. Przeł. L. Krowicki, J. Szacki. Warszawa 2003, s. 118.

<sup>20</sup> Cyt. za ibidem, s. 120.

Do opisywanych w licznych pracach wariantów zdewiowanej pamięci, jak ją nazywa Jadwiga Mizińska<sup>21</sup>, chcę dodać niewiedzę, która jest osobliwą niepamięcią, niezapisaniem, nierzadko zamknięciem się na pamięć. Na przełomie XX i XXI wieku popularność zyskało kilka ciekawych teorii dotyczących pamięci. Koncept *post-memory* Marianne Hirsch dotyczy wychowywanych w cieniu opowieści, których pamięć nie jest efektem odtwarzania przeszłości, ale pracy imagi-nacji<sup>22</sup>. Po co pamiętać? – można zadać pytanie, kiedy niejedna/niejeden z nas bezskutecznie stara się zapominać o jednostkowych traumach. Pokusa milczenia w przypadku traum społecznych sprowadza się do tracenia niezwykłego kapitału pamięci wspólnej.

#### IV. Przesłony i halucynacje. Ruch ku *anamnesis*

Zobaczmy, jakie gesty w celu odpominania, przeciwstawiania się usychaniu pamięci wykonuje Rafał Jakubowicz.

W projekcie *Seuchensperregebiet* (2002) na billboardzie przy ulicy Krasińskiego 7 w Krakowie ukazywał wywołujący nieufność – bo obcy, niemiecki napis: „obszar objęty epidemią”. Został on rozmazany, gdyż odsyłał do problemu zamazywania pamięci. Czcionka niemieckiej maszyny Erica przestrzegała przed wkroczeniem na teren epidemii. Nieswojo brzmiący wyraz wdzierał się w przestrzeń miasta i kreował się na reklamę społeczną, poezję konkretną... Był informacją nieprzeźroczystą, bo odwołującą się do realiów sprzed siedemdziesięciu lat – napis *Seuchensperregebiet* widniał niegdyś na terenie getta. Referencjalność tego komunikatu w społeczeństwie, w którym informacja stała się najdroższym produktem, pojawi się wówczas, gdy odbiorca właściwie zdefiniuje sytuację, a jego pamięć/imagi-nacja wykona swoją pracę.

W miejscach pamięci – użyjmy kategorii Pierre’a Nory – przecinają się indywidualne historie. Tożsamość tych miejsc bywa niebezpiecznie dynamiczna, trans-gresyjna („likwidacja” – *Endlösung* miała być likwidacją wspomnień, sprowadzeniem absolutnej amnezji). Jakubowicz zmierza ku **odklamaniu pamięci miejsca (pamięci)**. Podobne prace można czytać jako wyraz niezgody na akty likwidator-skie, na wymazanie, zatarcie tożsamości i śladów. Okaleczenie miejsca znajduje kom-

<sup>21</sup> „[...] można odróżnić dwa podstawowe typy pamięci: normalną, czyli wierną, oraz zdewiowaną, czyli niewierną, w swoistym sensie fałszywą. Fałszywe pamięciowe także dają się sklasyfikować na następujące odmiany: pamięć sentymentalna (wybielająca), pamięć urazowa (zaczerniająca) oraz celowa niepamięć, wymuszona amnezja, orwellowski *grób pamięci*”, J. Mizińska, *Sztuka zapominania*, [w:] *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*. Red. J. P. Huzdik i J. Mizińska. Lublin 1997, s. 62.

<sup>22</sup> James E. Young pisze o pamięci zastępczej: J.E. Young, *At Memory's Edge. After – Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London 2000, s. 2. Zob. też: J.E. Young, *The Texture of Memory*. London 1993.



Seuchensperrgebiet



Meerschaum

kompensację w artystycznym leczeniu oka. Przeżyć miejsce oznacza przeniknąć jego wewnętrzną pamięć w „stuleciu traumy”<sup>23</sup>, pokonać tajemnicę prze-milczenia i ujrzeć tożsamość. Marika Pirveli ów „wyraz tożsamości miejsca”, owo nacechowanie faktami i wydarzeniami nazywa topofilią<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> M. Orwid, op. cit.

