

Odpominanie przestrzeni u Zofii Lipeckiej

Sztuka Zofii Lipeckiej odnosząca się do Zagłady odczytywana może być w kategoriach postświadectwa oraz odpominania przestrzeni. Tego rodzaju twórczość związana jest z ciężeniem nieprzepracowanej przeszłości, po której rany wciąż jeszcze pozostają niezagojone. Jak powiada sama artystka, chodzi w tej sztuce o „świadomość przynależności do historii naznaczonej zagładą, świadomość bolesną, łączącą się z poczuciem winy”¹. W odniesieniu do pamięci Zagłady następnych pokoleń Marianne Hirsch zaproponowała termin postpamięć². Jest to silna i bardzo szczególna forma pamięci, gdyż nie opiera się na własnych doświadczeniach, ale jest zapośredniczona przez wyobraźnię oraz kreację artystyczną. Jest jakby uzupełniana przez wyobrazeniowe czy artystyczne reprezentacje. Postpamięć jest doświadczana przez potomków ludzi ocalałych z Zagłady i tym samym odnosi się do tych wydarzeń, które położyły się tragicznym cieniem nie tylko na życiu ocalałych, ale i następnych pokoleń, a były tak silne, że przyćmiły wszelką inną pamięć, ale zarazem nigdy nie zostaną w pełni przyswojone i zrozumiane. Ujawnia się ona na zasadzie przemieszczenia – w innym miejscu oraz ze znacznym opóźnieniem w stosunku do wydarzeń, do których się odnosi. Jest to też pamięć obsesyjna i wybuchowa, niedająca spokoju i wytchnienia³.

W kontekście polskim warto jednak zwrócić uwagę, że obok tak pojętej postpamięci, w sztuce pojawiają się takie narracje, które można określić jako postświadectwo. Chodzi mianowicie o odwołanie do szczególnego doświadczenia bycia świadkami Zagłady, które nie zostało tu przepracowane. W Polsce stosunkowo od niedawna zaczęto mówić o Zagładzie jako o wyjątkowym wydarzeniu, które dotknęło Żydów, ale wciąż „nie są to jednak sprawy oczywiste dla społeczeństwa polskiego, które na mapie bólu i poniżenia z trudem skłonne jest wyznaczyć szczególne miejsce ofiarom Zagłady”⁴. Jak twierdzi Michael C. Steinlauf, pamięć

¹ Zofia Lipecka, „Konstrukcja pamięci Zagłady w sztuce: pamięć miejsca”, maszynopis niepublikowany. Dzięki uprzejmości Autorki.

² Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

³ *Ibidem*, s. 22.

⁴ Sławomir Buryła, „Prawdy niechciane i potrzeba ich społecznej artykulacji”, [w:] *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca Maja Wójcik, Oficyna, Łódź 2009, s. 325.

Zagłady jest tutaj wciąż „pamięcią nieprzyswojoną”⁵. Autor wskazuje na złożone i traumatyczne doświadczenie Polaków, którzy będąc ofiarami nazizmu, stali się jednocześnie świadkami ludobójstwa dokonanego na ich ziemi. Po wojnie antysemityzm doprowadził do wielu morderstw, a także pogromów, z których największy to pogrom kielecki w 1946 roku. Później zaś doszedł do głosu w polityce państwa i ujawnił się najsilniej w antysemickiej nagonce w latach 1968-70, kiedy zmuszono do wyjazdu z Polski ok. 20 tysięcy Żydów⁶. Nieprzepracowany pozostał problem bycia świadkami Zagłady i uporania się z tym doświadczeniem. Steinlauf zastanawia się, jak to możliwe, że Zagłada nie została prawdziwie dostrzeżona przez Polaków, że widzieli te wydarzenia, ale ich nie rozumieli i powiada, że konsekwencją tego jest ciągle życie z piętnem Zagłady⁷. Zofia Wójcicka wskazuje z kolei, że naszym największym problemem jest nieprzepracowana żałoba po ofiarach Zagłady, nieprzepracowana, bo stłumiona przez działanie komunistycznych władz, które wykreśliły z publicznego dyskursu pamięć o tym, kim były ofiary⁸. Chodzi też o to, na co zwrócił uwagę Zygmunt Bauman, że świat stworzony przez nazistów odczłowieczył zarówno swoje ofiary, jak i biernych świadków ludobójstwa, zmuszając ich, „by sięgali po logikę przetrwania dla rozgrzeszania się z beczynności i braku wrażliwości moralnej”⁹. Skoro, jak wskazał Jan Błoński w swym przełomowym eseju „Biedni Polacy patrzą na getto” z 1987 roku¹⁰, nie było biernych widzów Zagłady, każdy, kto uczestniczył przy tej zbrodni, został nią skażony; to doświadczenie domaga się krytycznego przepracowania, a to rozpoczęło się bardzo późno, w zasadzie dopiero w latach 80. i 90. XX wieku.

