

Sztuka o nie-pamięci. Pogrom w Jedwabnem w polskiej sztuce współczesnej: Paweł Susid, Zofia Lipecka, Rafał Betlejewski

Pogrom w Jedwabnem nie pojawił się w sztuce jako wyraźnie zaznaczony, osobny motyw ikonograficzny. W swoim szkicu pragnę skupić się na pracach trzech autorów: Pawła Susida, Zofii Lipeckiej i Rafała Betlejewskiego. Wymienieni twórcy czerpali bezpośrednią inspirację z książki Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*, wydanej w 2000 r. Samo wydobycie na światło dzienne zbrodni sprzed lat nie wyczerpuje jednak wszystkich artystycznych znaczeń i kontekstów. Proponuję, aby na dzieła przywołanych autorów spojrzeć z perspektywy polityki historycznej i kultury pamięci¹. Zarówno przemiany społeczno-kulturowe, jak i klimat polityczny są ważnym kontekstem powstawania prac o trudnej przeszłości, a w szczególności o Zagładzie². Dlatego dla zarysowania genezy prac o pogromie w Jedwabnem znaczące będzie sięgnięcie po kilka kluczowych zagadnień związanych z konstruowaniem polskiej pamięci i ze zróżnicowanymi strategiami, podejmowanymi wobec traumatycznej przeszłości³.

¹ Podobną perspektywę przyjmuje Rosalyn Deutsche, analizując twórczość takich artystów jak Krzysztof Wodiczko, Sylvia Kolbowski i Leslie Thornton, którzy wbrew oficjalnej polityce pamięci odwoływali się do tematu zrzucenia przez Amerykanów bomby atomowej na Hiroszimę; też, *Hiroshima After Iraq. Three Studies in Art and War*, New York 2010. O artystach wobec pogromu w Jedwabnem pisał także Kamil Minkner w artykule *Polish Contemporary Art to the Anti-Semitism of Poles and its Political Significance*. Badacz przyjmuje w artykule podobną perspektywę refleksji nad pamięcią, jednak zwraca szczególną uwagę na aspekt polityczny i odwołuje się do szerszego problemu sztuki wobec antysemityzmu Polaków, definiując sztukę współczesną szerzej niż tylko sztuki plastyczne i performatywne, dokonując także, oprócz analizy wystawy Zofii Lipeckiej i akcji Rafała Betlejewskiego, interpretacji filmu Anny i Wilhelma Sasnali *Z daleka widok jest piękny*, spektaklu Tadeusza Słobodzianka *Nasza klasa* czy filmu Władysława Pasikowskiego *Poklosie*; zob. K. Minkner, *Polish Contemporary Art to the Anti-Semitism of Poles and its Political Significance*, „Przegląd Narodowościowy” / „Review of Nationalities” 2016, nr 6, s. 195–221. Niniejszy szkic powstawał równolegle do przywołwanego artykułu, w ramach prac przy projekcie badawczym, zakończonych w 2016 r.

² E.L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle. Some Thoughts on the Representation of Trauma*, [w:] *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, ed. by S. Friedländer, Cambridge (Mass.) 1992, s. 143.

³ Dyskusja o pogromie w Jedwabnem i o pamięci Polaków o tym wydarzeniu, a także publikacje i artykuły na ten temat stanowią bardzo obszerny zbiór. Celem tego szkicu nie jest

Aleida Assmann, rekonstruując przemiany zachodzące w niemieckiej kulturze pamięci, odnotowuje publikację Christiana Meiera z 2010 r.⁴ Dyskutuje on z przyjętym w niemieckim społeczeństwie obowiązkiem pamięci. Meier przyjmuje kontrowersyjne z punktu widzenia zachodniej polityki historycznej stanowisko, dowodząc, że to nie zapomnienie o bolesnej przeszłości, a nieustające pamiętanie może doprowadzić do powtórzenia dramatycznych wydarzeń⁵. W opinii Meiera ciągłe wspomnianie o okrutnych wydarzeniach buduje nienawiść, a pokój miałyby zagwarantować zapomnienie. Pamiętanie zaleca w przypadku faktu tak wyjątkowego jak Auschwitz⁶. Niezależnie od oceny powyższych tez, dla niniejszych rozważań istotniejsze wydaje się to, na co zwraca uwagę Assmann – próba podważania paradygmatu pamięci. Przyczyny pojawienia się koncepcji proponujących odwrócenie dotychczasowego sposobu myślenia o przeszłości nie są trudne do nazwania. Ernst van Alphen w książce *Caught by History* wspominał, że szkolna i medialna narracja o Zagładzie była męcząca, nudna, zupełnie do niego nie przemawiała⁷. Zakładająca nieustanne pamiętanie o bolesnej przeszłości polityka pamięci nie jest łatwa do udźwignięcia. Jeżeli przyjmujemy za Frankiem Ankersmitem, że „[p]amięć o Holocauście musi pozostać chorobą”⁸, trudno nie zauważyć, że jest to także polityka z samej definicji bolesna. Może być więc niechętnie przyjmowana, co da się zauważyć w polskich realiach. Używane przez część polskich prawicowych środowisk określenie „pedagogika wstydu”⁹ stanowi wyraz sprzeciwu wobec kultury pamięci zbudowanej wokół upamiętniania bolesnych wydarzeń

jednak całościowe przywołanie wszystkich kontekstów i wątków tej dyskusji, a skupienie się na trzech pracach i próba ich interpretacji wokół zagadnień pamięci.

⁴ Aleida Assmann wspomina o książce Christiana Meiera *Das Gebot zu Vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit* (München 2010) w kilku artykułach; zob. teź, *To Remember or to Forget. Which Way Out of a Shared History of Violence?*, [w:] *Memory and Political Change*, ed. by A. Assmann, L. Shortt, New York 2012, s. 53–54; teź, *Od zbiorowej przemocy do wspólnej przeszłości*, [w:] teź, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 259–260.

⁵ Teź, *To Remember or to Forget. Which Way Out of a Shared History of Violence?*, s. 53.

⁶ Teź, *Od zbiorowej przemocy do wspólnej przeszłości*, s. 259.

⁷ E. van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford 1997, s. 1–2.

⁸ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 425.

⁹ Definicję pojęcia stworzyli redaktorzy pisma „Kultura Liberalna” na podstawie lektury prasy prawicowej; zob. *Słowniczek radykalizmów, Pedagogika wstydu*, <http://obserwatorium.kulturaliberalna.pl/slowniczek/pedagogika-wstydu/> (dostęp: 23.03.2016); J. Lackowski, *Pedagogika wstydu*, <http://www.teologiapolityczna.pl/jerzy-lackowski-pedagogika-wstydu/> (dostęp: 23.03.2016).

z polskiej historii. Pojawienie się tej dyskusyjnej postawy nie budzi jednak większego zdziwienia. W momencie, w którym konieczne jest zmierzenie się z przeszłością, dochodzi do głosu trudny przeciwnik – terażniejszość, wraz z jej zmęczeniem narracją, sprzeciwem wobec pamiętania, reakcją obronną.

Publikacja Grossa skonfrontowała Polaków ze szczególnie bolesnym momentem w historii, ale też, co podkreśla Timothy Snyder, umożliwiła moralną rehabilitację podobną do tej, którą przeszły Niemcy¹⁰. Tym samym pozwoliła Polakom na utożsamienie się z europejską narracją o przeszłości. Ta narracja jest jedną z trzech, które wymienia Snyder, opisując strategie opowiadania o kłopotliwej przeszłości Europy: zachodnioeuropejską, sowiecką i narrację poszczególnych krajów Europy Wschodniej¹¹. Czy, tak jak twierdzi autor, jedynie publikacja *Sąsiadów* zbliżyła Polskę, jako przedstawiciela krajów Europy Wschodniej, do niemieckiego doświadczenia etycznej rehabilitacji? Wolno zadać pytanie, czy od początku lat 90. ubiegłego wieku polska oficjalna polityka pamięci nie była jednak bliższa zachodniej? Był to przecież moment inicjacji budowy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, przywracania pamięci o przeszłości, zadawania niełatwych pytań¹². Można więc stwierdzić, że w Polsce lat 90. równoległe tworzyły się dwie polityki pamięci. Pierwsza bliska była tradycji etycznej rehabilitacji w rozumieniu Snydera. Dla drugiej charakterystyczne jest stwierdzenie Tomasza Merty: „wydaje się, że właśnie powodzenie edukacji »bohaterskiej« jest warunkiem zdolności do uczciwego obrachunku z przeszłością. Jak bowiem trafnie zauważa Andrzej Nowak, fundamentem wspólnoty może być duma z dokonań, ale nie wstyd, który samowolnie nie tworzy więzi społecznej”¹³. Tę, właśnie za Snyderem, można nazwać narodową. Zwłaszcza dla tych, którzy identyfikowali się z powyższą, publikacja Grossa była sytuacją, którą Genevieve Zubrzycki nazwała „szokiem narracyjnym”, „załamaniem własnego wizerunku”, „zmianą paradygmatu kulturowego”¹⁴. Do rozważenia pozostaje kwestia, czy reakcje tych, którym od początku

¹⁰ T. Snyder, *The Historical Reality of Eastern Europe*, „East European Politics and Societies” 23, 2009, nr 1, s. 12.

¹¹ Tamże, s. 11.

¹² O zmianie, jaka zaszła w upamiętnianiu i podejmowaniu tematyki historii polsko-żydowskiej po 1989 r. w Polsce pisze Dariusz Libionka; tegoż, *Debata wokół Jedwabnego*, [w:] *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2011, s. 738.

¹³ T. Merta, *Wokół obrachunku z przeszłością*, [w:] *Nieodzowność konserwatyzmu. Księga pamięci Tomasza Merty*, Warszawa 2011, s. 411–412.

¹⁴ G. Zubrzycki, *Narrative Shock and Polish Memory Remaking in the Twenty-First Century* [w:] *Memory and Postwar Memorials. Confronting the Violence of the Past*, ed. by M. Silberman, F. Vatan, New York 2013, s. 100–101. O „szoku”, jaki w polskiej polityce historycznej wywołała publikacja Jana T. Grossa wspominał także Aleksander Smolar podczas Seminarium Lucieńskiego 23 VI 2006 r.; tegoż, *Polityka historyczna*, [w:] *Seminaria Lucieńskie 2006–2007*.

konstruowania się polskiej narracji i tożsamości bliżej było do zachodniej strategii upamiętniania, także należy określić pojęciami, które proponuje Zubrzycki.

Sztuka o pogromie w Jedwabnem czy sztuka o *Sąsiadach*?

Polskiej sztuce lat 90. bliżej było do zachodniej narracji. Przykładem może być wystawa Andy Rottenberg z 1995 r. *Gdzie jest brat twój, Abel?* W wystawie wzięli udział w większości artyści z Polski, Izraela, Stanów Zjednoczonych. Państwa Europy Wschodniej – z własną narracją – były reprezentowane marginalnie. Może jednak zastanawiać fakt, dlaczego Mirosław Bałka¹⁵, Zbigniew Libera, którzy w tym czasie wznosili podstawy polskiej sztuki krytycznej o Zagładzie, nie odnieśli się bezpośrednio w swej twórczości do Jedwabnego. Od lat są oni zaliczani do najwybitniejszych europejskich artystów podejmujących zagadnienia bolesnej przeszłości. Odpowiadając, wolno zaryzykować stwierdzenie, że dla nich informacje o Jedwabnem znajdowały się w już przyjętej narracji odpowiedzialności i krytycznego namysłu nad Zagładą. W momencie publikacji *Sąsiadów* ich twórczość była na tyle zaawansowana w teoretycznej refleksji nad Zagładą, że podjęcie szczegółowego tematu mogłoby nie być artystycznie rozwijające. Prace takie jak *Lego – obóz koncentracyjny* z 1996 czy *Die rampe* z 1994 r. są symbolicznymi i przejmującymi głosami o uniwersalności zła, w których zawierają się wszystkie i każde z osobna wydarzenia Zagłady. Książka Grossa mogła stanowić dla Bałki i Libery potwierdzenie wyboru i sposobu reprezentacji tematu Zagłady.

Powstały jednak prace, których twórcy bezpośrednio odnieśli się do pogromu w Jedwabnem. W 2001 r. Paweł Susid namalował obraz *Wełniane, bawełniane, jedwabne*, w tym samym roku Zofia Lipecka skonstruowała instalację *Après Jedwabne* (pokazaną jako *Po Jedwabnem* w Zachęcie w 2008 r.), a w 2010 r. Rafał Betlejewski spalił stodołę w performansie *Płonie stodoła*. Analiza tych trzech prac posłuży do odpowiedzi na pytania o istnienie i kształt języka sztuki o pogromie w Jedwabnem, o sposoby, w jakich polscy artyści zmagali się z traumatycznym wydarzeniem pogromu i traumatyczną publikacją *Sąsia-*

Referaty wprowadzające do dyskusji, Warszawa 2008, s. 64. Warto też przywołać słowa Antoniego Sułki: „Dyskusja wokół Jedwabnego wykroczyła daleko poza samą zbrodnię, objęła całość postaw i zachowań Polaków wobec zagłady Żydów i sięgnęła do serca polskiej tożsamości narodowej”; tegoż, *Pamięć Polaków o zbrodni w Jedwabnem*, „Nauka” 2011, nr 3, s. 39.

¹⁵ Należy jednak zwrócić uwagę, że Mirosław Bałka w swojej twórczości wyraźnie odwoływał się do kwestii trudnej pamięci i przetwarzania przeszłości, czego przejmującym przykładem jest praca z 2011 r. *Wege zur Behandlung von Schmerzen* (pokazywana w ramach cyklu Trickster 2011 w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu).

dów. W kontekście podejmowanej problematyki zasadniczą kwestią pozostaje rozróżnienie traumy związanej z samym pogromem od traumy spowodowanej publikacją Grossa. W związku z tymi zagadnieniami konieczna będzie też analiza prac Susida, Lipeckiej i Betlejewskiego pod kątem wyboru narracji, jaką zdecydowali się przyjąć. Istotne będzie także pytanie o stosunek artystów do zagadnienia pamięci oraz propozycji upamiętniania.

Sztuka o relacjach polsko-żydowskich rozwijała się w ścisłym związku z przemianami podejścia do pamięci. Początki polskiej kultury upamiętniania Zagłady Erica Lehrer i Magdalena Waligórska określiły jako okres uzupełniania „białych plam” w rodzimej narracji historycznej i kulturalnej¹⁶. W tym czasie budowano pomniki, dokonywano rewizji historiograficznych, podjęto działania w kierunku ochrony dziedzictwa kulturowego¹⁷. Autorki zauważają jednak, że równoległe do tradycyjnych form upamiętniania coraz silniej funkcjonowały wśród szerokiej publiczności akcje performatywne opierające się na działaniach z pamięcią i na podejmowaniu tematyki pamięci¹⁸. Prace z nowego nurtu pojawiły się na początku tego wieku. Wśród nich znajduje się performance Rafała Betlejewskiego *Płonie stodoła*. Był on częścią zakrojonej na szerszą skalę akcji *Tęsknię za tobą Żydzie*. Betlejewski kupił i przeniósł do Zawady stodołę, dbając o każdy szczegół scenografii – żeby dach stodoły odpowiadał dachom stodół z czasów pogromu – o własny strój podczas performance’u, odpowiednie zdjęcia. Akcja performerera, zdaniem Lehrer i Waligórskiej, jest przykładem dzieła z nowego nurtu upamiętniania stosunków polsko-żydowskich, które autorki określiły jako „terapeutyczne”. Głównym celem tego typu prac, a wśród nich performance’u Betlejewskiego, nie jest uzupełnianie „białych plam”, a bardziej uruchomienie mechanizmów „kolektywnego błędzenia, negocjacji i kontestacji wobec właściwego znaczenia przypisanego do tej pamięci, właściwego umiejscowienia odpowiedzialności i właściwych form upamiętniania”¹⁹. Innymi słowy, są to dzieła, które bardziej stawiają pytania, niż wypowiadają dobitne sądy, mniej szukają winnych, a bardziej języka i sposobu upamiętniania. Pozostaje jednak wątpliwość, czy w pełnej dosłowności akcji Betlejewskiego była jeszcze przestrzeń na zadawanie pytań i poszukiwanie odpowiedzi.

Po *Jedwabnem* Zofii Lipeckiej zostało przez krytyków i samą autorkę zaklasyfikowane do prac o Zagładzie. Artystka wykorzystała w swojej instalacji fragmenty filmów z ludźmi, którym czytano ustępy z książki Grossa. Ich reakcje można było obserwować w scenach wyświetlonych na ścianach galerii.

¹⁶ E. Lehrer, M. Waligórska, *Cur(at)ing History. New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past*, „East European Politics and Societies and Cultures” 2013, nr 3, s. 511.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 512.

Jedna ze ścian była lustrem, w którym odbijali się widzowie, stając się tym samym częścią instalacji. Z głośników dobiegał głos Andrzeja Seweryna, który czytał *Sąsiadów*. We wstępie do katalogu z wystawy Agnieszka Morawińska stwierdziła: „Tytuł instalacji Zofii Lipeckiej nawiązuje do pytania, czy możliwa jest sztuka po Holocauście”²⁰. Tym samym Morawińska jednoznacznie wpisała propozycję Lipeckiej do repertuaru artystycznych prób odpowiedzi na Adornowskie pytanie o sztukę po Auschwitz. Zarówno dalsza wypowiedź ówczesnej dyrektor Zachęty, jak i interpretacja wystawy dokonana przez Iza-belę Kowalczyk sytuują koncepcję Lipeckiej także w przestrzeni problematyki odnalezienia się Polaków po traumie Jedwabnego. Kowalczyk postrzega wystawę Lipeckiej jako przykład sztuki posttraumatycznej. Praca artystki wymaga od widza konfrontacji z bolesną przeszłością, która stanowi „niezagojoną ranę”²¹. Zarówno Morawińska, jak i Kowalczyk zadają pytanie, czy Polacy są w stanie tę przeszłość udźwignąć. Problematyka „niezagojonej rany”, „pracy, która zmusza do bolesnej konfrontacji” sytuowałaby *Po Jedwabnem* w pierwszym nurcie dzieł dotyczących pamięci i relacji polsko-żydowskich według koncepcji Lehrer i Waligórskiej, ale także włączałyby instalację w kategorię „chOROBY, psychicznej dolegliwości, na którą nie możemy nigdy przestać cierpieć” Franka Ankersmita²².

Philippe Piguet, analizując *Po Jedwabnem*, także sytuuje instalację wśród wypowiedzi o Zagładzie. Badacz zwraca jednak uwagę, że Lipecka niechętnie odnosi się do konieczności „powinności pamięci”²³. Według niego, zamiast opresyjnego prymatu upamiętniania, Lipecka proponuje wymóg świadomej wiedzy o wydarzeniu, jakim był pogrom w Jedwabnem. Artystka przedstawiła bardziej rozwiniętą propozycję niż praktyki, które miały za zadanie tylko upamiętnić pogrom. Nie poprzestała na zaprezentowaniu własnej wizji wydarzenia, nie posłużyła się także samą problematyką odpowiedzialności, ale zakwestionowała obowiązującą strategię pamięci. „Świadomość Jedwabnego” nie oznacza jedynie pamięci o pogromie, ale także wiedzę i zrozumienie mechanizmów, które do niego doprowadziły, jak również świadomość procesu zapominania i wyparcia.

Lipecka posłużyła się książką Grossa, pokazując dojmującą reakcję słuchaczy na fragmenty publikacji – relacji Szmula Wasersztajna, która stała się nieodłączną częścią instalacji. Zgodnie z tytułem wystawy i słowami autorki jej przedmiotem było wywołanie i utrwalenie bezpośredniej reakcji na *Sąsia-*

²⁰ A. Morawińska, *Wstęp*, [w:] Z. Lipecka, *Po Jedwabnem. Katalogu wystawy*, red. H. Wróblewska, proj. graf. M. Sikorzak, Warszawa 2008, s. 13.

²¹ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 405.

²² F. Ankersmit, *Pamiętajac Holocaust. Żaloba i melancholia*, s. 425.

²³ P. Piguet, *Zofia Lipecka – pochwała świadomości*, [w:] Z. Lipecka, *Po Jedwabnem. Katalogu wystawy*, s. 18.

dów oraz to, co wydarzyło się po pogromie. Wystawa Lipeckiej nie stanowiła manifestu pamięci, ale sygnalizowała boleśnie, że o tym dramatycznym wydarzeniu intencjonalnie zapomniano.

Przejdźmy do Susida. Katarzyna Bojarska uznaje jego *Wełniane, bawełniane, jedwabne* za obraz o tematyce politycznej²⁴. To praca, która – zanim znalazła się na wystawie monograficznej artysty w Zachęcie w 2006 r. – była okładką drugiego numeru „Midrasza” z 2001 r. Opinia Bojarskiej prowadzi do konstatacji, że obraz Susida jest zarówno dziełem o upolitycznionym sporze o Jedwabne, jak i o polityce historycznej. W odpowiedzi na pytanie Doroty Jareckiej: „Czy wina jest polska?”, Paweł Susid odpowiedział: „Nie ma narodu bez winy. Co to w ogóle znaczy naród? Czy to znaczy, że musimy się utożsamiać ze wszystkimi członkami tego narodu? Z zabójcami, mordercami też? Jeśli flaga symbolizuje tę całość, to prawdopodobnie musimy”²⁵. Innymi słowy, *Wełniane, bawełniane, jedwabne* należy więc odczytać jako postulat, aby przyjąć całą naszą historię, z jej bolesnymi oraz wstydliwymi elementami jako komponent polskiej tożsamości. Eric L. Santner pisał, że wobec traumatycznego wydarzenia można przyjąć dwie strategie działania – fetyszyzmu narracyjnego i żałoby²⁶. Pierwsza reakcja zakłada, że wobec łączącej się z traumą straty zbudowanie narracji to konieczność. Wytworzenie zaś odpowiedniej opowieści, kompensującej stratę, staje się nadrzędne wobec traumy²⁷. Drugą reakcją na wydarzenie traumatyczne od fetyszyzmu narracyjnego odróżnia gotowość do włączenia wydarzenia traumatycznego w proces rekonstruowania tożsamości²⁸. Wolno zatem uznać, zgodnie z koncepcją Santnera, że Susid skonstruował narrację, w której pogrom w Jedwabnem jest i miałby pozostać częścią polskiej tożsamości. Artysta uniknął fetyszyzmu narracyjnego propozycją zbudowania – bogatszej o dramatyczne doświadczenie – odrodzonej polskiej tożsamości. Proces żałoby jest procesem trudnym. Oznacza przede wszystkim akceptację samego wydarzenia, nie daje wyjaśnień i nie tworzy alternatywnej narracji. Praca *Wełniane, bawełniane, jedwabne* powstała niedługo po publikacji Grossa, jednak na tyle późno, że zdążyły już wybrzmieć pierwsze głosy negujące relację autora i samo wydarzenie. Obraz Susida od początku był więc pewną propozycją i postulatem, bardziej niż opisaniem rzeczywistości.

²⁴ K. Bojarska, *Paweł Susid – artysta nieszablony*, <http://www.obieg.pl/recenzje/9748> (dostęp: 23.03.2016). Susid na pytanie Doroty Jareckiej, czy jest artystą politycznym, odpowiedział: „Jestem polityczny w tym stopniu, co każdy, jeśli dotyka go polityka”; *Boję się tych swoich obrazów. Wywiad Doroty Jareckiej z Pawłem Susidem*, „Gazeta Wyborcza” 6–7 V 2006, s. 9.

²⁵ *Boję się tych swoich obrazów...*, s. 9.

²⁶ E.L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle. Some Thoughts on the Representation of Trauma*, s. 143–154.

²⁷ Tamże, s. 144.

²⁸ Tamże, s. 144–145.

Brudny, przypominający ranę, napis „jedwabne” na białej części polskiej flagi bardziej dosłownie nawet niż praca Lipeckiej przywołuje koncepcję Ankersmita. Polska flaga z napisem znajduje się na dole obrazu, przytłoczona belami materiału, ukryta pod nimi, ale niewygodnie i wyraźnie obecna. Ten element obrazu artysty również wskazuje na pewną wizję polskiej pamięci, a raczej jej braku, chęci ukrycia bolesnych elementów historii. Susid pokazuje jednak, że tak wyraźnej, krwawej przeszłości nie da się zapomnieć i nie da się ukryć.

Każda z tych trzech prac, które powstały po 2000 r. jako odpowiedź na publikację *Sąsiadów*, ujawnia podejście ich autorów do zagadnienia pamięci. Problemem dla Lipeckiej, Betlejewskiego i Susida jest nie tylko szokujące okrucieństwo mordu, jakiego Polacy dokonali na społeczności żydowskiej miasta Jedwabne, ale fakt, że o nim na lata zapomniano. Wolno zaryzykować stwierdzenie, że u twórców prac o pogromie w Jedwabnem książka Grossa nie wywołała „szoku narracyjnego”, który dostrzegła w polskim społeczeństwie Genevieve Zubrzycki, a szok pamięci. Artyści nie zadawali sobie więc pytania o to, „jak mogło dojść do pogromu”, ale „jak mogło dojść do tego, że o nim nie pamiętaliśmy”.

Wydaje się, że najtrafniejszą kategorią do opisu kondycji pamięci o Jedwabnem jest kategoria postpamięci (co zauważa także Minkner²⁹). Marianne Hirsch dowodzi, że jest to pamięć lub trauma przekazywana kolejnemu pokoleniu³⁰. Ernst van Alphen, polemizując z Hirsch, wskazuje, że postpamięć to brak pamięci i poczucie winy związane z tym brakiem³¹. Z kolei Dominic LaCapra, pisząc o podobnym zjawisku traumy drugiego stopnia, zauważa, że może zostać przekazana nie tylko w rodzinie albo w bliskiej społeczności, ale także poprzez reprezentację³². Zagadnienie praktyki pamiętania o pogromie w Jedwabnem można oddać, posługując się przywołanymi koncepcjami. Czytelnicy *Sąsiadów* w większości nie byli ani bezpośrednimi świadkami pogromu, ani przedstawicielami pokolenia, które mogło samo wydarzenie pamiętać, co by sytuowało praktykę w ramach koncepcji Hirsch. Pogrom w Jedwabnem był przekazywany kolejnym pokoleniom, jednak w formie nie-pamięci, bolesnego milczenia, braku i poczucia winy, co z kolei bliższe byłoby van Alphenowi. Publikacja Grossa – idąc za spostrzeżeniem LaCapry – była już reprezentacją pogromu, poprzez którą została przekazana trauma drugiego stopnia. Takie podejście zakłada, że wolno *Sąsiadów* włączyć w namysł nad trwaniem pogromu w Jedwabnem w pamięci Polaków, a nie jako osobne wydarzenie traumaty-

²⁹ K. Minkner, *Polish Contemporary Art to the Anti-Semitism of Poles and its Political Significance*, s. 199.

³⁰ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 1, s. 103–104.

³¹ *Afekt, trauma i rozumienie. Sztuka ponad granicami. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 215.

³² D. LaCapra, *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy*, [w:] tegoż, *Historia w okresie przejściowym*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 149.

zujące Polaków w nowy sposób. W przypadku przyjęcia drugiego założenia trzeba uznać, że dla Polaków pogrom w Jedwabnem wydarzył się nie w 1941, a w 2000 r., co jednak wyłączałoby niesłuchanie ważną kwestię długoletniego wyparcia i poczucia winy. Kategorię „post-nie-pamięci” można spróbować przypisać do lat bezpośrednio popogromowych, jednocześnie nie odbierając *Sąsiadom* potencjału przekazania traumy drugiego stopnia. Książka dlatego stała się tak bolesna, że połączyła doświadczenie długoletniego wyparcia z reprezentacją historii, która także bez tradycji nie-pamięci byłaby trudna do przyjęcia. Symbolicznie da się historię pogromu w Jedwabnem ująć jako kolec, który coraz głębiej ukrywany w tkance polskiej pamięci, rani ją coraz bardziej i trwalej, co bliskie byłoby przedstawieniu Susida.

Joanna Tokarska-Bakir – także wychodząc od pojęcia postpamięci – doprecyzowuje mechanizm, który pozwala na zapominanie albo ukrywanie niewygodnej narracji. Antropolożka pokazuje proces, w którym wyparcie bolesnej historii i narracji doprowadza do deformacji tożsamości i pamięci, te zaś powtarzają się i pogłębiają w kolejnych pokoleniach³³. Badaczka analizuje, jak niewygodna prawda z przeszłości, o której wiedzą wszyscy (*open secret*), przekształca się w trupa w szafie (*skeleton in the closet*), o którym nie wie nikt³⁴. Tak właśnie stało się w przypadku pogromu w Jedwabnem. Pogrom nie został upamiętniony zaraz po wojnie, ale głęboko ukryty w zbiorowej nie-pamięci. „Zmowę milczenia”, zgodę na to, aby o tak dramatycznej i problematycznej przeszłości nie pamiętać, przełamał druk *Sąsiadów*.

W kontekście postawionych we wstępie pytań doniosłym zagadnieniem jest rola, jaką w procesie wydobywania z ukrycia pogromu w Jedwabnem i odzyskiwania pamięci odegrały prace Lipeckiej, Susida i Betlejewskiego. Czy są to dzieła-pomniki Jedwabnego? Problematyczna jest jednak nie tylko ich nietrwałość, ale także moment, w którym powstały. Stawianie klasycznych pomników należy do pierwszego, według Lehrer i Waligórskiej, nurtu upamiętniania. Obeliski, zapalanie zniczy, przemówienia, wieńce są oswojoną, mechaniczną formą upamiętniania, a prace Lipeckiej, Susida i Betlejewskiego należy uznać za te z zakresu *memory work* – prace, w których centralne miejsce zajmuje nie upamiętnianie, a pamięć.

Nietrwałość dzieł o pogromie w Jedwabnem jest warta uwagi. Instalacja Lipeckiej i performance Betlejewskiego zostały po sobie puste miejsce w dosłownym sensie – po zakończeniu akcji i wystawy przestały istnieć. Stodoła spłonęła, wyświetlacze zgasły i ucichł głos Andrzeja Seweryna na wystawie Lipeckiej. Jedynym materialnym śladem są zdjęcia, dokumentacja wystawy

³³ J. Tokarska-Bakir, *How to Exit the Conspiracy of Silence? Social Sciences Facing the Polish-Jewish Relations*, „East European Politics and Sciences” 2011, nr 1, s. 130.

³⁴ Tamże, s. 133.

i akcji. *Wetniane, bawelniane, jedwabne* jest pracą z tych trzech najtrwalszą, choć powstała jako okładka miesięcznika. Wybór środka, mimo że charakterystyczny dla Susida, też jest istotny – obraz został namalowany na papierze pakowym. Intencjonalne pozostawienie pustego miejsca po dziele, które odnosi się do trudnej przeszłości, to zabieg spotykany w pracach o Zagładzie³⁵. Należy jednak zadać pytanie, czy „puste miejsce” u artystów podejmujących zagadnienie pogromu w Jedwabnem jest tym samym, o którym pisze badacz. Frank Ankersmit uważa, że zasadność „pustego miejsca” zawiera się w tym, że pustki nie mogą zawłaszczyć pomniki i historycy³⁶. Narracja o Zagładzie będzie zatem cały czas konstruowana i pamiętana, nie stanie się tylko przedmiotem zakończonej, opracowanej i upamiętnionej historii. Wszystkie trzy prace o Jedwabnem zostawiają widza z poczuciem pustki po samej pracy, po stracie wyobrażenia o sobie. W każdej z nich jest jeszcze jeden element – Lipecka, Betlejewski, Susid, konfrontując widzów z pustką, skonfrontowali ich także z luką we własnej historii i tożsamości. Paradoksalnie publikacja historii o pogromie nie jest nadmiarowa dla kolektywnej pamięci Polaków, wręcz przeciwnie: uświadamia boleśnie długoletni brak pamięci.

Ankersmit konstruuje pojęcie anty-pomnika, który „pozostawiając po sobie puste miejsce [...], które żyje tylko w naszej pamięci i w ten sposób domaga się internalizacji jego zasadniczej indeksalności”³⁷. Pomnik wskazuje przeszłość, ale nie próbuje jej zawłaszczyć. Rzeczywiście, co interesujące, ani Susid, ani Lipecka, ani Betlejewski nie polemizowali z Grossem, nie starali się zbudować alternatywnej narracji historycznej. Rekonstrukcja zbrodni w Jedwabnem została przez nich przyjęta bezkrytycznie. Częściowo odpowiedzią na pytanie o źródła takiej postawy jest wskazany wcześniej trop. Warstwa historyczna, faktograficzna, nie była właściwym przedmiotem ich refleksji. Nie był nim także wątek relacji polsko-żydowskich, a zjawisko zapominania i pytanie o to, co należy zrobić dalej – jak przyjąć to wydarzenie i jak się po nim odbudować?

Artystów recepta na traumę

Lipecka, Susid, Betlejewski zaproponowali trzy formy przepracowania traumy, do której doprowadziła publikacja Grossa. Jeżeli uznać, że Susid wybrnął z fetyszyzmu narracyjnego, uruchamiając mechanizm żałoby i włączenia doświadczenia Jedwabnego do odbudowania tożsamości narodowej, można tym samym stwierdzić, że to jest jego propozycja „Polski po Grossie”. Jed-

³⁵ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia*, s. 408.

³⁶ Tamże, s. 406.

³⁷ Tamże, s. 407–408.

nak łatwość, z jaką artysta włącza swoją pracę i sam pogrom w Jedwabnem w schematyczną kategorię „stosunki polsko-żydowskie” każe wątpić w sukces tak ujętego procesu żałoby. Susid w wywiadzie z Jarecką mówił:

Wyszedłem od nazwy. Często tak zaczynam obraz. Mam problem do namalowania, zaczyna mi się układać zdanie, słyszę je, czyszczę, czasem podśpiewuję. Uświadomiłem sobie, że jedwabne to jest określenie gatunku materiału. Wyobraziłem sobie dzień pogromu. Tych ludzi, małe sklepiki, handel. O takim miasteczku pisał Schulz. Przedwojenne stosunki polsko-żydowskie znałem z opowiadań przyjaciół i rodziny. Wiem, że były konflikty, ale że ludzie potrafili też żyć zgodnie³⁸.

Machinalne wpisanie Jedwabnego w znaną już narrację oznacza próbę oswojenia tego wydarzenia, bliższą fetysyzmowi narracyjnemu. Trudno uznać, że Susid pokazuje, jak należy włączyć to wydarzenie do nowej tożsamości. Pogrom w Jedwabnem jako rana na polskiej tożsamości i historii, wiecznie otwarta i jątrząca się, stoi w sprzeczności z uznaniem go za element relacji polsko-żydowskich z „konfliktami” i momentami „zgodnego życia”.

„Receptę” Susida na włączenie Jedwabnego do zrekonstruowanej po traumie tożsamości Polaków znajdziemy w strukturze wystawy monograficznej z 2006 r. Obraz *Wełniane, bawełniane, jedwabne* został na niej umieszczony w kategorii „szkoła – historia”³⁹, co może oznaczać, że dla artysty historia Jedwabnego powinna stać się stałym elementem programu nauczania. Problematyczność takiej propozycji zawiera się w jej „szkolności”. Pogrom w Jedwabnem jako „historia wyuczona”, którą należy zapamiętać wśród innych wydarzeń historycznych, traci swoją siłę, staje się jedną z wielu opowieści. Postulat wpisania w program nauczania szkolnego nie pozwala jej zniknąć z przestrzeni wiedzy, pytanie, czy zostaje w pamięci. Trudno jednak pozbyć się wrażenia, że jest to propozycja wykorzystująca znane schematy, która nie proponuje nowych.

Lipecka w swojej instalacji sięgnęła po motyw powtórzenia – zarówno pogromu, jak i publikacji Grossa. Należy zwrócić uwagę na moment prezentacji pracy w Polsce. O ile ekspozycja w 2001 r. w Paryżu była bezpośrednią reakcją na *Sąsiadów*, to wystawiona w Zachęcie w 2008 r. była już powtórzeniem wydarzeń z 2000 r. Dzięki upływowi czasu praca Lipeckiej zmieniła znaczenie, nie tracąc na aktualności. Debaty wokół Jedwabnego, polemiki z autorem, kolejne badania historyczne nie zakończyły się przed 2008 r.

Czemu miało służyć odświeżenie po ośmiu latach doświadczenia pierwszej lektury *Sąsiadów*? Assmann, ukazując proces budowania w Niemczech stosunku

³⁸ *Boję się tych swoich obrazów...*, s. 9.

³⁹ Zob. katalog wystawy *Paweł Susid. Obrazy w szkole i w domu*, red. J. Pieńkos, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 52.

do przeszłości, wymienia uświadomienie jako istotny komponent: „Amnezję stopniowo zastępowała anamneza i przyznawanie się do historycznej winy – przełom w mentalności został wsparty zmianą pokoleń. Stosunek Niemców do nazistowskiej przeszłości był w RFN coraz częściej przedmiotem aktywnych pytań, badań i nauki pod hasłem rodzinnego, prawnego i historycznego uświadomienia”⁴⁰. Wystawa z Zachęty dalej ma w sobie ten sam cel – uświadomienie. Ale odbici w lustrze widzowie nie stoją już przed pytaniem, jak sami zareagują na słowa Grossa, ale jaka jest ich reakcja na te same słowa po ośmiu latach. Czy udało się pójść dalej? Co zrobili, żeby historia Jedwabnego stała się elementem społecznej świadomości i samowiedzy Polaków? Odpowiedź jest szokująca. Po ośmiu latach reakcja jest taka sama – rozpacz, niedowierzanie, smutek. Elżbieta Janicka mówi o przestrzeni wystawy jako przestrzeni refleksji⁴¹. Praca Lipeckiej dobitnie pokazuje, że proces żałoby nawet się nie rozpoczął, bo afektywna reakcja na znane już informacje dalej jest przedmiotem aktywnego przeżywania, a nie żałoby. Refleksja jest jeszcze przed Polakami.

Ponownie użyteczna będzie koncepcja Santnera. Fetyszizm narracyjny jest narracją, która staje się nadrzędna wobec traumy. Przywiązanie do niej rozciąga stan posttraumatyczny w nieskończoność, w której strata jest nieustannie przywoływana⁴². Można uznać, że w przypadku Polski „po Jedwabnem” fetyszizm narracyjny będzie związany z próbą skonstruowania opowieści, która negowałaby udział Polaków w zbrodni. Tak też się stało, ale odbiorcy pracy Lipeckiej nie należeli do tych, którzy identyfikowaliby się z tą narracją. Ich fetyszem w 2008 r. był spór o narrację o Jedwabnem. Wystawa Lipeckiej przypominała, że trwające spory, które powielają pierwsze dyskusje, nie są sposobem na wyjście z sytuacji posttraumatycznej, nie mają potencjału wzbudzenia żałoby, procesu uświadamiania i, w efekcie, doprowadzenia do przepracowania traumy. Bezpośredni powrót do publikacji Grossa miał wymazać lata nieskutecznego przepracowania traumy. Za pomocą tego zabiegu Polacy mogliby powrócić do początków debaty, mądrzejsi o osiem lat, tym razem zadając właściwe pytania, których zabrakło w 2000 r.

Czy słuszna jest konstatacja, że z trzech omawianych prac performance Betlejewskiego jest najbliższy doświadczeniu samego pogromu, a nie publikacji *Sąsiadów*? Tylko pozornie. Doświadczenie żydowskie jest u performerów właściwie nieobecne. Betlejewski odtwarza moment zbrodni, wcielając się w oprawcę, własnoręcznie podpała stodołę. Wewnątrz budynku płoną zapisane antysemit-

⁴⁰ A. Assmann, *Od zbiorowej przemocy do wspólnej przyszłości*, s. 262.

⁴¹ E. Janicka, *Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej „Po Jedwabnem”*, [w:] Z. Lipecka, *Po Jedwabnem. Katalogu wystawy*, s. 26.

⁴² E.L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle. Some Thoughts on the Representation of Trauma*, s. 144.

kimi stereotypami listy, o które poprosił autor akcji. U Betlejewskiego Żydzi nie zajmują nawet miejsca ofiar – sprawcami i ofiarami są Polacy. Zauważyły to także Lehrer i Waligórska, mówiąc o oczyszczającej sile płomieni u Betlejewskiego i o założeniu performerera, że „stary” Polak musi umrzeć, aby narodził się „nowy”, świadomy⁴³. Pamięć widzów o akcji, w której wzięli udział, miała stać się **postpamięcią** Polaków. Jak zauważają badaczki, Betlejewski uznał, że pamięć o Jedwabnem nie została przez Polaków przyjęta⁴⁴. Lehrer i Waligórska pytają o to, jak performance Betlejewskiego przyczynił się do budowania kolektywnej pamięci o Jedwabnem⁴⁵. Z jednej strony odbiór akcji – niezgoda na nią zarówno ze strony Polaków, jak i Żydów, zarzuty i słowa krytyki, które spadły na artystę ze strony wielu środowisk⁴⁶ – pokazują, że Betlejewski po raz kolejny nie wzbudził mechanizmu żałoby, refleksji⁴⁷, a tylko pogłębił spór wokół narracji

⁴³ E. Lehrer, M. Waligórska, *Cur(at)ing History. New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past*, s. 520.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 521.

⁴⁶ Akcja Betlejewskiego odbiła się szerokim echem zarówno w prasie głównego nurtu, jak i wśród krytyków sztuki. Warto przywołać kilka komentarzy. Nie wyczerpują one rozmiarów dyskusji, która miała miejsce po akcji Betlejewskiego, ale kreślą obraz reakcji na tę pracę. Piotr Sarzyński w „Polityce” w artykule *Ogniem i mrozem* scharakteryzował ją jako „spektakularny gest”, „prostą artystyczną demonstrację”. Autor jednak zwrócił uwagę nie na kontrowersyjność akcji, lecz na to, że tego rodzaju akcje mają swoje zalety, a Betlejewski jest „artystą samozwańcem”, któremu trudno będzie się przebić „do rodzimego art worldu”; tegoż, *Ogniem i mrozem*, „Polityka” 2010, nr 33, s. 48–50. Z kolei Katarzyna Świerczyńska i Anna Gram w artykule *Artysta ze spalonej stodoły* przywołały wiele głosów krytycznych, które pojawiły się po akcji Betlejewskiego, m.in. przedstawicielki Forum Żydów Polskich, słowa Mirosława Bałki czy zarzuty ze strony krytyków sztuki; tychże, *Artysta ze spalonej stodoły*, „Wprost” 2010, nr 30, s. 60–64. Piotr Pacewicz i Grzegorz Szymanik w komentarzu w „Gazecie Wyborczej” napisali: „Na projekt stodoły reakcje były niezwykle mocne. W większości negatywne”. Przywołali też sądy Stowarzyszenia 614. Przykazanie czy Forum Żydów Polskich. Zwrócili również uwagę na to, że na spalenie stodoły wybierał się Jan Tomasz Gross. Stwierdził on, że akcja Betlejewskiego „przypomina to, co jest wyprane z polskiej świadomości”; tychże, *Splonęła stodoła. I co z tego wynika?*, „Gazeta Wyborcza” 12 VII 2010, s. 8. Rafał Poczykowski w artykule *Rytualne spalanie* przywołał swoje słowa ze spotkania z performerem: „Powiedziałem Betlejewskiemu, że *Płonie stodoła* to spektakularny strzał w stopę, w najlepszym razie nietakt i gest obraźliwy, zarówno szargający pamięć ofiar, jak też w dużej mierze zaprzepaszczający dobro wypracowane w wyniku wcześniejszych działań”; tegoż, *Rytualne spalanie*, „Gazeta Wyborcza” 13 VII 2010, s. 14. Bardzo krytycznie o akcji Betlejewskiego wypowiedział się także Mikołaj Iwański w artykule *Lans+stodoła=ogień*, który zakończył słowami: „Arogancja i brak jakiegokolwiek wyczucia dla tematu, który poruszył, połączone z radosną miną telewizyjnego kaznodziei, znacznie ograniczyły moją odporność na działania Betlejewskiego”; tegoż, *Lans+stodoła=ogień*, „Arteon” 2010, nr 8, s. 28–29.

⁴⁷ Jan Borowicz w rozdziale *Holocaust Zombies. Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture*, wskazał, że performance Betlejewskiego był bardziej „acting out” (wyładowaniem) niż „working through” (przepracowaniem) traumy pogromu w Jedwabnem; tegoż, *Holocaust*

o pogromie. Z drugiej jednak strony, należy zwrócić uwagę, że jest to kolejna wyrazista praca, która za pomocą powtórzenia stara się wrócić do punktu zero – do spalenia stodoły – po to, żeby stworzyć pamięć w miejsce nie-pamięci.