<sup>24</sup> M. Pirveli, *Duch miejsca a topofilia*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Red. S. Kapraliński. Warszawa 2010, s. 221.

Pojedynczym słowem posłużył się artysta także w pokazywanym w 2007 roku na ulicy Próżnej w Warszawie projekcie *Meerschaum*. Ta inskrypcja jest – pozornie – tautologiczna, jak w przypadku omawianej później pracy *Pływalnia*. Jakubowicz nad niemieckim brzegiem Bałtyku umocował tablicę z tytułowym napisem. Żeby go zrozumieć, trzeba znać język niemiecki (*Meerschaum* to morska pianina)<sup>25</sup>. Żeby zrozumieć go naprawdę, trzeba wiedzieć, że tak zakodowano jeden z planów zbrodni nazistowskich (podobnie jak w przypadku dyrektywy *Nacht und Nebel – Noc i mgła* z 1941 roku, gdy zaginęło wielu działaczy politycznych nieprzychylnych nazistom, czy mającej równie „poetycki” kryptogram akcji *Frühlingswind – Wiosenny wiatr*). Wprowadzone w formie adnotacji w akta więźniów pierwsze litery słowa *Meerschaum* (Me) oznaczały, że osoba powinna zostać zgładzona, zniszczona bez śladu, wymazana, jak morze wyciera znaki z piasku.

Z ostrym sprzeciwem spotkała się praca *Arbeitsdisziplin*. Otwarcie wystawy planowano na 4 września 2002 roku w poznańskiej galerii Arsenał. Przy chichocie historii hasło posłuszeństwa powróciło raz jeszcze, stematyzowało się to, co legło u podstaw projektu. Dyrektor galerii nie dopuścił do otwarcia wystawy, ulegając naciskom ze strony koncernu Volkswagen oraz prezydenta Poznania<sup>26</sup>. Wystawa została ocenzurowana, zamknięta przed wernisażem. Droga do cichego wykluczenia wiodła przez polityków i osoby publiczne.



Arbeitsdisziplin

<sup>25</sup> Por. D. Wesołowska, *Słowa z piekieł rodem. Lagersizpracha*. Kraków 1996, s. 60.

<sup>26</sup> Opieram się na informacjach podanych mi przez Rafała Jakubowicza.

Na *Arbeitsdisziplin* składały się light-box (obrazujący zabudowania fabryki w Antoninku koło Poznania), pocztówka (na awersie widnieje wieża-komin z firmowym znakiem Volkswagena, a na pierwszym planie drut kolczasty oraz słowo *Arbeitsdisziplin*; na rewersie poprzez siatkę ogrodzenia widać strażnika zakładów), trzeci element to film prezentujący strażnika. Rysują się wyraźne i nieprzypadkowe pola asocjacji. Trudno nie zwrócić uwagi na dwuznaczność słów: „dyscyplina pracy”, odsyłają one do słownika Trzeciej Rzeszy, LTI. Kształt budynków, druty, komin, postać strażnika wprawiają w ruch *anamnesis*, przypomnienie historii znanej – mi – z opowieści. Przesunięcie dokonuje się w świadomości widza, obraz rozpoznajemy w odbiciu i cieniu, jawi się w halucynacjach.

Miejsce bezpieczne, którego legitymizacją jest strażnik, zamienia się w projekcie Jakubowicza w *locus horridus*, bo odsyła do konkretnego czasu w historii Europy, tworząc chronotopiczne horridium, tworząc, by użyć metafory ze znanego wiersza Marcina Świetlickiego *Przed wyborami*: (betonowy) ogród koncentracyjny. „Wszystko się układa w jeden wyraźny doskonały kształt: / OGRÓD KONCENTRACYJNY”<sup>27</sup>. Eleonora Jedlińska zauważa wszelako: „tory kolejowe nigdy już nie będą znaczyły tylko *tory kolejowe*”<sup>28</sup>. Podobną myśl wyrażał w wierszu Adam Zagajewski. Słowo „jedwabne” – „będzie już teraz / brzmiało inaczej, / będziemy się zatrzymywali / przy tym słowie / to słowo będzie / nas zatrzymywało”<sup>29</sup>.