W samej sztuce już od około dwóch dekad powstają projekty artystyczne dotyczące „przywracania pamięci”. Artyści uderzają w „nieprzyswojoną pamięć” Zagłady, podważają oficjalne narracje historyczne oraz popularne reprezentacje przeszłości, pytają o zbiorową pamięć, proponują krytyczną pracę nad pamięcią, przyczyniając się do tego, co Ricoeur nazywa za Freudem, pracą odpominania (*remémoration*). „W przypadku odpominania zaakcentowany zostaje powrót do pobudzonej świadomości wydarzenia, które jakoby miało miejsce przed momentem, w którym świadomość stwierdza, iż je przeżyła spostrzegła,

⁵ Michael C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2001.

⁶ *Ibidem*, s. 94.

⁷ *Ibidem*, s. 67, 69.

⁸ Zofia Wójcicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944 – 1959*, Trio, Warszawa 2009.

⁹ Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, przeł. F. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 418.

¹⁰ Zob. zbiór esejów: Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

przyswoiła”¹¹. Chodzi tu więc o przywołanie i rozpoznanie znaczenia danego wydarzenia. Jest to pamięć krytyczna, różniąca się od pamięci-powtórzenia.

Taką krytyczną pracę nad pamięcią proponuje też w części swoich prac Zofia Lipecka. Trudny temat Polaków współodpowiedzialnych za zbrodnię na Żydach artystka podjęła w instalacji *Po Jedwabnem*, która prezentowana była w 2008 roku w warszawskiej Zachęcie. Jak przyznaje artystka: „Pomysł instalacji zrodził się najpierw w skutek szoku spowodowanego lekturą książki Grossa. Byłam nią zdruzgotana. Jako Polka czułam się szczególnie odpowiedzialna, czułam się winna! Potem oburzyły mnie reakcje, które książka wywołała w Polsce: obrona honoru narodowego, troska o opinię Polski za granicą, licytacje na temat dokładnej liczby ofiar, czy wreszcie kategoryczne zaprzeczanie temu, iż odpowiedzialni za zbrodnię są mieszkańcy Jedwabnego”¹².

Praca składała się z dźwięku, filmów wideo oraz luster. Filmy wyświetlane były na przeciwległych ścianach (po dwie projekcje na każdej ścianie). Ukazywały one emocje rysujące się na twarzach osób różnych narodowości, słuchających bodaj najbardziej poruszającego i przerażającego fragmentu *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa¹³ – świadectwa Szmula Wasersztajna o wydarzeniach w Jedwabnem. Głos czytającego ten fragment Andrzeja Seweryna przedzierał się przez trudny do zidentyfikowania, ale drażniący szum (dźwięk samolotu?, odgłos silników?, szum informacyjny?). Wizerunki osób skonfrontowanych ze świadectwem Wasersztajna, co jakiś czas się zmieniały, by wrócić w innym miejscu. Dwie pozostałe ściany pokryte były lustrami, które zwielokrotniały obrazy, ale także zmuszały widzów do porzucenia bezpiecznej pozycji obserwatorów. Widzowie zostali w ten sposób jakby wciągnięci do środka pracy, włączeni w rytm nieskończenie powielających się wizerunków, a w ten sposób sami stawali się uczestnikami tego wydarzenia.

Skonfrontowani z tą pracą oglądamy siebie, musimy pytać o swój stosunek do ludobójstwa, którego dokonali na Żydach Polacy. Słuchając relacji Wasersztajna w wyobraźni pojawiają się obrazy, które są nie do zniesienia. Stają się one powracającymi obrazami horroru, o których pisze Georges Didi-Huberman¹⁴. Wydają się tak straszne, że niemal nieprzedstawialne. Te obrazy zjawiają się w świadomości w ramach tego, co zostało

¹¹Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 79.

¹²Lipecka, op. cit.

¹³Jan T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000.

¹⁴Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 81.

określone przez Elżbietę Janicką „projekcją mentalną”¹⁵, jednak ich wizualizacja wydaje się czymś ponad siły, czymś, czego być może nie udźwigniemy. Nie chcemy więc patrzeć, co odczytać można jako syndrom psychicznego oporu wobec horroru¹⁶. Jednak ma rację Didi-Huberman, że za wszelką cenę trzeba nadać kształt temu, co określane jest jako nieprzedstawialne, patrzeć i słuchać, aby zrozumieć. Chodzi więc o wcielenie do naszej pamięci wiedzy, która znosi tabu, które samo w sobie powoduje paraliżujące przerażenie i wciąż jeszcze obciąża nasze rozumienie historii¹⁷.

Lipecka nie stworzyła wizualizacji, ale zmusiła odbiorców do wysłuchania świadectwa Wasersztajna, a ponadto ustawiła lustra, aby każdy mógł zobaczyć w nich siebie. Oglądamy reakcję, którą te słowa wywołują w słuchających je osobach, w czytelnikach, a także w nas samych. W myśl tej pracy, to my jesteśmy ekranem, na który rzutuje swój obraz nieprzepracowana historia. W instalacji Lipeckiej, która wydaje się też charakterystycznym przykładem sztuki posttraumatycznej, powtarzanie jest powtarzaniem traumy, nacisk położony jest jednak na skonfrontowanie się z nią, staniecie z nią twarzą w twarz, spojrzenie sobie w oczy, a więc pytanie o możliwość jej udźwignięcia. Praca ta pokazuje, że dramatyczna przeszłość nie jest ani czymś niewyobrażalnym, ani medialnym obrazem, ale jest przede wszystkim niezagojoną raną. Tym samym taka sztuka daje nadzieję na uzdrowienie. Podejmuje bowiem niejako pracę żałoby i opłakiwania, a więc wypełnia zadanie postawione historii przez Dominica LaCaprę: rozpoznania traumy, aby się z niej uleczyć¹⁸.

Dlatego Zofia Lipecka, jak inni współcześni artyści odnoszących się do pamięci Zagłady (m.in. Elżbieta Janicka, Mirosław Bałka, Rafał Jakubowicz) w swej twórczości pyta o przeszłość, ale z perspektywy współczesnej, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób nasza rzeczywistość przechowuje ślady traumatycznej przyszłości. Interesuje ją również problem pamięci miejsca oraz coś, co można określić za przywołanym już Ricoeurem odpominaniem przestrzeni. Tego problemu dotyczy wystawa Zofii Lipeckiej w Atlasie Sztuki, która składa się z dwóch części: wideo instalacji *Warszawa-Malkinia* oraz obrazów olejnych z cyklu *Projekt Treblinka* (powstających od 2004 roku).

¹⁵ Elżbieta Janicka, „Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej *Po Jedwabnem*” (2001 - 2003), [w:] Zofia Lipecka. *Po Jedwabnem*. Katalog wystawy, red. Hanna Wróblewska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 27.

¹⁶ Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 81.

¹⁷ *Ibidem*, s. 221.

¹⁸ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore, London 2001.

Instalacja złożona jest z czterech filmów wideo przedstawiających podróż pociągiem z Warszawy do Małkini, która była ostatnią stacją na drodze do Treblinki. Film został nakręcony 23 sierpnia 2010 roku w rocznicę deportacji do Treblinki Jankiela Wiernika. Tło dźwiękowe instalacji stanowi fragment jego świadectwa opisujący łapanekę w warszawskim getcie w 1942 roku, przeprowadzenie złapanych Żydów na ulicę Zamenhofa, rozkaz wejścia do wagonów i przyjazd do Treblinki z postojem w Małkini.

Moment przeprowadzania ludzi do wagonów Wiernik opisywał w ten sposób: „Naga rzeczywistość ukazała się naszym oczom. Wagony. Puste wagony. Dzień letni piękny i upalny. Zdaje się że słońce buntuje się przeciw temu bezprawiu. Cóż winne nasze żony, dzieci i matki? Dlaczego? Słońce kryje się za chmurami. Jest piękne, promienne, świetlane. Nie chce patrzeć na nasze udręki i upokorzenia”¹⁹. Przywołane w instalacji Lipeckiej świadectwo kończy się natomiast słowami opisującymi przejazd z Małkini do Treblinki: „Ruszył pociąg, kilka minut później zajechaliśmy do obozu Treblinki. Tam dopiero spadła nam zasłona z oczu. Na dachach nad barakami stali Ukraińcy z karabinami i kaemami. Plac zasiany trupami, były ubrane i nagie. Twarze ich były wykrzywione strachem i grozą. Czarne były i opuchnięte. Oczy szeroko rozwarte, języki wywieszane, mózgi rozprysnięte, ciała zniekształcone. Wszędzie krew. Nasza niewinna krew. Krew naszych dzieci, braci i sióstr. Krew naszych ojców i matek. A my, bezbronni, czujemy, że nie ujdziemy naszemu przeznaczeniu...”²⁰.

Film ukazuje fragmenty współczesnej Warszawy opisane w świadectwie Wiernika – okolice ulicy Zamenhofa. Jest pogodny dzień, widać w miarę puste ulice i zaparkowane samochody, ktoś przejeżdża na rowerze, w parku biega beztrosko pies, ludzie podążają do pracy. Powolne ujęcia kamery dokonują zbliżenia na fragmenty domów i tablice z nazwą ulicy. Następnie pojawia się dworzec i ujęcie błękitnego nieba. Wraz z kamerą przenosimy się do środka pociągu. W wygodnych wagonach pociągu pospiesznego do Suwałk jadącego przez Małkinię i Białystok siedzą ludzie zajęci swoimi sprawami, niektórzy spoglądają przez okno. Pociąg rusza i przejeżdża przez ciemny tunel, od czasu do czasu pojawiają się jedynie białe reflektory. Następnie pojawiają się ujęcia pozostawianych za pociągiem torów, niewyraźnych

¹⁹ Fragmenty świadectwa za informacją od Zofii Lipeckiej. Jankiel Wiernik, *Rok w Treblince. A Year in Treblinka*. Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 2003 Warszawa. Polska wersja: s. 12-13, angielska wersja: str. 48-50.

²⁰ *Ibidem*.

krajobrazów za brudną szybą i znowu siedzących w pociągu ludzi. W końcu pojawia się stacja w Małkini, mała, ale schludna i czysta. Końcowe sceny każdego z czterech filmów ukazują przyjeżdżające i odjeżdżające pociągi: osobowe oraz towarowe. