

Niewyobrażalne, więc wzniosłe? Wokół sublimicystycznego języka upamiętnień Zagłady

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 4, S. 343–362

DOI: 10.18318/td.2025.4.21 | ORCID: 0000-0002-7264-4943

Wtekście poświęconym współczesnemu kryzysowi kategorii piękna Marek Zaleski pisał:

„Po Oświećcieniu” nowy język wzniosłości stał się językiem do tego stopnia zabsolutyzowanym, że warto się dziś zastanowić, czy sam nie stał się swoistym językiem przemocy w historii idei, estetyce, literaturoznawstwie. Język wzniosłości narzuca się nam jako kod prymarny dla opisu i interpretacji tego, co przeświecone zostało czarnym światłem Zagłady¹.

Zasadą ekspansji idiomu sublimicystycznego² w realizacjach artystycznych odnoszących się do Zagłady jest swiste ciemne decorum – przyleganie wzniosłego języka do uwznioślonego przedmiotu (a zarazem uwznioślanie

**Paweł Drabarczyk
vel Grabarczyk**

– historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UW. Wykłada również na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Interesuje się wzajemnym oddziaływaniem sztuki i kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum czy niesamowite. Do swych zainteresowań badawczych zalicza również teorię wyobraźni, alternatywne historie sztuki, a także widmowe instytucje powoływane do życia przez artystki i artystów. Autor książki *Gorączka i popiół. Imaginaria nowej sztuki* (2023).

1 M. Zaleski, *Słowo zapomniane?*, „Dwutygodnik” 2009, nr 10, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/360-slowo-zapomniane.html> (3.01.2022).

2 Pojęcie to zostało wprowadzone w: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000.

języka, który próbuje dotknąć wzniosłego przedmiotu). „Prymarność” owe- go kodu wynika z przekonania o wyjątkowym statusie tego ludobójstwa, które wymyka się próbom intelektualnego zrozumienia. Holokaust został uznany – by posłużyć się litanią określeń wynotowanych przez Georges’a Di- di-Hubermana z jednej tylko książki psychoanalityka Gérarda Wajcmana – za „rzecz «niewyobrażalną i bez widocznego śladu»; «rzecz w najwyższym stopniu niewidzialną i niepojętą»; «wytwór Nieprzedstawialnego»; «abso- lutne nieszczęście absolutnie bez spojrzenia»; «zniszczenie bez ruin»; «poza wyobraźnię i poza pamięć»; «rzecz bez spojrzenia»”³. Nie dziwi zatem, że szachowana przez etykę estetyka sięgnęła po kategorię, w której konstrukcję programowo została wpisana klęska reprezentacji – tak wyraźnie uwypuklo- na przez Jean-François Lyotarda w jego interpretacji Kantowskich rozważań nad *das Erhabene*⁴.

Analiza i interpretacja wybranych wątków związanych z obecnością ka- tegorii wzniosłości w projektowanych lub powstałych w ostatnich trzech dekadach oficjalnych formach upamiętnienia na terenach dawnych obozów zagłady i koncentracyjnych, które – jak zauważa Roma Sendyka – „pre- kształciły się w uniwersalnie symbole pamięci transnarodowej”⁵, umożliwi, po pierwsze, wskazanie momentów krytycznych w strukturze tej kategorii, odpowiadających za zagrożenia związane z ekspansją tego „kodu prymarne- go”. Po drugie, taka operacja może okazać się pomocna w ujawnianiu prze- mian, którym podlega język sublimicystyczny, zwłaszcza tych wynikających z rozpoznania tkwiących w nim niebezpiecznych rezyduów, co może częściowo zneutralizować oskarżenia o jego przemocowość. Potrzeba przyjrzenia

3 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012, s. 36.

4 „Uwidocznici, że istnieje coś, co można pojąć, a czego nie można ani zobaczyć, ani uwidocznici: oto stawka modernistycznego malarstwa. Jak jednak uwidocznici to, że istnieje coś, czego nie można zobaczyć? Sam Kant podsunął tu rozwiązanie, określając bezforemność, nieobecność formy jako możliwy wskaźnik nieprzedstawialnego. Powiadał też o pustej abstrakcji, której do- świadcza wyobraźnia poszukująca przedstawienia nieskończoności (kolejne nieprzedstawial- ne), że jest ona, jako przedstawienie nieskończoności, swym negatywnym przedstawieniem” – pisał Lyotard, odwołując się do Kantowskiego ustępu dotyczącego przykazania ikonokla- stycznego. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markow- ski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 57.

5 R. Sendyka, *Sztuka postronnych, którzy przychodzą za późno (współczesne wizualne badania nie- miejsc pamięci)*, w: *Nie-miejsca pamięci*, t. 2: *Nekrotopologie*, red. R. Sendyka, A. Janus, K. Ja- rzyńska, K. Siewior, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021, s. 423.

się temu zagadnieniu wynika z aktualnego momentu dyskursu estetycznego, który wskazuje na możliwość wyczerpania tego języka i rodzi obawy, że „nawoływanie do konieczności przedstawienia tego, co nieprzedstawialne, w odniesieniu do Szoa stało się wręcz banalne i w zasadzie już nas emocjonalnie nie porusza”⁶.

Pamięć o Zagładzie. W stronę krytyki wzniosłości negatywnej

Wzmocniona moralnym tabu i trwale złączona ze wzniosłością formuła niewyobrażalnego wydaje się szczególnie narażona na groźbę artystycznego impasu, ufundowanego, parafrazując słowa Didi-Hubermana, na łatwej etyce obrazu i lenistwie estety broniącego czystej niewidzialności⁷. Inaczej problem związany z hegemonią nieprzedstawialnego, a więc pośrednio także estetyki (nadestetyki?) wzniosłości, definiuje Jacques Rancière, diagnozując

inflacyjne użycie pojęcia nieprzedstawialnego, podobnie jak całej serii innych pojęć z nim związanych: niepokazywalnego, niepojętego, nierozpoznawalnego, nieodkupionego etc. To ich inflacyjne użycie faktycznie ujednolica i otacza tą samą aurą świętego przerażenia różne rodzaje zjawisk, procesów i wątków, rozciągających się od zakazu przedstawienia na mozaikach aż do Shoah, przechodząc przez kantowską wzniosłość, freudowską scenę prymitywną, *Wielką Szybę* Duchampa czy *Biały kwadrat na białym tle* Malewicza⁸.

Choć Rancière przyjmuje „odwroconą” perspektywę – gdzie nieprzedstawialne staje się kategorią nadrzędną, a wzniosłość jest zaledwie jedną z jej form – jego diagnoza ujawnia kluczowy problem: totalizujący aspekt nieprzedstawialności, spleciony z wymiarem numinotycznym – „świętym przerażeniem”. Z powyższymi stwierdzeniami współbrzmi opinia Jacka Leociaka, który zwraca uwagę, że „Sublimowanie lub sakralizowanie doświadczeń granicznych może się stać pułapką, spowodować przesłonięcie ich zasłoną

6 D. Głowacka, *Wśluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 52.

7 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 51.