W czasie, kiedy miał odbyć się wernisaż wystawy *Arbeitsdisziplin*, w Niemczech popularność zyskała książka Haralda Welzera, Sabine Moller i Karoline Tschuggnall *Opa war kein Nazi* (2002)<sup>30</sup>. Autorzy zauważyli, że reprezentacja przeszłości przekazana w rozmowach i wywiadach z niemieckimi rodzinami ujawnia zaniedbanie opowiadania o minionym, o narodowym socjalizmie. Co znamienne, publikacja ta została finansowana przez Volkswagena.

Podobne badania – nad strategiami wypierania ze świadomości – prowadziła Aleida Assmann. W publikacji *Der Lange Schatten der Vergangenheit* omawia ona kompensację, eksternalizację, wyłączenie, milczenie, przeniesienie. Wraca do biblijnej frazy, komentowanej już w moim artykule: „w biblijnej historii [...] na pytanie *Gdzie jest brat twój, Abel?* obarczony winą Kain odpowiada: *Czyż jestem stróżem brata mego?* Gdy chce się uniknąć obciążenia sumienia, zarzut jest najlepszą obroną”<sup>31</sup>.

Taką właśnie strategię przyjął działający w Polsce koncern, zarzucając artyście naruszenie dobrego smaku. Mógł jednak – co choćby, jak się zdaje, korzystniejsze

<sup>27</sup> M. Świetlicki, *Przed wyborami*, [w:] *Wiersze*. Kraków 2011, s. 89.

<sup>28</sup> E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*. Łódź 2001, s. 197.

<sup>29</sup> A. Zagajewski, *Jedwabne*, [w:] *Wiersze wybrane*. Kraków 2010, s. 240.

<sup>30</sup> H. Welzer, S. Moller, K. Tschuggnall, *Opa war kein Nazi: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main 2003.

<sup>31</sup> A. Assmann, *Pięć strategii wypierania ze świadomości*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009, s. 333.



z perspektywy *public relations* – zareagować inaczej: pozwolić Jakubowiczowi na sprowokowanie rozmowy o wielkim biznesie w służbie ideologii, nazistowskich interesach gospodarczych, nie przepraszać za „dziadka”. Wszelako propagandową nazwę samochodowi dał nie Ferdynand Porsche, ale Hitler: Kraft durch Freude. O „wzroście wydajności pracy” w Volkswagencie dzięki wydłużonym godzinom pracy, szybszemu tempu, o produkcji pojazdów pancernych piszą wyczerpująco Momsen i Grieger<sup>32</sup>. Po wojnie, na wolnym rynku o niechlubnej przeszłości łatwo zapomniano. Claudio Magris zauważał ten problem: „Totalitaryzmy unicestwiają pamięć, ale szybka przemiana dynamicznych i bogatych społeczeństw [...] sprawia, że pamięć o przeszłości się zaciera”<sup>33</sup>. Piotr Piotrowski w artykule *Artysta w Auschwitz. O (nie)banalności sztuki* pisze o pracach Zbigniewa Libery: „ujawnia za pomocą radykalnych i niebanalnych środków, że to właśnie kultura konsumpcyjna, w której wszyscy żyjemy, manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar”<sup>34</sup>. Podobną prawdę objawia Jakubowicz, obnażający mechanizmy kierujące społeczeństwem konsumpcyjnym.

Warto zestawić ten projekt i atmosferę, w której się go rozważało, z pracą realizowaną w 2007 roku w warszawskiej Zachęcie na konkurs Deutsche Bank „Spojrzenia”. Jakubowicz postanowił dosłownie „wykuć” wizerunek firmy. W ścianie gipsowo-kartonowej został wycięty, później zagipsowany i zamalowany napis „Deutsche Bank”. W sali ekspozycyjnej pozostał tylko gruz – efekt procesu wykuwania<sup>35</sup>. Rola w eksterminacji Żydów, jaka przypadła największej instytucji finansowej w Niemczech, została zbadana równie rzetelnie, jak w przypadku Volkswagena: po przejściu władzy przez Hitlera usunięto z zarządu członków żydowskiego pochodzenia, podczas wojny wcielano banki z krajów okupowanych, wspierano działalność gestapo, użyczano środków na budowę obozu Auschwitz. Ale to Deutsche Bank był niejednokrotnie inicjatorem książek o swojej historii. Harold James w *The Deutsche Bank and the Nazi Economic War against the Jews* zauważa proliferację prac na podobne tematy: obok Momsena wymieńmy tekst Wilfrieda Feldenkirchena o Siemensie, Manfreda Pohla o Holzmannie<sup>36</sup>, artykuły o IG Farben<sup>37</sup>. Nic dziwnego, że Zygmunt Bauman podkreśla – za Helen

<sup>32</sup> H. Mommsen, M. Grieger, *Das Volkswagenwerk und seine Arbeiter im Dritten Reich*. Düsseldorf 1996.

<sup>33</sup> C. Magris, *Podróż bez końca*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 2009.

<sup>34</sup> P. Piotrowski, *Artysta w Auschwitz. O (nie)banalności sztuki*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. Czaplński, E. Domańska. Poznań 2009, s. 302.

<sup>35</sup> Artysta udostępnił też katalogi, dokumentujące proces, stylizowane na oryginalne foldery reklamowe banku.

<sup>36</sup> Por. H. James, *The Deutsche Bank and the Nazi Economic War against the Jews*. Cambridge 2001, s. 3.

<sup>37</sup> Swoistym rozliczeniem z niechlubnym rozdziałem działalności koncernu chemicznego IF Farben jest projekt Elżbiety Janickiej. Na wystawie *Miejsca nieparzyste* pokazała ona kwadratowe zdjęcia – białe pola zamknięte czarnymi obwódkami z napisem AGFA. Fotografie obozowego powietrza wykonała w Majdanku, Bełżcu, Sobiborze, Treblince, Chełmnie nad Nerem oraz Oświęcimiu-Brzezince.



Deutsche Bank

Fein – iż Auschwitz kontynuował nowoczesny system przemysłowy, „surowcem były tam istnienia ludzkie, a docelowym produktem – śmierć”<sup>38</sup>.

Warto więc pamiętać i o tym, że w pływalni przy Wronieckiej w Poznaniu kiedyś modliły się tysiące Żydów, i o tym, jaka jest przeszłość fabryki, która dziś oferuje tysiące miejsc pracy poznaniakom. Rafał Jakubowicz nie sugeruje: nie powinien się kąpać przy Wronieckiej, złożyć wypowiedzenie – nie pracuj w Antoninku. Chce tylko uświadomić widzowi brak niewinności skojarzeniowej niektórych obrazów. Jakubowicz niezmanipulowany kadr pokazał z całą „głębią ostrości”, występując przeciw społecznej amnezji, wywołując dyskusję o instytucjonalności sztuki, dyscyplinie pracy w korporacjach, próbie kontroli i władzy nad artystą<sup>39</sup>.

Podobny mechanizm atrybucji i projekcji opisuje Jean Améry. Jako więzień obozu przypominał sobie wers z *Połowy życia* Friedricha Hölderlina: „Mury stoją

---

<sup>38</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2009, s. 37.

<sup>39</sup> Piotr Bernatowicz w szkicu *III Rzesza w sztuce III RP zestawiał Arbeitsdisziplin z Nazistami* Piotra Uklańskiego: „u Jakubowicza [źródłem są – przyp. J.R.] – reguły ekonomiczne wielkich korporacji, które – usuwając kontrowersyjną przeszłość – nie gwarantują jednocześnie niemożności jej powrotu. Obie realizacje łączy także to, że podobnie jak ich temat jest wypierany z powszechnej świadomości, również one zostały wyparte, wykluczone z przestrzeni ekspozycyjnych. [...] Nasuwa się w tym momencie pytanie: czy w III RP mechanizm dystrybucji pojęć estetycznych nie maskuje rzeczywistego mechanizmu reglamentowania wolności do komentowania ważnych problemów, które są dość cynicznie”: P. Bernatowicz, *III Rzesza w sztuce III RP, Przypadek „Nazistów” Piotra Uklańskiego i „Arbeitsdisziplin” Rafała Jakubowicza*, „Arteon” 2006, nr 1, s. 25.

