

Sztuka i wspólnota. Artystyczna refleksja nad Shoah jako otwarcie się na inność

Dorota Głowacka

Dorota GŁOWACKA

Sztuka i wspólnota. Artystyczna refleksja nad Shoah jako otwarcie się na inność¹

Czyż i my nie czujemy lekkiego powiewu powietrza, którym oddychali ludzie tamtych czasów? Czyż głosy, którym się dziś przysłuchujemy, nie niosą echa głosów dawno wygasłych?

Walter Benjamin *O pojęciu historii*

Czas, nasz czas, wyznaczony jest oddechem człowieka wobec drugiego człowieka.

Emmanuel Lévinas *Co powiedzialaby Eurydyka*

W przełomowej pracy zatytułowanej *Rozdzielona wspólnota*, napisanej w 1983 roku, francuski filozof Jean-Luc Nancy poddaje krytyce pojęcie wspólnoty, podstawowej kategorii zachodniej myśli politycznej². Jak wyjaśnia autor, zadaniem wspólnoty jest określenie istoty i ciągłości historycznej danej grupy społecznej. Jest ona również zjawiskiem o charakterze kulturowym, mającym decydujący wpływ na poczucie tożsamości i sposoby samookreślania się społeczności. Tego

¹ Poprzednia wersja tekstu ukazała się w języku angielskim jako *Art and community: Aesthetic practice as exposure to the other*, w książce *Cultural politics and identity: The public space of recognition*, ed. B. Weber et al., Lit Verlag, Berlin 2012, s. 229-244.

² J.-L. Nancy *The inoperative community (La Communauté desouvrée, 1983)*, trans. P. Connor et al., University of Minnesota Press, Minneapolis 1991. Cytaty za wersją angielską, tłumaczenie autorki. Tekst ukazał się po polsku jako *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gurin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.

Prezentacje

rodzaju zamknięta wspólnota zasklepia się wokół pustego jądra swej istoty, ukazując się w pełnym majestacie jednolitej „obecności wobec samej siebie, bez skazy i pozbawionej zewnątrz” za pomocą iteratywnej opowieści o swych mitycznych początkach³. Opierając się na wiecznie powtarzanym micie założycielskim, utwierdza się ona w przekonaniu o swym wieczystym i transcendentnym charakterze. Mityczną więzią, która łączy członków wspólnoty, jest śmierć: pojedynczy podmiot wyłania się we wspólnej sferze działania gdy identyfikuje się on z poległymi w walce bohaterami, a śmierć jednostki podporządkowana jest nadrzędnemu, wspólnemu ideałowi. Niekończące się epitafium zaadresowane do samej siebie okazuje się więc podstawowym narzędziem samookreślenia się danej społeczności. Tym samym mit wspólnoty immanentnej w sposób bezwzględny wyklucza jednostki, które do niej nie należą: nawet ich śmierć staje się nieistotna, gdyż jest ona odarta z pamięci zbiorowej.

W niniejszym artykule przyjrzymy się dokonanej przez Nancy’ego krytyce tradycyjnej idei wspólnoty przez pryzmat współczesnej sztuki polskiej, która dokonuje refleksji nad Shoah, a jednocześnie nie stroni od trudnego zagadnienia wzajemnych relacji pomiędzy Polakami i polskimi Żydami. Proponuje rozpatrzyć tezę, że polska sztuka współczesna inspirowana traumą Zagłady może być rozumiana jako *locum* tego, co polityczne, w najgłębszym, ontologicznym rozumieniu tego pojęcia. Tym samym podważa ona nadal dominujące w Polsce, monolityczne rozumienie wspólnoty.

Według Nancy, wspólnota immanentna, oparta o totalitarny, wykluczający mit narodowej, rasowej czy religijnej przynależności⁴, musi być nieustannie dekonstruowana, by umożliwić wyłonienie się alternatywnych, inkluzywnych i płynnych form obcowania z Innymi. Oznacza to jednak, że konieczne jest odzyskanie prawdziwego sensu wspólnoty, sensu, który dla Nancy’ego ma charakter przede wszystkim ontologiczny (a nie społeczny czy polityczny, w tradycyjnym rozumieniu tych pojęć). Tego rodzaju idea wspólnoty zawsze była obecna w myśli filozoficznej, jednak przyćmiły ją przedsięwzięcia o charakterze politycznym i w związku z tym nie znalazła ona w filozofii odpowiedniego wyrazu. W rozważaniach na temat „prawdziwego” pojęcia wspólnoty Nancy opiera się na Heideggerowskiej koncepcji ontologicznej struktury „ja” (*Dasein*), która zawsze istnieje w świecie zamieszkiwanym przez Innych i jest z nimi nieuchronnie powiązana. Dla Nancy’ego bycie-z-Innymi (*Mitsein*) jest prawdziwą istotą wspólnoty, nieugruntowanym współbytem ludzkich pojedynczości. Pojedynczość to ani jednostka, ani podmiot, gdyż „nie można stworzyć świata z prostych atomów”⁵.

³ J.-L. Nancy *The confronted community (La Communauté affrontée, 2001)*, trans. A. Macdonald, „Postcolonial Studies 2003 no 6.1, s. 24. Cytaty za wersją angielską, tłumaczenie autorki.

⁴ Dla Nancy zabójczą kulminacją tego rodzaju wspólnoty jest mit czystego rasowo ciała aryjskiego.

⁵ J.-L. Nancy *The inoperative community*, s. 3.

W pracach takich jak *The Nazi Myth*⁶ Nancy wykazuje, że immanentna koncepcja wspólnoty nieodłączna jest od metafizycznego pojęcia podmiotu jako konstruktu o charakterze autonomicznym i samostanowiącym. Pojedynczość natomiast zasadza się na pierwotnej koegzystencji z Innymi, *inter homines esse* (jak również przypomina nam Hanna Arendt w *Kondycji ludzkiej*). Istoty pojedyncze istnieją jedynie poprzez „otwieranie się na zewnętrżność”⁷, a prawdziwa wspólnota zakłada oddzielność jednostek, które wszakże pozostają razem, zawsze w odniesieniu do Innych. Obnażanie się pojedynczości na zewnętrżność ustanawia ją jako „skończoność” (*la finitude*), którą wyznacza jej nieuchronna śmierć. Posługując się słowami Martina Crowleya, „skończoność” to „nieredukowalna równość jednostek, której żaden człowiek nie może zanegować”⁸. Rozumienie wspólnoty jako współegzystencji ludzkich pojedynczości podważa więc dominującą koncepcję wspólnoty jako dążenia do immanentności i złączenia się w niepodzielną całość. Wspólnota oznacza *le partage*: dzielenie przestrzeni pomiędzy pojedynczościami jak również wspólne doświadczenie nieistnienia czegoś takiego, jak rzekomo łącząca nas istota, idea czy dzieło.

Dla Nancy’ego wspólnota rozumiana w sensie ontologicznym jako „współbycie” oznacza również istotę myśli politycznej: „To, co polityczne, jest miejscem, w którym zachodzi wspólnota jako taka”⁹, podczas gdy wspólnota o charakterze immanentnym wyklucza autentyczne znaczenie tego, co polityczne¹⁰. Sięgając dalej, jak wynika z prac Nancy’ego na temat sztuki i przedstawialności, związek pomiędzy wspólnotą i polityką w prawdziwym znaczeniu tego słowa pociąga za sobą konieczność przemyślenia podstawowych pojęć estetyki. W książce *Au fond des images [Podłoże obrazowania]* Nancy dowodzi, że pytanie o istotę sztuki należy również postawić w kategoriach ontologicznych, poczynając od pojęcia obrazu, aby wyodrębnić je z myślenia mimetycznego¹¹. Paradygmat *mimesis* jest bowiem w myśli zachodniej nieodłączny od dążenia do pełni obecności, co doprowadzić może, tak jak w przypadku hitleryzmu, do tragicznych w skutkach przedsięwzięć mających na celu potwierdzenie jednolitej tożsamości grupy. U swego pozbawionego gruntu podłoża obraz zawsze wymyka się ściśle określone mu kształtowi. Oddzielony od

⁶ Praca napisana wspólnie z Ph. Lacoue-Labarthe (*The Nazi Myth*, „Critical Inquiry” 1989 no 16, s. 291-312).

⁷ J.-L. Nancy *The inoperative community*, s. 29.

⁸ M. Crowley *L’Homme sans. Politique de la finitude*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris 2009, s. 11.

⁹ J.-L. Nancy *The inoperative community*, s. XXXVII.

¹⁰ Jeśli chodzi o rozróżnienie pomiędzy polityką (*la politique*) a „politycznością” (*le politique*), zobacz m.in. tom zredagowany przez J.-L. Nancy’ego i Ph. Lacoue-Labarthe’a *Le Retrait du politique*, Éditions Galilée, Paris 1993.

¹¹ Zob. J.-L. Nancy *The ground of the image*, trans. J. Fort, Fordham University Press, New York 2005.

Prezentacje

fizycznego objawiania się bytu pozostaje w związku z istotą tego, co rzekomo przedstawia, choć powiązanie to nie ma charakteru podobieństwa. Obraz jest odrębny (*distinct*), a odrębność ta zasadza się na niepodobieństwie zachodzącym w samym sercu podobieństwa. Odrębność zakłóca *mimesis* poprzez „ucisk” wynikający z pasji, która powoduje niejako rozstępowanie się przestrzeni, jak również otwiera ją na przekształcenia dokonywane przez wyobraźnię¹². Jak pisze Nancy, w obrazie przedmiot istnieje poza wspólną sferą obecności i „nie wystarcza mu po prostu być”¹³. Obraz jest więc przede wszystkim „siłą, energią, uciskiem oraz intensywnością”, które, dotykając zmysłów, dają się odczuć jako sens świata, wykraczający poza wszelkie systemy znaczeniowe. W obrazie „intymność odsłania się wobec mnie: odsłania się jako taka, w samej swej istocie, z siłą, która jest gęsta i ściśnięta w sobie”¹⁴. Możemy więc powiedzieć, że obraz rozumiany w sensie ontologicznym jest warunkiem możliwości przedstawiania jako takiego, jak również wyobrażania sobie alternatywnych sposobów przedstawiania. Obraz zachodzi jako wydarzenie, podczas którego zakreślone zostaną kontury czy kształty, niemające jednak pierwowzoru w tak zwanej rzeczywistości.

Według Nancy’ego, wspólnota nie może obejść się bez obrazów, tak jak niezbędne jest jej pismo (w szerokim rozumieniu tego pojęcia) czy też, najogólniej mówiąc, myślenie. Sztuka, która polega na umiejętności tworzenia obrazów, jest więc ożywczą siłą wspólnoty, przybliżającą nas do siebie nawzajem (choć jednocześnie pozwala pojedynczościom zachować ontologiczną odrębność). Siła czy też pasja obrazu oddziałuje na nas bezpośrednio poprzez „ucisk”, jaki wywiera on na zmysły, wywabiając „ja” z samego siebie „w niestrudżonym odsłanianiu się nieskończonej intymności”¹⁵. Oddziałując na zmysły, obraz wymaga, byśmy poznanowali „nieredukowalną mnogość sensów świata”. Odmykając nas na zewnętrżność, obraz odsłania ów „nieuchwytny nadmiar istnienia”¹⁶, który zapobiega zaciśnięciu się obręczy świata. „Ucisk” obrazu rozbija określoność kształtów, uniemożliwiając osiągnięcie celu czy zrealizowanie idei, ponieważ jedynym jego zadaniem jest zaistnienie w świecie. Niezbywalność sztuki polega więc na tym, że odsłania ona znaczenie prawdziwej wspólnoty: wspólnoty jako współbycia, dzielenia się przestrzenią. Jak się wkrótce przekonamy, umożliwia ona również to, co określemy mianem współpamięci.

Dodajmy, że zazębiające się pojęcia wspólnoty, polityczności oraz obrazowania w pracach Nancy’ego (choć waham się nazywać je pojęciami jako że filozof

¹² J.-L. Nancy *The confronted community*, s. 9.

¹³ Tamże, s. 21.

¹⁴ Tamże, s. 3.

¹⁵ J.-L. Nancy *The confronted community*, s. 13.

¹⁶ Cytat za I. James *The evidence of the image*, „L’Esprit Créateur” 2007 no 47.3, s. 78. James określa Nancy’owską koncepcję etyki jako „etykę kontaktu” czy też dotyku, która jest współpierwotna z ontologią.

wyraźnie dąży do zdekonstruowania ich sensu jako pojęć) należy przemyśleć w połączeniu z etymologicznym znaczeniem estetyki, przywodzącym na myśl *aeistheis* jako percepcję zmysłową. Obraz ukazuje świat, gdy oddziałuje on na zmysły w całej ich różnorodności, co filozof ujmuje w wieloznacznym pojęciu „dotyku” (*le toucher*) w pracy zatytułowanej *Corpus*. Tak więc poniższa refleksja opierać się będzie również na rozmyślaniach Nancy’ego na temat ciała oraz jego umiejscowienia w obrębie wspólnoty.

Sztuka o tematyce Zagłady jako sztuka otwarta

Tuż po wojnie oraz podczas okresu komunistycznego tragedia polskich Żydów rzadko upamiętniana była w polskiej sztuce, choć powstało wiele prac o tematyce wojennej. Znamiennym wyjątkiem jest seria prac Władysława Strzemińskiego, zatytułowana *Moim przyjaciółom Żydom* (1945)¹⁷.