8 Cyt. za: tamże, s. 194-195. W tłumaczeniu pojawia się zwrot „scena prymitywna”, co stanowi kalkę wyrażenia z języka francuskiego, zgodnie z przyjętą w języku polskim terminologią psychoanalityczną powinno być „scena pierwotna”.

abstrakcyjnej spekulacji oraz stylistyką patosu”⁹. Badacz ten podkreśla także, że „swoista fiksacja na tle nieprzedstawialności może odwrócić uwagę od tego, co rzeczywiście podlega reprezentacji czy rekonstrukcji i powinno być oddane tak dokładnie, jak to tylko możliwe”¹⁰.

Didi-Huberman zauważa, że absolutyzacja świadectwa Shoah opiera się na „niemożliwości”, co odnosi się do (co najmniej) trzech koncepcji: c y s z y Agambena, s p o r u Lyotarda oraz s ł o w a a b s o l u t n e g o Claude’a Lanzmanna¹¹. Każda z nich zawiera wyraźny element sublimicystyczny, absolutyzacja wydaje się być organicznie powiązana z uwzniośleniem. Poczynając od najprostszych konstatacji: cisza, która od czasów Pseudo-Longinusa i jego rozważań o milczeniu Ajaksa łączona jest ze wzniosłością, u Agambena wynika z paradoksu: „całkowitymi świadkami” Zagłady mogą być wyłącznie zamordowani lub *Muselmänner* – istoty ludzkie w stanie skrajnego upodlenia, które utraciły zdolność dawania świadectwa.

Szoa jest zatem wydarzeniem bez świadków w dwojakim sensie: dlatego, że niepodobna o nim zaświadczyć ani od wewnątrz, bowiem nie sposób dać świadectwa z wnętrza śmierci, nie istnieje głos mogący dać wyraz zamilknięciu głosu, ani od zewnątrz, gdyż osoba postronna, z zewnątrz (outsider) z definicji nie uczestniczy w owym zdarzeniu¹².

Inaczej niż u Pseudo-Longinusa, cisza ta nie ma charakteru chwytu retorycznego ani nie sprowadza się do braku artykułowanych dźwięków – dochodzący w Auschwitz do kresu swego trzyletniego życia, częściowo sparaliżowany Hurbinek, wypowiadający kompulsywnie słowa w swoim „nie-języku” (*mas-klo, matisklo*), o którym mówił ocalały Primo Levi, staje się dla Agambena symbolem niemożności świadectwa – bodźcem do stylistycznego ekscesu „przerastającego Kanta”¹³. Ta cisza rozumiana jest jako deprywacja integralnego języka z rzeczywistości Auschwitz, języka złamanego

9 J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 19.

10 Tamże.

11 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 13.

12 G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 35.

13 D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 223.

paradoksem uosabianym przez *Muselmanna* – „niemożliwością istnienia słowa z «integralnego» świadectwa zagłady”¹⁴, jak przywoływał myśl Agambena Didi-Huberman.

Interpretacja Lyotardowskiej niemożności „bezsronnej wymiany argumentów w konflikcie o świadectwo” dokonana przez Didi-Hubermana jest, jak już zauważono, pewnym uproszczeniem¹⁵. Związek między wzniosłością a *le Différend* w kontekście reprezentacji Zagłady przekonująco analizowała Dorota Głowacka, podkreślając, że „literatura i sztuka Holokaustu, jak również wywiązujące się wokół nich debaty, muszą uwzględnić zarówno «ból spowodowany przez milczenie», jak i «przyjemność tworzenia»”¹⁶. Imperatyw frazy „Pamiętaj” odnosi się do tego bólu, ale nie może też pomijać Lyotardowskiej formuły *the sublime* ze *Wzniosłości i awangardy*, związanej z pytaniem: „Czy to się wydarza?”¹⁷. Ambiwalencja, wpisana w samą „naturę” wzniosłości, objawiałaby się w sytuacji, w której zmieścić trzeba entuzjazm artystycznej innowacji i pracę żałoby. Podążając tym tropem, skojarzenie milczenia z obrazem abstrakcyjnym wydaje się nieuchronne – w takim przypadku (a) wizualnym ekwiwalentem ciszy staje się bezprzedmiotowa połać pokrytego farbą płótna. Naturalnym przedłużeniem tej idei jest „ascetyczna estetyka minimalizmu i monochromu”, która przenika realizacje w mediach pozamalarskich¹⁸.

Należy jeszcze odnieść się do „niemożliwości” francuskiego reżysera Claude’a Lanzmanna. Według Didi-Hubermana zgłaszany w filmie *Shoah* postulat słowa absolutnego wiąże się z „niemożliwością istnienia pytania przedłużonego w czasie, czyli «obrazu przyszłego»”¹⁹. Monumentalne dzieło Lanzmanna jawi się jako materializacja struktury sublimacyjnej. Cała tkanka narracyjna i wizualna filmu oscyluje wokół „pustego Miejsca po Zagładzie”, zbliża się do tego miejsca asymptotycznie, potwierdzając jego istnienie, lecz

14 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 134.

15 A. Maćkowiak, *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazy mimo wszystko czy obrazy – fetysze?*, „Obieg” 13 lipca 2009, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksi%C4%85%C5%BC-ki/12838> (3.04.2016).

16 D. Głowacka, *Wsluchując się w ciszę*, s. 52.

17 Tamże, s. 57.

18 R. Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021, s. 54.

19 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 134.

niegdy nie odsłaniając faktycznego imaginarium Shoah (widzialne zaledwie kieruje w stronę wzniosłego, które jest niedostępne spojrzeniu). Didi-Huberman opisuje ten zabieg mianem „montażu dośrodkowego”, który „przyciąga znane twarze, świadectwa i krajobrazy do nigdy nie osiągniętego środka”²⁰. Dla Lanzmanna obrazów Zagłady po prostu nie ma: „Nie ma ani jednego obrazu z obozów w Bełżcu, Sobiborze, czy Chełmnie, i w zasadzie nic nie mamy o Treblince”²¹; a nawet gdyby się takie odnalazły, należałoby je unicestwić²². W przytoczonej przez Didi-Hubermana argumentacji filozofa Jean-Jacques’a Delfoura, akt niszczenia archiwalnego obrazu jest obroną przed dystansem, jaki obraz konstytuuje między widzem a Zagładą – dystansem, w którym „uśmiercanie staje się jedynie informacją”²³. Delfour uzasadnia zniszczenie wskazywanej przez Lanzmanna hipotetycznej roli filmu nakreślonego przez nazistów, twierdząc, że „pokazuje on i usprawiedliwia ich stanowisko, zaś patrzenie na ten film oznaczałoby zajmowanie pozycji w i - d z a [podkr. P.D.v.G.], zewnętrznej wobec ofiar, a więc filmowo percepcyjne zajęcie stanowiska oprawców”²⁴. Uwidacznia się tu zarazem lęk przed nazistowską wzniosłością²⁵ i obawa przed wpisaniem tego ekstremalnego doświadczenia w postromantyczną strukturę *das Erhabene*, w której dystans pozwala, aby realne niebezpieczeństwo zniknęło, a widz – asekurowany przez odległość – doświadczył ulgi, gdy akt patrzenia dobiegnie przewidywalnego, bezpiecznego końca. W tej właśnie obawie, nakazującej zerwać z *fascinosum* horroru i jakąkolwiek spektakularnością, odnajdujemy jedno ze źródeł postawy prowadzącej do przekonania, że w Shoah „nie było / nie ma nic do oglądania”. Owo „nic do oglądania” powinno być według wielu podstawowym paradygmatem upamiętniania.

Didi-Huberman przytacza analogię, jaką psychoanalityk Gérard Wajcman czyni pomiędzy reżyserem Claude’em Lanzmannem a Mojżeszem, opartą

20 Tamże, s. 157.

21 C. Lanzmann, *La question n'est pas celle du document* [wywiad z Michelem Guerrinem], „Le Monde” 19 stycznia 2001, s. 29, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 120.

22 Por. C. Lanzmann, *Holocauste, la représentation impossible*, „Le Monde” 3 marca 1994, s. VII, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 123.

23 J.-J. Delfour, *La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah: le débat entre Semprun et Lanzmann*, „L’Arche” 2000, nr 508, s. 14-15, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 125.

24 Za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 125.

25 O „nazistowskiej wzniosłości” zob. D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*, s. 188-189, 243.

na ich stosunku do obrazów²⁶. Zgodnie z nią autora filmu *Shoah* i biblijnego proroka łączy ikonoklastyczne tabu, a nieprzedstawialność Zagłady uzasadniana jest sankcją o religijnej proveniencji. Kantowska uwaga, że „Nie ma być może wznioślejszego miejsca w żydowskiej księdze praw niż przykazanie: Nie będziesz czynił sobie obrazu lub jakiegokolwiek podobizny ani tego, co jest na niebie, ani tego, co jest na ziemi, ani tego, co pod ziemią”²⁷, wskazuje na mechanizm osobliwego „podstawienia”, w wyniku którego w strukturze wzniosłości, skonstruowanej, by działać jak – posługując się określeniem Agaty Bielik-Robson – „wyrzutnia”²⁸ w transcendencję, miejsce dawniej zarezerwowane dla sacrum może zostać zajęte przez Zagładę. Skuteczność tego podstawienia zapewnia dostrzeżona przez Rancière’a semantyczna niestabilność pojęcia „niewyobrażalnego” i jego pokrewnych; ta płynność nie wyklucza bowiem możliwości doznawania uczuć numinotycznych w zetknięciu z tym, co uznaje się za „niewyobrażalne”.

Jednocześnie można zauważyć, że tendencje sakralizacyjne prowadzą do wzmocnienia ikonoklastycznego tabu, jakie narosło wokół reprezentacji Zagłady, czego koronnym dowodem są zarzuty wobec Didi-Hubermana odpierane przez niego w tekstach składających się na *Obrazy mimo wszystko*. Argumenty „ikonoklastów” dają wgląd w źródła totalizacji idiomu sublimicystycznego. Wypada podkreślić, że ów idiom, napędzany imperatywem moralnym, może paradoksalnie przekształcić się w narzędzie niepamięci lub nawet prowadzić do pewnych falsyfikacji, zazwyczaj dokonywanych w dobrej wierze. Ten niepożądany potencjał estetyki wzniosłości został, jak można przypuszczać, rozpoznany na długo przed ponowoczesną karierą owej kategorii – na przykład przez przeciwników projektu *Pomnika Drogi* (1958) autorstwa Oskara Hansena, Jerzego Jarnuszkiewicza, Juliana Pałki, Edmunda Kupieckiego oraz Lechosława Rosińskiego, wybitnie zakotwiczonego w idiomie sublimicystycznym (projekt łączył dwa jego warianty: geometryczne „przedstawienie negatywne” oraz postromantyczną estetykę ruin).

Pisząc o niepamięci w kontekście wzniosłości oficjalnych założeń komemoratywnych, nawiązuję do niektórych znaczeń terminu „niepamięć” nadawanych mu przez kulturoznawczynię Romę Sendykę. Badaczka używa tego pojęcia do opisu praktyk lokalnych społeczności w kontekście

26 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 155.

27 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, A. Landman, PWN, Warszawa 1986, s. 180.

28 A. Bielik-Robson, *Sam blask. W stronę estetyki antyideologicznej*, w: tejże, *Cienie pod czerwonym skałą. Eseje o literaturze, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2016, s. 144.

wernakularnym. Uważam jednak, że pewne aspekty zaproponowanej przez nią interpretacji tego terminu trafnie opisują działanie wzniosłościowego „kodu prymarnego”, integralnie związanego z wieloma upamiętnieniami o randze oficjalnej. Sendyka pisze, że w przypadku niepamięci

nie mamy do czynienia ze stanem amnezji, ale skomplikowanym ze-
społem impulsów podtrzymywania relacji do przeszłości – w formie
pośrodku, w formie homeopatycznej – i odgradzania się od niej na bez-
pieczną odległość [...] ²⁹.

Jeśli przyjmujemy, że tradycyjnie pojmowana wzniosłość, mimo swego afektywnego charakteru, oferuje bezpieczny punkt obserwacyjny – to konieczność przepracowania tej spuścizny, na przykład w ramach estetyki zaangażowanej, pozostaje wciąż sprawą aktualną ³⁰. Dystans przy tym można rozumieć dosłownie, jako przestrzenną odległość, lecz obejmuje on również rozmaite symboliczne strategie „odgradzania”, w tym także „wzniosłego odłączenia się od przeszłości” ³¹ – jak określił to teoretyk historiografii Frank Ankersmit – realizowanego poprzez ascetyczne i aseptyczne formy, które mogą działać niczym parawan oddzielający współczesnego widza od historii. Sendyka, pisząc o nie-miejscach pamięci, zastanawia się nad terminem najlepiej oddającym ich skomplikowany status. Odrzuciwszy pojęcie „palimpsestu”, początkowo przymierza do nich kategorie takie jak „śmietnik” i „detrytus”, by ostatecznie znaleźć odpowiednie znaczenia w słowie „pryzma” ³². Podobnie jednak jak poprzedzające ją dwa określenia, także „pryzma” konotuje chaotyczną rzeczywistość resztek i odpadów. W tym kontekście monumentalna wzniosłość oficjalnych miejsc pamięci, być może „wyspecjalizowany język globalnej

²⁹ R. Sendyka, *Poza obozem*, s. 290.

³⁰ Nie zawsze zresztą zniesienie dystansu sprzyjać będzie pamięci. Monumentalne założenia, re-latywizujące dzięki fizycznemu i afektywnemu zaangażowaniu rozróżnienie na patrzący pod-miot i doświadczany wzniosły przedmiot, przynoszą kolejne wyzwania – przykładem szeroko komentowany berliński Pomnik Pomordowanych Żydów Europy Petera Eisenmana, którego partycypacyjny potencjał przynosi niejednokrotnie nader kontrowersyjne efekty.

³¹ Nawiązując do tytułu: F.R. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości lub jak być/stać się tym kim się już nie jest*, przeł. J. Benedyktowicz, przejrzał M. Bańkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 3-4 (262-263).

³² Zob. R. Sendyka, *Poza obozem*, s. 65-72.

pamięciologii³³, jawi się nie tylko jako „półśrodek”, ale też jako higieniczny kontrapunkt dla owego pozostającego w ciągłym ruchu uniwersum – wraz z całym niebezpiecznym bagażem, jaki niesie ze sobą dyskurs higieny.

Nawiązując do innego tekstu Romy Sendyki, w którym analizuje ona po wojenną politykę pamięci Zagłady i stawia hipotezę, że „osobisty obraz-zeznanie w ok. 1960 roku w Polsce jest już skutecznie tłumiony, wyciszany i wypierany, a w jego miejsce wprowadzone zostają oficjalne o b r a z y z a s t ę p c z e”³⁴, można zapytać, czy deklaratywnie ikonoklastyczna i związana z „modernistycznym antyornamentalizmem”³⁵ estetyka wzniosłości nie wprowadza pod osłoną swojej retoryki kolejnych obrazów – zastępczych. Jak wykazała Marta Leśniakowska, nowoczesna wiara w „brak” jako remedium na dominację ornamentu okazuje się być iluzją; w istocie „brak” „powtarzany od pewnego momentu w teorii sztuki jako doktryna, przekształca się w nowy ornament”³⁶. Podobny mechanizm dostrzec można w niektórych realizacjach i projektach czerpiących z języka sublimicystycznego, które – nawiązując do rozróżnienia istotnego w refleksji Jean-Luca Mariona – stają się raczej idolami, destrukcyjnymi dla „niewidzialnego”, zamiast ikonami otwierającymi na „niewidzialne”³⁷. Jeśli przyjąć tę perspektywę, to parasakralizacja dokonywana w ramach estetyki *the sublime* miałaby w istocie wymiar idolatryczny.

Wzniosła abstrakcja a świadectwo przyrody

Przestrzeń oficjalnych upamiętnień bywa sceną, na której ściera się doktryna „braku” z innymi, ponowoczesnymi koncepcjami pamięci. Zgeometryzowany, monochromatyczny minimalizm, wywodzący się bezpośrednio z założeń niefiguratywnego modernizmu, wykazuje skłonność do odcinania miejsca upamiętnienia od swego otoczenia, tworząc przestrzeń komemoratywną – heterotopie podporządkowane prawom linii demarkacyjnej. W tych granicach ma być wyodrębnione i zamknięte to, co „przeświecone czarnym

33 R. Sendyka, *Niepamięć albo o sytuowaniu wiedzy o formach pamiętania*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 251. W oryginale fraza ta odnosi się do języka dyskursu polskiej pamięci o Zagładzie.

34 R. Sendyka, *Patrząc na to, co się tutaj działo (sztuka „ludowa” i dynamika polskiej pamięci o Zagładzie)*, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 104.

35 M. Leśniakowska, *Brak*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, red. J. Daranowska-Lukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Kraków 2015, s. 30.

36 Tamże, s. 32.

37 Zob. J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Znak, Kraków 1996, s. 39-41.

światłem Zagłady” – niczym, chciałoby się rzec, w betonowych silosach osłaniających przed radioaktywnym promieniowaniem. „Odgradzanie na bezpieczną odległość” może przypominać proces tworzenia zony, poza którą można żywić złudzenie istnienia „czystego” świata.

Zgeometryzowany minimalizm może być także remedium na „nieadekwatność” przyrodniczej wegetacji. Łukasz Mieszkowski, jeden z architektów nowego upamiętnienia w Sobiborze, wyraża to poczucie „nieadekwatności” w następujących słowach:

Pierwszym, co uderza po przybyciu do Sobiboru, jest kontrast pomiędzy symbolicznym znaczeniem terenu byłego obozu zagłady, a panującą w nim, piękną szczególnie wiosną i latem, naturą. Równowaga pomiędzy wspomnieniem śmierci a obrazem życia wydaje się być, za sprawą urody łąk i sosnowych zagajników, zachwiana. Betonowy mur, odgradzający teren masowych grobów i wyznaczający przebieg Himmelfahrtstrasse, ma przywrócić przestrzeni powagę i rangę odpowiednią dla miejsca zagłady setek tysięcy ludzi, a jednocześnie zaznaczyć jej całkowicie odrębny status, niedostępny dla reprezentowanego przez zwiedzających świata żywych, nieistotny dla pięknej, lecz obojętnej na ludzką tragedię przyrody³⁸.

A zatem przyrodzie, jak to niekiedy odczuwamy, brakuje stosownej powagi. Jej chaotyczność należy ukrócić poprzez zastosowanie cięcia linią prostą, a bujność przełamać ascetycznym porządkiem geometrycznym. Widać to w jednym z kluczowych elementów upamiętnienia, obok minimalistycznego muzealnego budynku, jakim jest tzw. Ściana Pamięci. Jest to mur przebiegający wzdłuż drogi ograniczonej drewnianym płotem, zwanej „Schlauchem”, którą więźniowie Sobiboru byli pędzeni do komór gazowych. Monumentalny mur (w miejscu obecnego tam w czasach funkcjonowania obozu surowca organicznego – drewna) prowadzi do polany z prochami ofiar, teraz pokrytej drobnym marmurowym tłucznem, co radykalnie odróżnia to miejsce,

38 M. Urbanek, P. Michalewicz, Ł. Mieszkowski, M. Tański, *Koncepcja architektoniczno-krajobrazowa miejsca pamięci na terenie byłego niemieckiego nazistowskiego obozu zagłady w Sobiborze*, http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2013/20131015_sobibor.pdf (22.07.2024). Na problem odseparowania miejsc pamięci od „dzikiej” natury zwraca uwagę Mikołaj Smykowski. „The anthropocentric vision of memorial sites as orderly spaces separated from «wild» nature [...] is based on the idea that «becoming overgrown means being forgotten»”; M. Smykowski, *The Postholocaust Landscape of Chelmo on the Ner (Kulmhof an der Nehr). An Ecological Perspective*, „Journal of Genocide Research” 2020, t. 22, nr 2, s. 14.

w którym „zwiedzający mogą kontemplować własne emocje i oddać hołd ofiarom”³⁹, od leśnego otoczenia. Jak pisze Aleksandra Janus: „nowy projekt obejmuje swoim zasięgiem rozległy teren byłego obozu, tym samym wyraźnie wyłączając go spośród otaczającego lasu i wskazując na jego przynależność do muzeum i miejsca pamięci”⁴⁰. A przecież, jak zauważa dalej:

Oddziaływanie obozu SS-Sonderkommando Sobibor wykraczało zarówno poza granice zajmowanego przez niego terytorium, jak i poza kilkuletni okres jego funkcjonowania. [...] Usieciowiona natura tego rodzaju nie-miejsca pamięci sprawia, że trudno przekształcić je w miejsce pamięci, nie pomijając przy tym jego niepokojących marginesów. Materialne ślady masowej śmierci naznaczają teren znacznie szerszy niż granice kolejnych upamiętnień, obejmując zarówno pobliskie lasy, jak i punkty rozsiane po okolicy w promieniu kilku lub kilkunastu kilometrów⁴¹.

Tego rodzaju oddzielenie, zrozumiałe z punktu widzenia architektonicznej pragmatyki, lecz zarazem głęboko zakorzenione w genotypie wzniosłości, dotyczy oczywiście nie tylko Sobiboru; lotnicze fotografie Muzeum i Miejsca Pamięci w Bełżcu ukazują, jak bardzo kod abstrakcyjnego „przedstawienia negatywnego” jest związany z formułą radykalnej demarkacji. Można by rzec, że formuła wzniosłego antypomnika napotyka tu, również w sensie dosłownym, na swoje granice.

Potencjał relatywizowania owych granic niewątpliwie posiada przyroda. Niedawno poświęcono wiele uwagi refleksji nad drzewami traktowanymi jako rodzaj pomników, „żywe organiczne nagrobki”. Dyskutuje się o roli przyrody instrumentalizowanej w strategiach upamiętniania i zapominania, także tego premedytowanego, realizowanego zgodnie z wolą katów. Rozpoczęto również dyskusję nad środowiskową historią Zagłady⁴². Nie tylko z zapisów bełżeckiego ocalańca Rudolfa Redera wiemy, że „Zbrodniczy potwór

39 Oficjalna strona internetowa Muzeum i Miejsca Pamięci w Sobiborze: <https://www.sobibor-memorial.eu/pl/mission/> (22.07.2024).

40 A. Janus, *Sobibór. Peryferie obozu zagłady*, w: *Nie-miejsca pamięci*, t. 1: *Nekrotopografie*, red. R. Sendyka, M. Kobielska, J. Muchowski, A. Szczepan, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 466.

41 Tamże, s. 470-471.

42 Zob. „Journal of Genocide Research” 2020, nr 2 (22); „Teksty Drugie” 2017, nr 2 poświęcone „Środowiskowej historii Zagłady”.

niemiecki milionowy grób żydowskiej kaźni w Bełżcu pokrył soczystą zielenią⁴³, co zaowocowało decyzją o wycięciu, po uprzednich analizach dendrologicznych, drzew nasadzonych przez nazistów, przy realizacji „archirzeźbiarskiego”⁴⁴ upamiętnienia obozu Zagłady po 1997 roku, który zdaniem Marty Leśniakowskiej kategorią wzniosłości „operuje w formie czystej”⁴⁵. Trudno nie zgodzić się z autorem artykułu *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, który stwierdza: „Jak długo będziemy posługiwać się opartą na antropomorfizacji figurą drzewa-świadka, tak długo będziemy usprawiedliwiać wycinanie jednych drzew kosztem innych”⁴⁶. Dla Małczyńskiego „sepulkralność” roślin przekracza granice metafory. Piszze on: „Jeśli zwrócimy jednak uwagę na organiczną zawartość drzew, okaże się, że wszystkie zawierają w sobie szczątki ofiar”⁴⁷. To istotne spostrzeżenie, jeżeli pojęcie „szczątków” potraktujemy ekstremalnie szeroko, obejmując nim związki chemiczne powstałe z dekompozycji ludzkich ciał.

Figura drzewa-świadka podlega zarówno mechanizmowi antropomorfizacji, jak i wyobcowania, które jest daleką pochodną zaistnienia krajobrazu jako czegoś od człowieka osobnego, „pęknięcia pierwotnej jedni”⁴⁸. Przyrodniczy krajobraz, postrzegany jako coś przed naszymi oczami, a więc poza nami samymi, może być miejscem lokowania traumatyzujących wspomnień, ich przepracowywania i w efekcie – zapominania. Współczesne postawy i praktyki artystyczne (takie jak te Elżbiety Janickiej czy Łukasza Surowca⁴⁹) oraz badania ukazują, że typowa dla klasycznych formuł wzniosłości opozycja my/przyroda zostaje jeśli nie zniesiona, to przynajmniej mocno

43 R. Reder, *Bełżec, Znak*, Kraków 1999, s. 67-68, cyt. za: J. Małczyński, *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum – Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1-2, s. 210.

44 M. Leśniakowska, *Miejsce Pamięci na terenie byłego Hitlerowskiego Obozu Zagłady Żydów, Bełżec*, <http://www.nck.pl/kongres-kultury/48308-miejsce-pamieci-na-terenie-bylego-hitlerowskiego-obozu-zaglad-y-zydow-belzec-marta-lesniakowska/> (3.01.2022).

45 M. Leśniakowska, *Przeciwpomniki Andrzeja Sołtygi i Zdzisława Pideka (Katyń, Charków, Miednoje, Bełżec)*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2014, nr 4 (252), s. 797.

46 J. Małczyński, *Drzewa „żywe pomniki”...*, s. 213.

47 Tamże.

48 Z interpretacji poglądów na krajobraz Georga Simmla dokonanej przez Dariusza Czaję. D. Czaja, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Anthropolos, Kraków 2013, s. 56.

49 Mam na myśli na przykład projekty *Zielnik* Elżbiety Janickiej (od 2004 roku) oraz *Berlin-Birkenau* Łukasza Surowca (2012).

sproblematyzowana: w przenośnym sensie popioły są także w nas⁵⁰, a pamiętać nie może być delegowana na Innego, hermetycznie zamknięta w biologicznym kontenerze czy sarkofagu⁵¹. Na poziomie choćby molekularnym materialny ślad pamięciowy jest wszechobecny, a drzewo – „jeden widzialny ślad Zagłady”⁵² – może być równie adekwatnym medium upamiętnienia, co my sami.