Kolektywna pamięć o zbrodni czy kolektywna nie-pamięć?

Analiza każdej z prac pokazała, że nie ma kolektywnej pamięci o Jedwabnem, istnieje tylko kolektywna pamięć o sporze wokół Jedwabnego, który nie zakończył się konstruktywną propozycją zbudowania narracji o pogromie ani w 2001, ani w 2008, ani w 2010 r. Propozycja powrotu do punktu wyjścia sugeruje też brak pomysłu na to, jak wybrnąć z samozapętłającej się sytuacji, w której nie ma miejsca na pamięć, tylko na niegasnący spór.

Jedwabne stało się miastem-symbolem, które daleko wykroczyło poza swoje lokalne znaczenie⁴⁸. Być może próbę powrotu do genezy wydarzenia można odnaleźć u Betlejewskiego, którego akcja była w zamierzeniu miejska i wiejska – odsoną tej pierwszej miała być akcja *Tęsknię za tobą, Żydzie*, a tej drugiej – *Płonie stodoła*. Jednak wieś Zawada miała u Betlejewskiego także znaczenie symboliczne, performer odwołał się bardziej do własnego wyobrażenia o wsi, niż do rzeczywistej przestrzeni, w jakiej wydarzył się pogrom. Lehrer i Waligórska zwróciły uwagę na wypowiedzi autora akcji: „Dla Betlejewskiego wiejski jarmark byłby najlepszym kontekstem dla performance’u, ponieważ reprezentował »najbardziej autentyczną i naturalną formę popularnej ekspresji« dla miejscowej ludności”⁴⁹. Skoncentrowanie się artysty na detalach, odtworzeniu stodoły, na własnym stroju sprawia, że po drodze znika sens całej akcji. Skupienie się na symbolice poszczególnych elementów przysłania fakt, że w założeniach performerera kryje się fundamentalny błąd – nie

Zombies. Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture, [w:] *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, ed. by T. Schult, D.I. Popescu, Basingstoke 2015, s. 136.

⁴⁸ O tym, w jaki sposób debaty wokół pogromu w Jedwabnem wpłynęły na lokalną społeczność pisała Ewa Wolentarska-Ochman w 2006 r. Z artykułem, w którym badaczka skupiła się na projekcie pamięci podjętym przez mieszkańców Jedwabnego, nie zgodził się Sławomir Kaprański. Warto jednak zauważyć, że tym samym debata przeniosła się na nieco inny grunt – także powróciła do źródeł wydarzenia, ale tym razem do społeczności lokalnej; zob. E. Wolentarska-Ochman, *Collective Remembrance in Jedwabne. Unsettled Memory of World War II in Postcommunist Poland*, „History and Memory” 18, 2006, nr 1, s. 152–178; też: *Response to Sławomir Kaprański*, „History and Memory” 18, 2006, nr 1, s. 195–197; S. Kaprański, *The Jedwabne Village Green? The Memory and Counter-Memory of the Crime*, „History and Memory” 18, 2006, nr 1, s. 179–194.

⁴⁹ E. Lehrer, M. Waligórska, *Cur(at)ing History. New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past*, s. 521.

da się zacząć od początku, problematyka konstruowania pamięci o Jedwabnem jest właśnie dlatego tak skomplikowana, że oprócz bolesnej przeszłości trzeba przyjąć także lata nie-pamięci oraz reakcję na publikację *Sąsiadów*, która wyparła samo wydarzenie.

W propozycji Lipeckiej lokalność nie ma znaczenia. Po *Jedwabnem* stawia pytanie całemu polskiemu społeczeństwu. Podobnie jak *Wełniane, bawełniane, jedwabne* Susida odnosi się do zbiorowej tożsamości Polaków. Publikacja Grossa za sprawą niegasnącego sporu medialnego wdarła się w powszechną świadomość. W konsekwencji pytanie o pogrom w Jedwabnem zostało sprowadzone do dyskusji o winie i udziale Polaków w zbrodniach. Spór był i jest tak zajadły, ponieważ gra toczy się o wyższą stawkę niż tylko potwierdzenie lub zaprzeczenie faktom historycznym. Od publikacji *Sąsiadów* rozpoczęła się wojna o pamięć. Od tego, która z narracji stanie się dominującą zależy, jak samo wydarzenie zostanie zapamiętane i jak zostaną zapamiętani Polacy. Nie-pamięć o tym wydarzeniu sprawiła, że dyskusje wokół Jedwabnego nabrały mocy zbudowania całościowej narracji. Zofia Lipecka, Paweł Susid, a nawet Rafał Betlejewski odnieśli się do zagadnienia pustki pamięci i braku narzędzi do jej zbudowania. Wątek samego pogromu, jego ofiar, przebiegu zanikł w artystycznych propozycjach. Mimo zwrócenia uwagi na kwestię, która w debacie publicznej nie była podkreślana, każdej z tych prac bliżej do wypowiedzi o Polakach niż o Żydach⁵⁰. Sztuka o Jedwabnem, którą można za Jill Bennett nazwać wizualną wypowiedzią na temat traumy⁵¹, zbudowała język o nie-pamięci. Precyzyjnie zdiagnozowała problematykę wyparcia, braku mechanizmów odbudowania po traumie, włączyła się w narodową debatę z niesłuchaniem istotnymi propozycjami. Trudno jednak nie odczuć pustki związanej z kolejnym brakiem obecności Żydów w każdej z prac. Być może jest to zamierzone afektywne działanie, widzowie i odbiorcy w pustce po każdej z prac mają odczuć nieobecność Żydów. Nawet przy takim odczytaniu pozostaje nadzieja, że kolejny nurt sztuki o przeszłości zbuduje narrację, w której znajdzie się równe miejsce dla historii polskiej i żydowskiej. Być może także w przyszłej sztuce tragedia pogromu z 1941 r. wybrzmi pełnią dramatu. Będzie to jednak wymagało rozwinięcia narracji poza zantagonizowaną dyskusję o winie i odpowiedzialności, która zdominowała dyskurs pamięci o Jedwabnem.

⁵⁰ Co zresztą zauważa K. Minkner, wpisując pracę o pogromie w Jedwabnem w nurt dzieł o polskim antysemityzmie; zob. tegoż, *Polish Contemporary Art to the Anti-Semitism of Poles and its Political Significance*, s. 195 n.

⁵¹ J. Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005, s. 2.