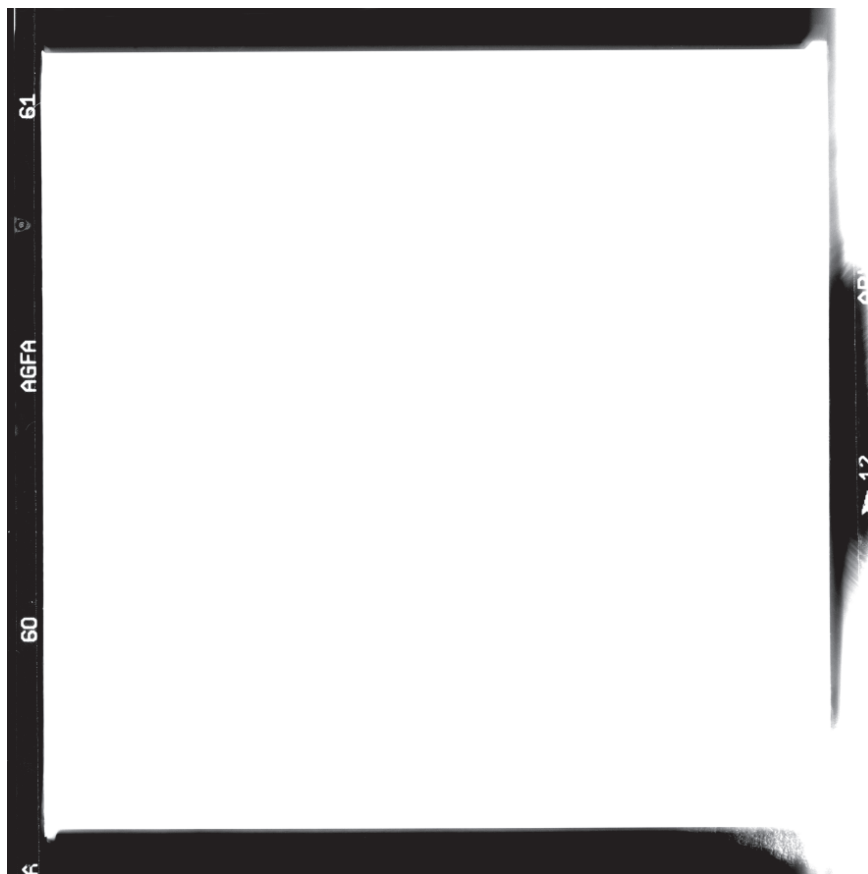
Poszczególne obrazy przedstawiały puste sylwetki ludzkich ciał, naszkicowane przez artystę podczas wojny, gdy był on świadkiem wywózki i egzekucji żydowskich mieszkańców Łodzi, rodzinnego miasta artysty. Każda z „sylwetek nieobecności” wkomponowana została następnie w kolaż, zawierający dokumentalne fotografie z czasów Zagłady. Żalobny hołd Strzemińskiego był niezwykle, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w przeważającej większości pamięć o żydowskich sąsiadach i przyjaciółach zaginęła i nawet duchy pomordowanych pozostały niewidzialne i nieme w wyniku zbiorowej historycznej amnezji. Po roku 1989 wyparta pamięć o polskich Żydach i ich zniknięciu objawiła się nagle z siłą traumatycznego symptomu, od czasu do czasu powodując wstrząsy w społecznym i kulturowym porządku polskiej wspólnoty narodowej. Pamięć tę możemy więc dosłownie nazwać „katastrofalną”, za Maurice’em Blanchot, który pisze, że „katastrofa [*le désastre*], która oznacza oderwanie się od ciał astralnych [...] pograża wszystko”¹⁸. Katastrofa pochłania byty niczym prastara kopalnia węgla – nieznaną, groźną czeluść, w której spoczywają ofiary dawno zapomnianej tragedii, a która w każdej chwili grozi ponownym rozsądzeniem cienkiej warstwy powierzchni przy najbliższym ruchu tektonicznym.

Poniższe przykłady współczesnej sztuki polskiej zainspirowanej pamięcią zagłady polskich Żydów łączą wspólne motywy powietrza, wody i popiołu. Pierwsza omawiana praca to *Miejsce nieparzyste* Elżbiety Janickiej.

¹⁷ Szczegółowej analizie tej niezwyklej pracy Strzemińskiego dokonuje Luiza Nader w artykule *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego* zamieszczonym w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”. Zobacz również katalog wystawy *Sztuka polska wobec Holokaustu*, wydany przez Żydowski Instytut Historyczny (Warszawa 2013).

¹⁸ M. Blanchot *The writing of the disaster (L'Écriture du désastre, 1980)*, trans. A. Smock, University of Nebraska Press, Lincoln 1995, s. 1-2.

Prezentacje



Elżbieta Janicka, „Bełżec (03 07 2003)” z cyklu *Miejsce nieparzyste*, 2003-2004.
Dzięki uprzejmości artystki

Wbrew pozorom, powyższa praca nie jest przykładem sztuki abstrakcyjnej à la *Białe na białym* Kazimierza Malewicza, lecz jedną z sześciu obramowanych fotografii powietrza, które artystka wykonała na terenie byłych hitlerowskich obozów śmierci. Podtytuły „Auschwitz-Birkenau”, „Majdanek”, „Sobibór”, „Kulmhof am Ner”, „Treblinka” i „Bełżec” odnoszą się do nazw obozów, a litery „AGFA” umieszczone na czarnej ramie – do nazwy firmy produkującej kliszę fotograficzną, na której artystka uchwyciła obrazy¹⁹. Nie tylko niemiecki przemysł postawiony jest w stan oskarżenia. Choć możemy interpretować tytuł *Miejsce nieparzyste* jako alu-

¹⁹ Podczas wojny AGFA była częścią IG Farben, firmy wykorzystującej pracę więźniów obozów koncentracyjnych.

zję do szczególnej rangi tych miejsc pamięci jak i faktu, że trudno je umiejscowić w logiczny sposób w kronikach historii Europy, odnosi się on przede wszystkim do niesławnej polityki „getta ławkowego” propagowanej przed wojną przez endecję. Wnioski o przyjęcie na studia oraz indeksy studentów żydowskich opatrzone były stemplem „Miejsce nieparzyste”. Przeplatając w ten sposób ściśle historię przedwojennej Polski z losami polskich Żydów, Janicka przypomina nam, że „miejsca nieparzyste” na uniwersytetach stały się poniekąd pierwszym przystankiem na drodze, która wiodła napiętnowanych studentów do ostatecznego miejsca przeznaczenia – obozu w Auschwitz-Birkenau czy Bełżcu, gdzie niemal siedemdziesiąt lat później artystka fotografuje powietrze. Unoszące się nad obozami zagłady powietrze niesie więc ślady, jakkolwiek ulotne, niechlubnych kart historii stosunków polsko-żydowskich.

Poeta Paul Celan pisze w wierszu *Fuga śmierci*: „grób posiadziecie pośród chmur tam nie leży się ciasno”, a czarno-biała kolorystyka slajdów Janickiej przywodzi na myśl Celanowski oksymoron „czarne mleko świtania”²⁰. W fotograficznym portrecie „nieprzedstawialnego” uderza kontrast pomiędzy lekkością chmur a ciężarem ludzkich popiołów, po wojnie rozsianych w ziemi i unoszących się w powietrzu. W przeciwieństwie do sylwetek nieobecności w obrazach Strzebińskiego, Janicka nie mówi o pustce, lecz o przesycaeniu, o pełni tak gęstej, że domaga się ona, by ją przewietrzyć. Artystka posługuje się hiperbolą, określając powietrze w pobliżu byłych hitlerowskich obozów jako dosłownie przesycone popiołem²¹. Popiół to nieuchwytny, rozproszony ślad Zagłady, który nas naznacza zarówno psychicznie, jak i cielesnie. Z odcieniem melancholii Janicka wypowiada się w jednym z wywiadów:

W powietrzu krążą popioły. My tym powietrzem oddychamy. A wiatr, chmury, deszcz? Popioły są w ziemi, w rzekach, na łąkach i w lasach – poddawane nieprzerwanemu recyklingowi, w którym uczestniczymy, nie ruszając się z miejsca zamieszkania, kupując w osiedlowym spożywczym ser żółty ze spółdzielni mleczarskiej w Kosowie Lackim [...]. Jesteśmy skonfrontowani z problemem niepochowania i niemożności wyprawienia pochówku [...]. Tu sarkofag nie wchodzi w rachubę, chyba że to my sami jesteśmy sarkofagami – absorbującymi te szczątki zewsząd i na różne sposoby.²²

W pracy *Żaloba i melancholia* Zygmunt Freud opisuje melancholię jako stan patologiczny (który należy odróżnić od normalnych procesów przechodzenia żaloby), w wyniku którego wyparty zostaje fakt utraty ukochanej istoty. Zmarła osoba zostaje „wchłonięta” przez głębokie pokłady *psyche*, powodując regresję ego do

²⁰ P. Celan *Fuga śmierci*, przeł. J. Filk, „Znak” 1995 nr 477, udostępnione na stronie internetowej *EuroDialogu* 1997 nr 1, <http://www.instesw.ebox.lublin.pl/ed/1/celan.html.po>

²¹ Zobacz podobne przedstawienie problematyki pamięci o Zagładzie za pomocą somatycznej metafory popiołów w pracy Jacques’a Derridy na temat wierszy Paula Celana, zatytułowanej *Feu la cendres* (Des Femmes, Paris 1987).

²² *Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń*, „Atlas Sztuki” nr 21.

Prezentacje

stadium narcystycznego, czyli do ustnej (kanibalistycznej) fazy rozwoju libido. Zatem według Freuda utrata objawia się w postaci przemieszczonych symptomów patologicznych, które zostają zwielokrotnione z powodu blokady mechanizmów kateksji²³. Artystyczne przepracowanie melancholii w wydaniu Janickiej literalizuje te symptomy jako stan somatyczny: popioły zmarłych są wdychane do organizmu, absorbowane przez ciało, naruszając podstawowe funkcje oddychania i pobierania pokarmu. Posiadanie Innego wewnątrz mnie nabiera więc wymiaru cielesnego, który jest zarówno wzniosły, jak i makabryczny, gdyż sugeruje antropofagię.

Podczas gdy Janicka dokumentuje pielgrzymki do miejsc, które zostały wyodrębnione jako specjalne miejsca pamięci, pozostałe dwa przykłady dokonują bezpośredniej interwencji w przestrzeń publiczną.



Pływalnia, projekcja świetlna na elewację budynku, Pływalnia Miejska ul. Wroniecka 11a, Poznań, 4 kwietnia 2003 roku Dzięki uprzejmości artysty.

Powyższa fotografia jest częścią dokumentacji performance'u/instalacji zatytułowanej *Pływalnia*, w wykonaniu Rafała Jakubowicza. 4 kwietnia 2003 roku artysta dokonał projekcji słów *berehat sehija* na budynek pływalni w Poznaniu, uprzednio

²³ Freud określa ten stan jako patologiczny: „Kompleks melancholii zachowuje się jak otwarta rana, wciągając w siebie energię kateksyjną [...] ze wszystkich stron i opróżniając ego aż do zupełnego wyniszczenia” (Z. Freud *Żaloba i melancholia* – posłużyłam się wersją angielską z *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, t. 14, Hogarth Press, London 1975, s. 253).

budynku synagogi. Ten gest, tak jak i napis po hebrajsku, odzwierciedla historię kilku wieków poznańskiej gminy żydowskiej. Żydzi osiedlili się w Poznaniu w XIII oraz XIV wieku i pozostali odseparowani w dzielnicy żydowskiej aż do wieku XVIII. Pod koniec tego stulecia jedna czwarta mieszkańców Poznania była pochodzenia żydowskiego i wielu z nich zachęcano, by stali się rdzennymi Niemcami, co zaostriżyło konflikt pomiędzy Polakami i Żydami²⁴. Synagogę wybudowano w roku 1907. W 1943 Niemcy przerobili tempel na pływalnię dla rekonwalescentów z Wermachtu, a projekcja Jakubowicza przypadła w dniu sześćdziesiątej rocznicy przeistoczenia świątyni w pływalnię. Po wojnie z pływalni korzystały kolejne pokolenia poznaników, którzy pozostali nieświadomi pierwotnego przeznaczenia budynku. W roku 2002 zarząd nad obiektem przejęła Gmina Żydowska w Poznaniu²⁵. Projekcja obrazu z przeszłości na teraźniejszą fasadę budynku przypomina instalacje amerykańskiego artysty Shimona Attie, zatytułowane *Writing on the wall* (*Pismo na ścianie*, 1991-1993), które miały miejsce w byłej żydowskiej części Berlina, w dzielnicy Schenenviertel. Attie projektował slajdy przedwojennych zdjęć sklepików oraz żydowskich mieszkańców dzielnicy na te same lub pobliskie miejsca, w których pierwotnie wykonano fotografie. Próba wskrzeszenia pamięci o berlińskich Żydach, osadzona w samym sercu miasta, wywoła osobliwy widmowy efekt; nic też dziwnego, że spotkała się z nieprzychylnymi reakcjami współczesnych jego mieszkańców.

Jakubowicz wchodzi również do wnętrza pływalni z kamerą wideo, która w niepokojący sposób przetwarza jego szczegóły. W jednym z kadrów filmu widzimy głowicę prysznica z przebieralni. W kontekście pamięci o Zagładzie, którą artysta stara się wywołać, prysznic przeistacza się w złowieszczą zapowiedź miejsca, w którym większość żydowskich mieszkańców Poznania zakończyło wędrowkę. Jednak niektóre obrazy z tego samego cyklu zdają się mieć inną wymowę. Jedna z fotografii jak gdyby wydobywa z wnętrza pływalni kontury dawnej świątyni, przywracając miejscu sakralny charakter. Błyski światła, niczym iskry boże z legend chasydów, unoszą się nad samym centrum basenu, gdzie dawniej być może stała bima. Przywodzą też na myśl gwiazdę Dawida, usuniętą z oryginalnego budynku, a więc symbole kultury żydowskiej, która popadła w zapomnienie. Wywołując ślady pamięci o poznańskich Żydach, wydarzenie artystyczne, zarówno performance/instalacja, jak i dokumentacja fotograficzna i filmowa, wprowadzają odbiorcę w rytuał oczyszczania, jak gdyby zanurzając nieprzebaczalną pamięć w wodach mykwy, czyli kąpeli rytualnej, przestrzeganej przez wyznawców judaizmu w celu cielesnego i duchowego oczyszczenia, przybliżającego nas do Boga.