Konsekwentne przemyslenie kwestii skażenia krajobrazu według formuły Martina Pollacka⁵³, nekrosu wymykającego się geodezyjnej logice, pozwala na sproblematyzowanie strategii upamiętniania, jak tych zastosowanych w Bełcu, które operują – jak zauważyła Leśniakowska – konstytutywnymi kategoriami takimi jak „pustka, cisza, nieobecność, niewyraźność, trauma”⁵⁴. Tam jako symbolicznie skażona usunięta została materia roślinna (niemieckie nasadzenia z 1942 roku), zawierająca materialny ślad pamięciowy, by zrobić miejsce czysto symbolicznemu już „popiołowi” – hutniczemu żużłowi, pokrywającemu kilka hektarów dawnego obozu⁵⁵. Realizacja w Bełcu, uznana przez Leśniakowską za „szczytowy przykład nowej hermeneutyki prze-

50 Dla Elżbiety Janickiej wszechobecność szczątków jest dosłowna: „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, miód z tamtych terenów czy sos tatarski z Wizny. Bo tam się pasą zwierzęta”; *Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń*, w: *Miejsca nieparzyste* (publikacja towarzysząca wystawie, b.p.), http://www.atlassztuki.pl/pdf/katalog_21.pdf (4.01.2022).

51 Janicka przywołuje grecką etymologię tego słowa, znaczącego u źródła „mięsożerny”, i przekonuje, że sarkofagami w rzeczywistości jesteśmy i my, absorbujący szczątki; tamże.

52 J. Małczyński, *Drzewa „żywe pomniki”...*, s. 210.

53 M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Czarne, Kraków 2014.

54 M. Leśniakowska, *Przeciwpomniki...*, s. 796.

55 Pewną analogię dostrzec można w rozwiązaniu zastosowanym w Sobiborze. Obszar dawnego Obozu III został zabezpieczony geowólknią, na której wyłożono kruszywo dolomitowe i – na powierzchni – z białego marmuru. Estetykę wzniosłości przywołuje nie tylko zastosowanie białego kamienia o szlachetnych (i higienicznych) konotacjach, wyraża się ona również w tym, że przestrzeń polany będzie dostępna dla spojrzenia patrzących jedynie z określonego miejsca (por. A. Janus, *Sobibór*, s. 464) – mamy więc tu do czynienia ze spojrzeniem z dystansu, z „bezpiecznego miejsca”, będącego zarazem założonym z góry punktem obserwacyjnym. Pisząc o tym projekcie, Aleksandra Janus zwraca uwagę, że przyświecające jego twórcom „wyraźne wydzielenie miejsca spoczynku ofiar z całości pozostałej infrastruktury miejsca pamięci” jest w kontekście kolejnych odkryć szczątków poza polaną niemożliwością; tamże, s. 464.

ciwopomnika”⁵⁶, dobrze ukazuje mechanizm naporu estetyki niewyraźności wspartej imperatywem moralnym, nakazującym w imię walki z puszczoną w ruch niemiecką ręką maszyną zapomnienia zastąpić „żywe pomniki” odpowiadającą sublimicystycznej konwencji formułą „ziemi z piętnem Kaina, pogwałconej, jałowej, bezpowrotnie zniszczonej”⁵⁷. Przywodzi to na myśl zastrzeżenia zgłaszane przez Didi-Hubermana, który pisał, że:

estetyka n i e w y o b r a z a l n e g o jest trywialną „estetyką negatywną” – wywodzącą się ze wzniosłości zinterpretowanej przez Lyotarda – w tym sensie, że określa radykalne zło za pomocą wszystkiego, czym ono nie jest; to zaś czyniąc, oddala je od nas i sama usprawiedliwia swoje istnienie tym oddaleniem, tą abstrakcją⁵⁸.

Przywołując te słowa, nie chcę sugerować, że elementy estetyki niewyraźności zastosowane w bełżeckim pomniku trywializują to miejsce pamięci (są one zresztą częścią większej całości, która operuje także innymi kategoriami). Co więcej, zarzuty Didi-Hubermana w tym punkcie wydają się być retorycznie wyolbrzymione – nie zawsze sięganie po „niewyobrażalne” jest wyrazem lenistwa i gestem banalnym. Niemniej, szczególnie w kontekście podkreślanego à propos Bełżca „doświadczenia odtwarzania w sobie pamięci”⁵⁹, warto byłoby zastanowić się głębiej nad procesem zapośredniczenia – wejściem minimalistycznej abstrakcji w miejsce realnych śladów zbrodni, jakie dokonano się w ramach estetyki niewyobraźności (to właśnie ta ostatnia domyka bełżeckie upamiętnienie – mam na myśli jeszcze jedno wcielenie tak mocno związanego ze wzniosłością ciemnego kwadratu, żeliwną płytę z wrytymi słowami zgładzonych dzieci, zapamiętanymi przez Redera⁶⁰).

Jerzy Franczak trafnie podsumowuje, że „Pomnik w KL Bełżec wyrывa miejsce zbrodni przyrodzie, ale też nie oddaje go całkowicie we władanie pamięci, tej «poetyki patosu». Trwa w pustym miejscu między grozą Zagłady

56 M. Leśniakowska, *Przeciwpomniki...*, s. 796.

57 H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zajdler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2011, s. 28.

58 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 191-192.

59 M. Leśniakowska, *Przeciwpomniki...*, s. 796.

60 „Mamusi! Ja przecież byłem grzeczny! Ciemno! Ciemno!”.

a opowieścią, która próbuje ją ośwoić”⁶¹. Choć w tym przypadku argumenty często wskazują na antyredemptywność założenia, które „w wyniku bezpośredniego, fizycznego doświadczenia odtwarza pamięć, konstruuje nowe perswazyjne metody pokazywania przeszłości oraz jej zapomnianych/wykluczonych aspektów”⁶², a pojęcie oswojenia można uznać za dalekie od rzeczywistości bełżeckiego założenia, istnieją również przesłanki przemawiające za tym, że estetyka *the sublime* może stanowić pole, na którym bywają podejmowane próby oswojenia (czasem wręcz oscylujące wokół narracji odkupienia).

Wzniosłość: dynamika niedookreśloności

Współczesna popularność wzniosłości wynika między innymi z otwartości i niedookreśloności jej formuły. Kategorie wpisujące się w jej pole semantyczne, takie jak „nieprzedstawialne”, „niewyobrażalne”, „niewyraźne” oraz „pustka” działają jak zmienna X w równaniu, pod którą można podstawić rozmaite wartości – estetyka *the sublime* eksploruje zarówno pustkę jako przerażającą, budzącą trwogę nicość, jak i pustkę rozumianą jako oczyszczona z wszelkich zakłóceń przestrzeń spotkania z wyższym porządkiem, niezależnie od sposobu jego definiowania. W jej ramach może dokonywać się także amnestyczny dryf znaczeń⁶³. Problem ten, a także zagrożenie popadnięcia w łatwą redemptywność, są szczególnie istotne i dotyczą kwestii poruszanych przez Romę Sendykę, która wskazuje, że „mobilizacja figur «pustki», «nieobecności», «braku», a nawet «utraty» to praktyka przedwczesna, eskapistyczna i ostatecznie w naszym regionie nieskuteczna”⁶⁴. W przytoczonym stwierdzeniu pobrzmiwa w moim przekonaniu oskarżenie niekrytycznie pojmowanej estetyki wzniosłości, która przenika wiele projektów upamięt-

61 J. Franczak, *Szczęśliwe połączenie śmieci i cmentarzy*. Powieść, archiwum i miejsce pamięci w Bełżcu, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 3 (310), s. 108.

62 M. Leśniakowska, *Miejsce Pamięci*.

63 Inne stanowisko prezentuje Artur Kamczycki, analizujący w perspektywie tradycji kabalistycznej Muzeum Żydowskie w Berlinie. Według Kamczyckiego estetyka pustki (interpretowanej przez tego autora z perspektywy kabalistycznej), poprzez swój związek z niesamowitym, niedającym się skutecznie zamknąć w nieświadomości, działa w interesie pamięci i stanowi przeszkodę dla redempcyjnych mrzonek. Zob. A. Kamczycki, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

64 R. Sendyka, *Poza obozem*, s. 308.

niających miejsca Zagłady. Jest ona wyraźnie obecna na przykład w propozycjach zgłaszanych w konkursach na opracowanie nowej koncepcji architektoniczno-krajobrazowej miejsca pamięci w Sobiborze⁶⁵, nowego pawilonu wystawienniczo-edukacyjnego w Treblince⁶⁶ czy też projektu „Kamienne Piekło KL Gross-Rosen II”⁶⁷.

Przedstawiając dwa antagonistyczne stanowiska wobec Holokaustu – z których jedno przyjmuje „pojęcie odkupienia jako całkowitego uzdrowienia bez zasadniczej utraty”, a drugie odrzuca możliwość takiego odkupienia lub całkowicie zaprzecza takiej możliwości⁶⁸ – Dominick LaCapra wskazywał na nieuwzględnioną w nich trzecią opcję:

przepracowania rozumianego nie jako całkowite odkupienie, wyzdrowienie czy złagodzona cenzura, ale jako ciągły proces, który w odniesieniu do ekstremalnej traumy lub wydarzeń granicznych może nigdy całkowicie nie przekroczyć rozgrywania w działaniu czy kompulsywnego powtarzania, ale który umożliwia pewien krytyczny dystans wobec problemów i możliwości istotnych przekształceń [...] ⁶⁹.

Wskazówka ta może dostarczyć istotnej podpowiedzi, jak przezwyciężyć impas wynikający z przywiązania do konwencji, by nie powiedzieć:

65 Wystawa prezentowana była 2-21 października 2013 r. we Wschodnim Innowacyjnym Centrum Architektury Politechniki Lubelskiej. Organizatorzy: Państwowe Muzeum na Majdanku, Wydział Budownictwa i Architektury, Wschodnie Innowacyjne Centrum Architektury Politechniki Lubelskiej; koordynacja i aranżacja przestrzenna: Krzysztof Banach, Bartłomiej Kwiatkowski.

66 Projektuje ją pracownia Bujnowski Architekci. Autorzy koncepcji piszą: „Jeśli jednym z symboli tego miejsca jest brak, pustka i nieistnienie, nie powinien tam stać obiekt, który tę symbolikę zaprzepaści. [...] Dlatego też forma architektoniczna odarta została z wszelkich ozdób, opierając się na prostej bryle, a istotą idei stała się materia: nawarstwiona cegła z wielu różnych cegielni, ale również cegła rozbiórkowa, nieregularna i niepowtarzalna. Wydrążone w tej masie przestrzenie wprowadzają uczestnika w opowieść, która staje się podstawą do zrozumienia wagi tego miejsca”; cyt. za: T. Urzykowski, *Coraz bliżej budowy pawilonu muzealnego w Treblince. Ma być gotowy w 2025 r.*, „Gazeta Wyborcza” 16 marca 2022, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,28228984,coraz-blizej-budowy-pawilonu-muzealnego-w-treblince-ma-byc.html> (9.04.2022).

67 „Wykorzystane [...] środki wpiszą się w koncepcję nowoczesnej architektury upamiętniającej Zagładę” – pisze na swej stronie Pracownia Nizio Design International, <https://nizio.com.pl/project/gross-rosen-kamienne-pieklo/> (4.01.2022).

68 D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*, s. 185.

69 Tamże, s. 186.

epigońsko, pojmowanej wzniosłości. Wybór proponowanej tu „trzeciej drogi” nie musi pociągać za sobą rezygnacji z języka sublimicystycznego, lecz wymaga jego redefinicji oraz znalezienia nowych sposobów jego wykorzystania.

Takie krytycznie wzniosłościowe projekty rzeczywiście się pojawiają – przykładem obiecującej koncepcji gry z totalizującą *the sublime* mógłby być niezrealizowany (dotychczas) projekt autorstwa Jarosława Kozakiewicza – skręcającej się wokół własnej osi kładki nad Sołą w Oświęcimiu. Praca ta miała połączyć Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau oraz Park Pojednania Narodów. Budzący skojarzenia z wstęgą Möbiusa czy DNA⁷⁰, betonowy, acz pokryty drewnem „Most duchów” uwypuklałby dychotomie takie jak śmierć/życie, przeszłość/przyszłość, historyczne/przyrodnicze, mineralne/biologiczne czy ciemność/światło, starając się mediować między nimi. Pomimo minimalistycznego, wręcz brutalistycznego charakteru, jako przeprawa od strony parku płynnie przechodząca w krajobraz, z definicji działałaby na rzecz zniesienia dystansu. Zgodnie z założeniami projektu, osoby przekraczające rzekę od strony obozu przechodziłyby przez dziesięciometrowy ciemny tunel w miejscu „skręcenia” kładki, aby następnie podążać po nieco wznoszącej się powierzchni ku światłu – kontrasty i nagłe przejścia, od ciemności do jasności i na odwrót, od dawna są powiązane z repertuarem *the sublime*. W ten sposób, w ten antypomnik, będący zarazem obiektem użytkowym, wpisana jest „kompulsywność powtarzania” związana z możliwością przekraczania go w dwóch kierunkach, co prowadzi do oscylacji sensów. Most Kozakiewicza, zgodnie z sugestią LaCapry, zdaje się nie pozwalać na domknięcie procesu ani, jak można by dodać, przywarcie do jednego tylko brzegu. Lyotard definiuje parataksę (*parataxis*), czyli „postawienie obok siebie”, jako „połączenie, które zezwala na konstytutywne doświadczenie braku kontynuacji (lub niepamięci)”⁷¹. Tę figurę stylistyczną, szeroko stosowaną w literaturze Holocaustu, która sprawia, że „czytelnik doznaje szoku, że to jednak zostaje wypowiedziane, że przecież czyta on następne zdanie, choć w miejsce tego miała być nicość”⁷², można, jak sądzę, odnaleźć także w języku wizualnych czy architektonicznych upamiętnień. Estetyka wzniosłości konotując pustkę,

70 G. Zubrzycki, „Oświęcim”/„Auschwitz”. *Archeology of a Mnemonic Battleground*, w: red. E.T. Leherer, M. Meng, *Jewish Space in Contemporary Poland*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2015, s. 43.