oniemiałe z zimna, na wietrze szczękają chorągwie”<sup>40</sup>. Améry pisze: „Wiersz nie transcendował już rzeczywistości. Po prostu był i stanowił jedynie rzeczową wypowiedź: jest tak a tak, kapo ryczy: *lewa*, zupa była cienka, a na wietrze szczękają chorągwie”<sup>41</sup>. Améry komentatorem swojej sytuacji czyni romantycznego poetę, żyjącego półtora wieku przed Szoa; Jakubowicz ustawia przesłonę inaczej, wywołuje bowiem retrospekcję. Jeszcze bliżej mechanizmu ujawnionego przez pracę Jakubowicza sytuuje się inne zwierzenie Améry’ego, który pisze o tym, jak mija postereunek na granicy: „zawsze dość mocno bije mi wówczas serce, posłuszne odruchowi Pawłowa”<sup>42</sup>. Wszczepione skojarzenie, w odruchu Pawłowa w przypadku mijającego granicę autora *Poza winą i karą*, zaś w post-odruchu w przypadku Rafała Jakubowicza i – dajmy na to – mnie, mijających fabrykę w Antoninku, nakłada na siebie dwa porządki rzeczywistości.

O wspomnieniu Améry’ego, pracach Jakubowicza czy Wilhelma Sasnala, który na jednej ze ścian galerii BWA w Bielsko-Białej odtworzył kadr z komiksu Arta Spiegelmana *Maus* (by zrozumieć tę pracę, trzeba wiedzieć lub trzeba postąpić, że w tamtym miejscu stała niegdyś synagoga), chciałabym powiedzieć jako tekstach przesłonowych i powidokowych. Powidok to przecież obraz następczy i zastępczy – zjawisko optyczne polegające na tym, że po wpatrywaniu się w jakiś kształt w jednym z kolorów podstawowych, a następnie odwróceniu wzroku, w oczach pojawia się na chwilę ten sam zamazany kształt w barwie dopełniającej. Jakubowicz szuka właśnie dopełnienia.



Pływalnia

<sup>40</sup> F. Hölderlin, *Wiersze*. Przeł. B. Antochewicz. Wrocław 1982, s. 67.

<sup>41</sup> J. Améry, op. cit., s. 34–35.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 104



Pływalnia

Powidokowy projekt *Pływalnia* realizował 4 kwietnia 2003 roku, w 63. rocznicę początków przekształcania budynku poznańskiej synagogi przy Wronieckiej w pływalnię. Na awersie pocztówki znajduje się ujęte wieczorną porą wejście do dawnej synagogi. Nad nim wyświetlony został napis w języku hebrajskim: pływalnia (berechat sechija). Tylko kształt liter – niemożliwych do odczytania dla większości mieszkańców miasta – (re)prezentował żydowską pamięć miejsca. Na rewersie pocztówki widać trzech kąpiących się młodzieńców, być może nieznających historii budynku.

Synagoga przy ulicy Wronieckiej przemieniona przez nazistów w pływalnię, a po wojnie nieprzywrócona do poprzedniej funkcji, nie jest jedynym wstydlivym miejscem Poznania. Macewy z cmentarza przy ulicy Głogowskiej, zdewastowanego przez Niemców podczas II wojny, posłużyły do utwardzania poznańskich chodników. Po wojnie teren ten przejęły Międzynarodowe Targi Poznańskie. Dopiero 3 czerwca 2008 roku odbyły się tam uroczystości w związku z odtworzeniem części nekropolii z grobem najsłynniejszego poznańskiego rabina, Akiwy Egera, zmarłego w 1837 roku cenionego talmudysty, rektora poznańskiej jesziwy. Temat pływalni i podwórza poruszały komentowane już niejednokrotnie wiersze Agnieszki Kuciak czy Ryszarda Krynickiego. Ale wiersz o spektralności (w znaczeniu, jakie tej kategorii nadał Jean Baudrillard) napisał też Lothar Quinkenstein, co znaczące – tworzący w Poznaniu Niemiec. W utworze *versammlung* (zgrupowanie) nakłada on widoczne na transparentne.

gwiazda na  
stryczku w bramie  
debaty o mleku matki

twoja papierowa  
tęsknota twój bezradny krok  
na podwórzu rabina Akivy Egera

wieczór przed  
ludzie i prawie  
tuzin

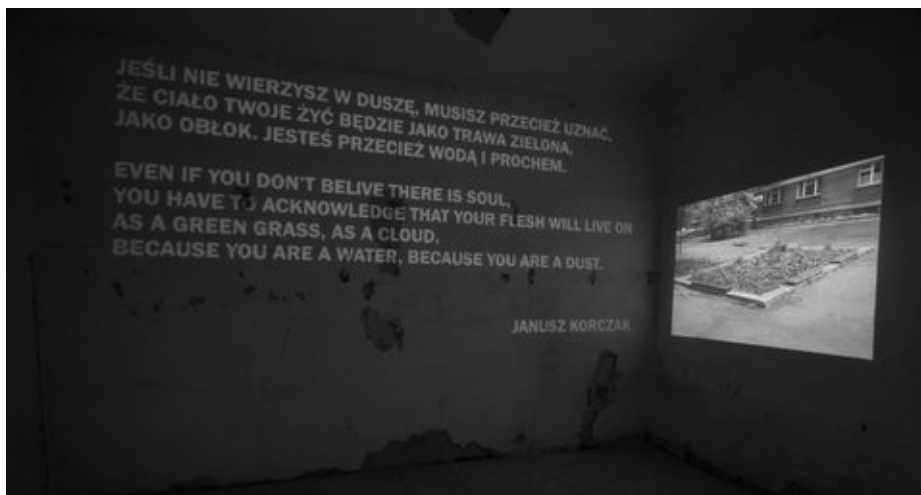
ogników podanych  
z knota do knota

łopoczące kwiaty  
pobieżne spojrzenia

torby na ramię  
ze strojami do kąpielii

Poznań, kwiecień

[przeł. J.R.]



Piaskownica

W 1940 roku przekształcono poznańską synagogę w pływalnię. W 1940 roku wzniesiono przy Próżnej w Warszawie mur getta. Dla pokazanego przy ulicy Próżnej projektu Jakubowicza pt. *Piaskownica*, punktem wyjścia stały się dwie

współczesne fotografie z obszaru dawnego getta. Artysta w 2003 roku sfotografował pustą piaskownicę niedaleko ulicy Miłej, miejsce zabaw dzieci, otoczone ramą i wypełnione piaskiem. W 2006 roku, zaproszony do udziału w festiwalu „ulica Próżna”, wrócił tam i zastał klomb: piaskownica zarosła trawą i chwastami, czego trudno nie odczytywać w kategoriach symbolicznych. Jakubowicz przygotował pocztówki i użył cytatu z pism Janusza Korczaka. Stary Doktor, pionier równouprawnienia dzieci, który poniósł konsekwencję równouprawnienia ich w śmierci, pisał: „Jeśli nie wierzysz w duszę, musisz przecież uznać, że ciało twoje żyć będzie jako trawa zielona, jako obłok, jesteś przecież wodą i prochem”.

W innej pracy z Próżnej, *Transparent* (2006), Jakubowicz użył fotografii z demonstracji. Jeden ze sloganów tablic niesionych podczas międzywojennej manifestacji głosił: „Precz z żydowską sztuką”. Jakubowicz powiększył tablicę do rzeczywistych rozmiarów, przygotował gotowy do użycia reprint. Został on zestawiony z oryginalnym zdjęciem<sup>43</sup>.

Podobna praca pamięci musi zostać wykonana w konfrontacji z projektem *EB* (Centrum Kultury Zamek, Poznań 2006). Złożone przez Jakubowicza litery wyglą-



*Transparent*

---

<sup>43</sup> Węgierski noblista, Imre Kertész, pisał o „«Żydzie» jako sytuacji w totalitaryzmie”: „Potrafię traktować żydostwo jako symbol, sytuację życiową, zadanie etyczne; widzieć w nim możliwość poznania, wielką szkołę przeżywania sytuacji kompletnej zależności, nowoczesnej nędzy, wykluczenia. Ale żydostwo jako nacja, jako religia, jako historia – cóż mam z tym począć?”: I. Kertész, *Dziennik galernika*. Przeł. E. Cygielska. Warszawa 2006, s. 19; 107.



*Transparent*



*EB*

dają niczym motyl lub czterolistna koniczyna. Ale wyraźne buduje się odesłanie do Alberta Speera i Evy Braun – inicjały jej imienia i nazwiska posłużyły za tytuł. Ten charakterystyczny monogram, EB – prezent Speera dla towarzyszk Hitlera – wyszywano m.in. na jej rzeczach osobistych (np. obrusie). Neon ten ukazany został w przestrzeni Poznania, która nie jest neutralna – bowiem zamek przewidział Speer,

architekt i inspektor budowlany stolicy Rzeszy, na poznańską rezydencję Führera. Speer wizytował zamek już w 1939 roku i nakazał jego przebudowę. Monumentalny budynek miał być nośnikiem treści propagandowych, miał utwierdzać patrzących nań w przekonaniu o trwałości Rzeszy.

## V. Prawdę powiada, kto cień wypowiedział (P. Celan) – paleta gestów

„Pamięć tekstu – powtórzę celną uwagę Renate Lachmann – jest jego intertekstualnością”<sup>44</sup>. Można by jednak powiedzieć także inaczej: że intertekstualność tekstu jest jego pamięcią. By wskazać głębsze pokłady pamięci tekstu, by uczynić go rozmownym, ale jednocześnie nie aplikować widzowi permanentnej katabazy, współcześni artyści stosują wielorakie gesty. W projektach interesujących mnie w tym artykule kluczowe stały się: zastępowanie, powielanie, powidokowe nakładanie, ruch wstecz, zrywanie nowej warstwy miejsca-palimpsestu, hiperbolizacja lub dominacja kadru, szukanie powidoku, operowanie przesłoną, dla wywołania *anamnesis*. Sztuka – miejsce przepracowania zbiorowej traumy – odsłania, uobecnia, ewokuje minione, dba więc o rekompensatę pamięci, proces swoistego wychowania, by nawiązać do artykułu Theodora Adorna *Erziehung nach Auschwitz*. Sztuka nadaje kształt wspomnaniu, otwiera śluzę pamięci, gnieźdząc się w szczelinie Derridiańskiej różni (*différance*), która odracza uobecnienie.

Na koniec powinnam wytłumaczyć, jak rozumiem słowo **anamneza**. W filozofii Platona to przypomnienie tego, co widziało się w świecie idei. Interesowały mnie w tym artykule przypomnienia, nawiązania, ruchy naprzód i wstecz, reminiscencje. Tę kategorię epistemologiczną i psychologiczną (*anamnesis* to także wywiad lekarski) przeszczepiam – *via* Paul Celan – na płaszczyznę poetologiczną (wracając do źródłosłowu: *poiesis*=tworzyć). Powtórzenie w sztuce – inne niż świadome nawiązanie – zdarza się wszelako nierzadko, podobne motywy niezależnie pojawiają się w różnych projektach.

O młynach śmierci (*Mühlen des Todes*) z opublikowanego w 1948 roku wiersza *Spät und Tief* pisał Celan, że stają mu żywo przed oczami. W 1961 roku notował w liście do Waltera Jensa: „Auch hier wird etwas (ach wie) etwas Konkretes evoziert: die das Wort war nach Kriegsende in allen Zeitungen zu lesen: Todesmühlen Auschwitz, Treblinka usw. [...] mit dem Gedicht und durch das Gedicht – Anamnesis! [...]”<sup>45</sup> [Także tu ewokuje się coś – i to jakże – konkretnego [...]: młyny śmierci Auschwitz, Treblinka itd. [...] z wierszem i przez wiersz – *anamnesis!*”, przeł. J.R.]. Z artefaktu do artefaktu – *anamnesis*.

<sup>44</sup> R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, op. cit., s. 309.

<sup>45</sup> Komentarz do wiersza w: P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. von B. Wiedemann. Frankfurt am Main 2005, s. 606.