²⁴ Między innymi niemiecki był oficjalnym językiem w poznańskich szkołach żydowskich.

²⁵ Zobacz artykuł I. Kowalczyk „Pływalnia” Rafała Jakubowicza – przeszłość, której nieobecność się manifestuje, http://www.jakubowicz.art.pl/wp-content/uploads/nowe/plywalnia_nowy3.pdf. *Pływalnia* zakończyła działalność we wrześniu 2011, a obiekt pozostaje pod kuratelą Gminy Żydowskiej, która planuje utworzenie w budynku Muzeum Żydów Poznania i Wielkopolski.

Prezentacje

Ostania praca to *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej – instalacja składająca się ze stawu otoczonego zieleńcem, wybudowanego w 2007 przez artystkę na Placu Grzybowskim w Warszawie.



Joanna Rajkowska *Dotleniacz* 2010. Dzięki uprzejmości artystki.

Artystka wykopała dół i skonstruowała staw oraz pobliski zieleńiec na obszarze byłego getta, w pobliżu synagogi Nożyków. Po drugiej strony stawu znajduje się kościół, w którym jeszcze nie tak dawno mieściła się księgarnia „Antyk” specjalizująca się w antysemitycznych publikacjach. Artystka wyjaśnia, że zamiarem jej było wypełnić to miejsce powietrzem, w związku z czym zainstalowała wytryski, z których wydobywała się nasycona tlenem woda. Rytuał odświeżania i rozbudzenia pamięci okazuje się niezbędny: tak jak na fotografiach Janickiej, powietrze unoszące się nad dawnym terenem getta jest duszne, pełne skłóconych ze sobą pamięci, ciężkich jak ołów. Analogicznie do sytuacji *Pływalni* przychodzi na myśl oczyszczająca mykwa, ale także *lethe*, wody niepamięci. Skonstruowanie stawu trwało kilka miesięcy: w jednym z wywiadów Rajkowska wspomniała, że zainspirowała ją historia wydobywania w 1946 archiwum *Oneg Shabbat* Ringelbluma, ukrytego w getcie w 1943 roku przez warszawskiego historyka. Proces wykopywania dołu – choć niejednoznaczny (zważywszy, że naruszył on topografię miejsca bolesnego jak zasklepiona rana) odsłonił warstwy pamięci pogrzebane w samym sercu miasta, tym samym otwierając krypty pełne widm.

Opierając się na Freudowskiej koncepcji melancholii i związanego z nią zjawiska „wchłonięcia” (*incorporation*), psychonalitycy Nicolas Abraham i Maria Torok sięgają po pojęcie „krypty”. Krypta to ukryty i wyizolowany obszar psychiczny, zamieszkały przez widmo, będące śladem wydarzeń, które pozostały zatajone i w związku z tym nieprzetrawione przez struktury świadomości. Widmo zostaje jakby dosłownie połknięte przez podmiot, pokryte całunem milczenia i pogrzebane w podświadomości. Niemniej nieodczuwalna obecność widma szerzy zniszczenie w sferach psychicznych, powodując rozwarstwianie ego, uniemożliwiając prawidłowy rozwój psychiczny jednostki i wpływając negatywnie na sferę symboliczną²⁶. Jednym z najwnikliwszych wniosków pary psychoanalityków była teza, że nieuchwytnie dla struktur psychicznych widmo przekazywane jest z pokolenia na pokolenie, jak również że przemieszcza się ono pomiędzy członkami danej grupy, związanymi ze sobą (nawet jeśli są oni tego nieświadomi) traumatycznym przejściem. Tak więc głęboko pogrzebany sekret, ukryte jądro zbiorowej psychy związane z traumatycznymi wydarzeniami w historii danej społeczności często spełnia funkcje negatywnego symbolu zawiadującego kulturowym rozwojem grupy. Dlatego też przywracanie zdrowia przestrzeni społecznej przesyconej melancholią wymaga żmudnego „odkopywania”²⁷.

W przestrzeni oddechu

Na czym polega więc etyczne i polityczne znaczenie „obrazów bez obrazu” przedstawiających nieobecność polskich Żydów i upamiętniających miejsca, z których nawet duchy zostały przepędzone? Omawiani tu artyści zapuszczają się w głę-

²⁶ Abraham i Torok przeciwstawiają pojęcie wchłonięcia („incorporation”), czyli stanu o charakterze patologicznym, pojęciu „introjekcji” („introyection”), która jest częścią normalnego procesu samostwarzania się jednostki. Innymi słowy, hamowanie popędów, uczuć i pragnień przez jednostkę pozwala jej przyswoić sobie otaczający ją świat. Uwieńczone powodzeniem otwarcie krypty umożliwiłoby więc introjekcję pogrzebanego w niej sekretu. Abraham i Torok stwierdzają, że w przeciwieństwie do introjekcji, wchłonięcie jest jedynie wyobrażeniem o charakterze zachowawczym, które dąży do podtrzymania *status quo* i opiera się zmianom. Zob. N. Abraham, M. Torok *The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis*, trans. N.T. Rand, University of Chicago Press, Chicago 1994.

²⁷ Według najnowszych prac etnograficznych na temat uprzedzeń antysemickich w Polsce częstym motywem w legendach o zagrażających chrześcijanom żydach jest piwnica czy podziemna krypta, w której żydzi rzekomo oddawali się odstręczającym, tajemnym praktykom. W *Legendach o krwi* Joanna Tokarska-Bakir wykazuje ciągłość pomiędzy XIV-wiecznymi przesadami na temat chrześcijan zamordowanych w piwnicach przez żydów czy też hostii sprofanowanej w podziemiach kościołów, a plotkach o porywaniu chrześcijańskich dzieci, szerzących się po wojnie, które między innymi przyczyniły się do pogromów na ocalałych w latach 1945-1946. Zob. J. Tokarska-Bakir *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, W.A.B, Warszawa 2008.

Prezentacje

bokie korytarze opustoszałych kopalń pamięci, próbując wydobyć ślady przeszłości na światło dzienne nie tylko dlatego, że wymaga tego sprawiedliwość zarówno historyczna, jak i moralna, ale również dlatego, że artystyczne przekształcenie krajobrazu pamięci pozwala nam przemyśleć, czym naprawdę jest wspólnota.

To, co widzimy na ostatniej fotografii, trudno nazwać sztuką Holocaustu: mieszkańcy Warszawy zażywają relaksu nad okolonym zielenią stawem. Zieleniec przyciąga ludzi, zachęca, by uśmiechali się do siebie nawzajem, rozmawiali ze sobą. Nancy pisze, że przestrzeń wspólnoty „rozdzielona jest wśród tłumu ciał”²⁸, których wzajemne oddziaływanie na siebie nie dopuszcza do zamknięcia się przestrzeni społecznej, co oznaczałoby stopienie się członków wspólnoty w jedno ciało, scalone z ciałem wodza, bohatera narodowego czy też męczennika, nie pozostawiając miejsca na przestrzeń „pomiędzy”. W (mnogiej) pojedynczości ciała, obnażonego na zewnątrz, jednostka jest „wy-eks-ponowana” raczej niż „w-kom-ponowana” w faktyczność bytu²⁹. Wspólnota to wzajemne obnażanie się pojedynczości: zarówno nieuchronność mojej śmierci, jak również fakt moich narodzin, a w związku z tym wyjątkowość mojej egzystencji, są mi objawione przez Innych, przez wspólnotę. Oznacza to, że moje własne ciało istnieje jedynie w sensie odsłaniania się wobec Innych, stykania się z innymi ciałami. Odczuwam swe ciało poprzez intymność zmysłów, w jego namacalnej „pewności siebie samego” jako całkowicie moje tylko dlatego, że jest mi ono jednocześnie obce, wyeksponowane na zewnątrz w samym jądrze „intymności swego wnętrza”³⁰. W przestrzeni intymnej ciało objawia się jako „eks-pozycja”, którą Nancy zapisuje również jako *expeausition*, wyluskując homonimicznie powiązanie z francuskim słowem oznaczającym skórę (*la peau*): zachodzi ona jedynie jako ledwie odczuwalna przestrzeń „pomiędzy”, szczelina bytu oddzielająca moją i twoją skórę. Ciało zawsze skłania się ku Innym, dotykając ich na granicy somy i objawiając się mnie samej jako nieustające „nadchodzenie Innego”³¹. Ciała są więc zarówno sensem, jak i zmysłem wspólnoty³², gdyż pojawiają się na świecie jako ciało, „osobno, lecz dotykając się nawzajem, blisko siebie, lecz bez wspólnych założeń, a rozdziela nas jedynie «pomiędzy»”³³.

²⁸ J.-L. Nancy *Corpus*, trans. R.A. Rand, Fordham University Press, New York 2008, s. 11. Cytaty w tekście za wersją angielską. Książka ukazała się po polsku jako *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

²⁹ Tamże, s. 19. „Faktyczność” to określenie Heideggera, oznaczające, że jednostka (*Dasein*) zawsze znajduje się w świecie relacji i uwarunkowań. Faktyczność jest pierwotna wobec zwykłego fizycznego faktu ludzkiej egzystencji czy też faktyczności danych okoliczności historycznych. Faktyczność zawsze określa byt jednostki, nawet jeśli zazwyczaj umyka to jej uwadze.

³⁰ J.-L. Nancy *The inoperative community*, s. XXXVII.

³¹ J.-L. Nancy *Corpus*, s. 31.

³² Gra słów w języku francuskim pomiędzy dwoma znaczeniami słowa *le sens*: sens oraz zmysł.

³³ J.-L. Nancy *Corpus*, s. 95.

Pozostaje pytanie, jakie miejsce zajmuje pamięć we wspólnocie bytów, ciał dotykających się nawzajem w wielorakiej przestrzeni ludzkiej, we wspólnocie, która nigdy nie przestaje się otwierać. W swej refleksji nad ontologiczną koncepcją wspólnoty Nancy zdaje się pomijać problem pamięci. A jednak, jak podkreśla Jacques Derrida w książce *On touching (Le Toucher)*, która jest czymś w rodzaju rozmowy z Nancy'm, pytanie o pamięć jest niezbędne. Nawiązując do metafory serca, która często pojawia się w pracach Nancy'ego (co związane jest również z doświadczeniem własnym filozofa, który pod koniec lat 80. zmuszony był poddać się przeszczepowi serca), Derrida pyta: „Czyż serce nie jest pamięcią? Czyż nie jest ono myśleniem o *pamięci*? Myśleniem jako pamięcią?”³⁴. Serce to obcy, który zamieszkuje w moim wnętrzu, który łączy mnie z tym, co na zewnątrz, poprzez skurczowy-rozkurczowy rytm, pompujący krew i powietrze. Serce to również symbol miłości, która jest siłą napędową związków pomiędzy pojedynczościami, „pasją bytu”³⁵.

Jeśli obraz leży u podłoża otwierania się wspólnoty, stanowiąc niejako jej ontologiczną podstawę, możemy założyć, że jest on również ściśle związany z pamięcią, która tę wspólnotę określa w wymiarze politycznym, historycznym i kulturowym. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że wyobraźnia estetyczna jest niezbędna, aby zapamiętać przeszłość i nadać jej kształt, ale również dlatego, że pamięć to zawsze współpamięć, zachodząca w intymnym związku zarówno z tymi, którzy żyją obok nas, jak i z tymi, którzy odeszli. Jak wspomnieliśmy, wspólnotę zamkniętą określa inauguracyjny mit, który utrwała przynależność jej członków poprzez mechanizm iteracyjnego performance'u. Powyżej przedstawione prace ukazują, że tego rodzaju mit rozpada się w zetknięciu z współpamięcią, wobec której pojedynczości otwierają się na siebie nawzajem, a ciała stykają ze sobą i gdzie, dodajmy, krąży powietrze, woda i popioły. Pamięć o zamordowanych polskich Żydach to pamięć ucieleśniona, pamięć przenoszona przez powietrze, którym kiedyś oddychał ten Inny, przez wodę wypływającą z podziemnych krypt. By przypomnieć słowa francuskiego filozofa Emmanuela Lévinasa, świadomość tego, kim jestem, a więc również własną pamięć zawdzięczam spotkaniu z Innym. Jestem natchniona pamięcią, gdyż moje własne serce, rytmicznie pompujące krew i tlen, jak gdyby otwiera „atomiczną jedność podmiotu [...] na zewnątrz, odsłaniając swoją ostateczną substancję aż po błonę śluzową płuc”³⁶.

Nancy nie poświęca wiele uwagi tematyce oddechu, choć sam odnotowuje, że od zarania tradycji metafizycznej byt wyzuty został z cielesności, a oddech wysublimowany w abstrakcyjne pojęcie duszy czy ducha. Wątek ten, który Nancy trak-

³⁴ J. Derrida *On touching (Le Toucher)*, 2000, trans. Ch. Irizarry, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 35.

³⁵ Zobacz pracę Nancy'ego zatytułowaną *L'amour en éclat* z tomu *La Pensée finie* (Galilée, Paris 1990).

³⁶ E. Lévinas *Inaczej niż być lub ponad istotą (Autrement qu'être ou au-delà de l'essence)*, 1974), przeł. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 180.

Prezentacje

tuje jedynie pobieżnie, rozwija Luce Irigaray. W pracy *L'oubli de l'air – chez Martin Heidegger (Zapominanie powietrza u Marcina Heideggera)* dowodzi ona, że filozofia całkowicie zapomniała o swym związku z powietrzem, czyli żywiołem, dzięki któremu oddychamy i który dostarcza tlenu krążącego w żyłach; powietrzem, które dotlenia mózg, odżywia i ożywia ludzką myśl. Irigaray pyta: „Zasoby powietrza – krwi, samego życia – którymi potajemnie żywi się Byt? Z pewnością Byt musi sobie coś przyswoić, by zacząć istnieć? [...] A przecież bez powietrza filozof by umarł”³⁷. Podobnie możemy założyć, że pojęcie wspólnoty jako nadrzędnego dzieła zamkniętej społeczności jest związane z zapominaniem powietrza (w przestrzeni immanentnej jest nam „duszno”), a to z kolei pociąga za sobą odcieleśnienie zbiorowej pamięci. A przecież powietrze zawsze krąży w szczelinach pomiędzy pojedynczymi bytami i jest przez nie wchłaniane i wydychane. Nancy pisze, że przecież „Tu t a j, w tutejszości owego nigdzie [...] wyłania się d u c h, nieskończenie skupiony w samym sobie, o d d e c h czy też w i a t r, który sam w sobie wypełnia szczelinę”³⁸. To właśnie tę szczelinę pragną ukazać prace Janickiej i Rajkowskiej (jakkolwiek od siebie odmienne), których celem jest nasycenie powietrzem bezwonnej przestrzeni bytu, zdającej się zagłuszać prawdziwą wspólnotę.

Derrida pyta, czy ciało, które otwiera świat i wspólnotę, nie jest również miejscem, „w którym, w samym sercu odczuwania samego siebie, pojawia się widmo. Pomiedzy życiem i śmiercią duch nakazuje nam niemożliwą i niekończącą się żalobę – samo życie”³⁹. We wspólnocie immanentnej, nadrzędnym dziełem grupy jest śmierć, a wyjątkowość śmierci jednostki podporządkowana jest mitowi wspólnoty. Lecz prawdziwa wspólnota domaga się innej księgi umarłych, wykraczającej nawet poza Heideggerowską ontologię „bycia ku śmierci”. Współpierwotne z *Sein-zum-Tode*, jak nalega Nancy, jest „zapisywanie horyzontalności zmarłych jako narodzin oraz przedłużenia wszystkich naszych ciał – naszych ciał będących zawsze czymś więcej niż żywymi ciałami [samymi w sobie]”⁴⁰. Filozof zaznacza (choć czyni tę uwagę jedynie mimochodem), że gdy mijamy się nawzajem, skłanianie się ciał ku sobie odnosi się również do ciał tych, którzy odeszli. Można powiedzieć, że na granicy bytu, w miejscu, gdzie wystawiam się na zewnętrżność, moje ciało dotyka również ciał zmarłych. Oznacza to, że i współpamięć jest pamięcią ucieleśnioną, osadzoną w ciężarze i masie ciała. Instalacja Rajkowskiej, gdzie przypadkowi przechodnie spotykają się przy stawie, ukazuje, że zaistnienie świata, „który jest bezustannie wydobywany na światło dzienne, wykopywany w miejscu otwar-

37 L. Irigaray *The forgetting of air in Martin Heidegger (L'oubli de l'air – chez Martin Heidegger)*, trans. M.B. Mader, University of Texas Press, Austin 1999, s. 26-27.

38 J.-L. Nancy *Corpus*, s. 75. Nancy odwołuje się do polisemicznej gry słów, jaka umożliwia znaczenie greckiego słowa *pneuma*. Na ten temat zobacz wywód Jacques'a Derridy w pracy zatytułowanej *De l'esprit: Heidegger et la question*, Galilée, Paris 1987.

39 J. Derrida *On touching*, s. 35.

40 J.-L. Nancy *Corpus*, s. 55.

cia aż do momentu, gdy niemalże przesycony jest bytem”⁴¹, to jednocześnie odgrzebywanie zmarłych, otwieranie krypt oraz powrót z przeszłości duchów, dotykających nas poprzez powietrze, którym oddychamy. W prawdziwej wspólnocie, wyłaniającej się spod dusznych pokładów wspólnoty immanentnej, w której śmierć jest naczelnym dziełem i wspólnym trudem, oplakiwanie zmarłych to nie tylko przechodzenie żałoby, co wymaga przepracowania melancholii, lecz również „przewietrzanie” pamięci poprzez wzajemne stykanie się pojedynczości, zachodzące w przestrzeni „pomiędzy”. Przestrzeń ta jest równocześnie darem współpamięci, która nie domaga się, byśmy zwarli szeregi, stopili w jedną istotę. Ponieważ bycie pojedynczością oznacza bycie-z-Innymi, obnażam się na zewnątrz, a więc również stwarzam się, wobec Innych, nawet gdy pogrążona jestem w głębokim, intymnym smutku. I przeciwnie, ponieważ współpamięć jest ucieleśniona i skończona, rzuca ona wyzwanie immanentności, która usiłuje zainwestować w pamięć wspólną i niepodzielną.

Gdy powietrze krąży wokół nas i, wdychane, karmi ciało tlenem, pojedynczość otwarta jest na wspólnotę bytów, które współpamiętają, choć nie łączy ich wspólna istota pamięci. Zanurzając widza w obrazy powietrza, wody i popiołów, omawiana tu sztuka nie estetyzuje nieobecności, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, lecz raczej odsłania wspólnotę jako przestrzeń pozbawioną wspólnych podstaw i mitycznych początków współpamięci, czyli jako przestrzeń oddechu. To tu skończone byty współpojawiają się i obnażają wobec siebie nawzajem poprzez powietrze, które wdychają i wydychają, napełniając tlenem żyły pulsujące w rytmie serca. Stąd też kontrast w fotografiach Jakubowicza pomiędzy pozostającą w ciągłym ruchu wodą (zanurzeni w wodzie, dotykamy się nawzajem poprzez pory w skórze) i nieruchomym kształtem głowicy prysznicowej. W przeciwieństwie do wody, przywodzącej na myśl duchowe oczyszczenie, ten ściśle określony, lity kształt jest złowróżbny, zamknięty i utwierdzony sam w sobie. Głowica prysznicowa nawiązuje do hitlerowskiego programu higieny rasowej i symbolizuje raczej unicestwienie w komorach gazowych niż oczyszczenie. Podobnie w fotografiach Janickiej: sztywność czarnej ramy, która przypomina nam o współodpowiedzialności w zagładzie Żydów, kontrastuje z tym, co rama okala: z nieskończonością powietrza, nieograniczonością przestrzeni, w której pojedynczości stykają się nawzajem, lecz nie dają się uchwycić czy ograniczyć. W pracach tych kształt (kwadratowa fotografia powietrza, owal stawu, prostokątny basen) określa miejsce oraz rozmieszczenie ciał w danej przestrzeni. Niemniej jednak wielorakość bytów przenikających się nawzajem odmyka każdy kształt, narusza jego granice. Metaforyczne cząstki popiołu przywodzą na myśl mnogość istnień, z którymi współżyję, lecz są one również, dosłownie i w przenośni, pozostałościami po zmarłych, których pamiętam, gdyż przebywamy w tej samej przestrzeni oddechu.

Choć Nancy nie zajmuje się performance’em, prace opisane powyżej można uznać jako przykład twórczości artystycznej, która ukazuje siłę wzajemnie przenikających się związków międzyludzkich, z ich przypadkowymi momentami łącze-

⁴¹ Tamże, s. 105.

Prezentacje

nia się i rozpraszania, gdzie jedyne, co uczestnicy mają ze sobą wspólnego, to otwarcie na wielorodność i nieprzewidywalność tego, co może się wydarzyć. Zamiast przedstawiać nieobecność, sztuka ta odsłania brak wspólnego podłoża czy też nieosadzony w niczym przedrostek „współ”, który przecina nić nostalgii za estetyczną pełnią i utraconą wspólną obecnością. W pracy *Zakazana reprezentacja* Nancy twierdzi, że hitleryzm, osiągnąwszy szczyt estetycznego dążenia do pełni obecności, unicestwił przedstawialność jako taką. Zadaniem „sztuki po Auschwitz” jest więc ukazanie zniweczenia przedstawialności⁴². Nancy podaje przykłady prac na temat Zagłady, które przekazują upadek totalizującego paradygmatu w sztuce poprzez negowanie przedstawialności, takich jak np. film *Shoah* Clauda Lanzmana. Omówione przeze mnie przykłady polskiej sztuki inspirowanej pamięcią o polskich Żydach uzasadniają równie dobitnie tezę Nancy’ego, że unicestwienie przedstawialności było jednoznaczne z dążeniem do zagłady wspólnoty ludzkiej. Być może właśnie w tym krytycznym punkcie objawia się prawda, że w przeciwieństwie do wspólnoty zamkniętej, wspólnoty w sensie ontologicznym, a więc współbycia pojedynczości, nie da się unicestwić.

Czy można powiedzieć, że pamięć to Bycie-z-umarłymi? Dla Jacques’a Derridy wspólnota jest zawsze wspólnotą żywych i umarłych. W książce *Specters of Marx (Widma Marksa)*, w której zastanawia się on nad spuścizną marksizmu w Europie, Derrida nawołuje do przemyślenia pojęcia sprawiedliwości w odniesieniu do dziedzictwa przeszłości jak również wobec przyszłości. Pierwszy rozdział książki otwiera cytat z *Hamleta*, w którym duch ojca Hamleta pojawia się z żądaniem, aby Hamlet zadośćuczynił sprawiedliwości i pomścił jego śmierć. Derrida pisze: „dziedzictwo nigdy nie obywa się bez dokonania rozrachunków z widmem i to zawsze więcej niż jednym”⁴³. Przejmowanie dziedzictwa łączy się więc z odpowiedzialnością za przestrzeń międzyludzką i z zadaniem jej uleczenia. Odpowiedzialność tę jesteśmy winni Innemu: widmo przybywające z przeszłości zobowiązuje mnie, gdyż jest ono wobec mnie absolutnie uprzednie, asymetryczne i nieujarzmione. Widmowy Inny patrzy na mnie: jak sugeruje francuski zwrot *il me regarde*, na który często powołuje się Lévinas, spojrzenie owo mnie dotyczy, jestem za nie odpowiedzialna (potyskujące iskry na zdjęciu wnętrza pływalni w interpretacji Jakubowicza przywodzą na myśl spoglądające na nas widmo). Żądanie widma wobec żywych ma więc wpływ na rozmieszczanie się pojedynczości w przestrzeni wspólnoty. Jak podkreśla Derrida, musimy „nauczyć się współżyć z duchami [...]. Nie ma czegoś takiego jak bycie-z-Innym, nie ma *socians* bez tego ‘współ’ [z duchami], które czyni ‘współbyt’ [*Mitsein*] jako taki tym bardziej enigmatycznym. A współbyt z duchami odnosi się zarówno do [...] polityki pamięci”⁴⁴, jak i do wymogu

⁴² Zobacz J.-L. Nancy *Zakazana reprezentacja*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5.

⁴³ J. Derrida *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the New international*, trans. P. Kamuf, introd. B. Magnus and S. Cullenberg, Routledge, New York 1994, s. 21.

⁴⁴ Tamże, s. XIX

sprawiedliwości, którą należy rozumieć jako „nieobliczalność daru i pojedynczość aekonomicznego odsłaniania się na inność”⁴⁵.

Niewątpliwie w wielu przypadkach Polska sztuka inspirowana doświadczeniem Shoah oraz upamiętniająca losy polskich Żydów usiłuje wpisać te tragiczne karty polskiej historii w nowo powstające konstrukty narracyjne, często zabarwione melancholią. Twierdzę jednak, że tak jak w powyżej omówionych pracach – być może właśnie dlatego, że historia stosunków polsko-żydowskich stanowi tak głęboką, traumatyczną ranę na ciele wspólnoty, jaką jest Polska – nowatorska, artystyczna refleksja na temat tych bolesnych związków jest podatnym gruntem, na którym wyrosnąć mogą nowe koncepcje bycia-z-Innym. Żałoba po Innym to także współżałoba, która nigdy nie dobiega końca, jak również, by użyć terminu Maurice’a Blanchota, nigdy nie jest do końca przyswojona (*unavouable*)⁴⁶. Tego rodzaju otwarcie się pamięci na inność jest nieodzowne, zwłaszcza w takich jak Polska wspólnotach narodowych, które przez wieki usilnie starały się wypracować ojczyzniany, zamknięty model społecznej koegzystencji⁴⁷. W szerszym kontekście, poprzez kreowanie obrazu wspólnoty, który dotyka samego jej „serca” i odsłania „pomiędzy”, czyli fakt, że „ty i ja” współdzielimy się nawzajem [*tu me partage*]⁴⁸, prace te ukazują pamięć jako współpamięć, czyli to, co otwiera nas na inność. W tej przestrzeni, którą nazwaliśmy „przestrzenią oddechu”, obcy pojawia się jako odmiennosc w samym sercu „ja”, nakazując mi, słowami ducha ojca Hamleta, by nieść Innemu zadośćuczynienie.

⁴⁵ Tamże, s. 23.

⁴⁶ Zobacz M. Blanchot *The unavowable vommunity (La communauté inavouable)*, trans. P. Joris, Station Hill Press, Barrytown (NY) 1988.

⁴⁷ Stąd też wystawa *Sztuka polska wobec Holokaustu*, której otwarcie towarzyszyło inauguracji Muzeum Historii Żydów Polskich (mającym miejsce z okazji 70. rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim) to wydarzenie ogromnej rangi, choć fakt, że jest to pierwsza tego rodzaju wystawa w Polsce, jest godny zastanowienia.

⁴⁸ J.-L. Nancy *The inoperative community*, s. 29.

Prezentacje

Abstract

Dorota GŁOWACKA
University of King's College (Canada)

Art and community: Artistic reflection on Shoah as an opening towards the other

Głowacka examines Jean-Luc Nancy's critique of traditional, immanent conceptions of community through the lens of recent Polish art that reflects on the legacy of the Holocaust in Poland. She considers Nancy's thinking about community as inseparable from his writings about art and representation. It is within this framework that she looks at several examples of Polish art with the focus on the motives of air, water and ashes. In turn, these artworks draw attention to the absence of reflection on memory in the philosopher's work. Głowacka proposes, therefore, to augment Nancy's conception of community as the inoperative being-with-others with the notion of remembering-with, that is, memory that is always embodied and emplaced, and which emerges in the space of community that we (do not) share with others.