71 J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, s. 104, cyt. za: D. Głowacka, *Wysłuchując się w ciszę*, s. 54.

72 D. Głowacka, *Wysłuchując się w ciszę*, s. 54.

a może nawet wręcz nicość, manifestuje się niejednokrotnie poprzez figurę braku kontynuacji. Most Kozakiewicza jawi się na tle tej estetyki jako niemożliwy spójnik, jednocześnie potwierdzający zerwanie i pozostawiający oksymoroniczny, ciemny prześwit nadziei na jego przekroczenie, a właściwie wezwanie do jego nieustannego przekraczania.

W poszukiwaniu figur wzniosłości autokrytycznej można przywołać także inną „kładkę”, niezwiązaną bezpośrednio z terenami obozów, ale powiązaną z Zagładą. Na przełomie 2009 i 2010 roku nad ulicą Chłodną w Warszawie, w miejscu, gdzie podczas wojny istniała kładka łącząca dwie części getta⁷³, Agnieszka Kurant i Anna Baumgart zawiesiły „antypomnik” (jak określiły go same artystki), czyli projekt „(...)” – wielki nadmuchiwany wielokropek. Pustka, rozumiana jako nieobecność i brak, została połączona tu z pustką jako zaproszeniem do wpisywania nowych, własnych sensów między obie klamry nawiasów: „Otwieramy się na to, jak ten znak będzie odczytywany” – deklarowała jedna z artystek. Moralne dylematy związane między innymi z pytaniem, jak „osnuć opowieść wokół nieobecności”, zdaniem Jerzego Franczaka, doprowadziły do rozwoju strategii apofatyka, w której o Zagładzie można mówić tylko przez zaniechanie lub przemilczenie. Symbolem graficznym, który mógłby temu odpowiadać, jest znak zaproponowany przez Raymonda Federmana: $x-x-x-x^{74}$, gdzie x należałoby czytać nie jako zmienną niewiadomą, lecz jako symbol zamknięcia, wstępu wzbronionego, zaryglowanych drzwi. Kurant i Baumgart swoim balonowym wielokropkiem odeszły od pracy milczenia, odgradzającego dostęp do tajemnicy niewyobrażalnego, w stronę interaktywnej i sym-patycznej (w znaczeniu nie tylko cikliwego współczucia, ale i wysiłków zmierzających w stronę zawsze niedoskonałego przecież współodczuwania) propozycji skierowanej do współczesnego odbiorcy.

73 Początkowo artystki planowały zresztą odtworzenie kładki w geście komemoratywnym. W tym kontekście można przywołać pytania, jakie stawia (i na jakie proponuje odpowiedzi) Elżbieta Janicka w książce napisanej wraz z Tomaszem Żukowskim: „Jak i dlaczego symboliczna rekonstrukcja niemieckiej nazistowskiej konstrukcji – symbolu upokorzenia, ubezwłasnowolnienia, cierpienia i śmierci Żydów – awansowała do rangi turystycznej atrakcji przy społecznej aprobacie? [...] Jak dokładnie przebiegał proces wypiętrzania się górotworu symbolicznego «most nad Chłodną» z (pozornego?) niebytu, przez początkowe przeciupamiętnienie, przez powściągliwe formy upamiętnień, do obiektu-imitacji w stylistyce *high-tech*”; E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 167. Zob. rozdział IV: *Oczyszczenie przez rozdzielenie: upamiętnienie mostu nad Chłodną w Warszawie (1996, 2007-2011)*, s. 161-238.

74 J. Franczak, *Szczęśliwe połączenie...*, s. 99.

Choćby powyższy przykład pokazuje, że rewizja wzniosłości może prowadzić do zarzutów o trywializację i naruszenie quasi-sacrum Zagłady, a krytyczne przepracowywanie „kodu prymarnego” bywa gestem ryzykownym. W istocie sublimicyzm jawi się jako swego rodzaju ostatnia instancja estetyczna, która może być stosowana tam, gdzie wprowadzenie kategorii piękna byłoby postrzegane jako naiwne czy wręcz urągające etyce; jest też zdolna do skutecznego zabezpieczania przed widmem ironii. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na potencjał krytyczny stosowania tego zabiegu estetycznego, który da się wyprowadzić z tradycji *the sublime* lub też formuje się w zmaganiach z tą tradycją. Być może to właśnie ten potencjał wyznacza trajektorię dalszych losów tej kategorii – także w kontekście form upamiętnienia Zagłady, czyż bowiem nie na przykład bezgraniczność i amorficzność „terytorium skażonego” uruchamiają potencjały właściwe tej kategorii? Język sublimicystyczny jest przecież polimorficzny, nie ogranicza się wyłącznie do „minimalizmu i monochromu”, a wzniosłość – podobnie zresztą jak przeciwstawiane jej piękno – rezonować może w realizacjach należących do skrajnie różnych idiomów formalnych. Kluczowe jest jednak rozpoznanie gramatyki – także historycznej – tego języka, który, jak powiedziano, może funkcjonować jako *lingua franca* niepamięci i przemocy. I o ile tej pierwszej sprzyja płynność „niewyobrażalnego”, wokół którego organizuje się mechanizm wzniosłości, o tyle ryzyko tej drugiej tkwi w samej konstrukcji mechanizmu.

Abstract

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

UNIVERSITY OF WROCLAW

The Unimaginable, Therefore Sublime? On the Sublimicist Language of Holocaust Commemorations

The article analyzes and interprets selected themes related to the presence of the sublime in official forms of commemoration – either planned or implemented over the past three decades – regarding former Holocaust and concentration camp sites in Poland. The study addresses the problem of the totalizing aspect of unrepresentability. The author investigates transformations of sublimicist language, particularly in relation to the dangerous residues it may carry. Does a declaratively iconoclastic aesthetic of the sublime not introduce further substitute images under the guise of its rhetoric? The author considers the consequences of replacing historical traces of crime with minimalist abstraction, as observed in the aesthetics of the unimaginable. Can one overcome the impasse caused by adherence to a rather conventional understanding of the sublime?

Keywords

the sublime, art, Holocaust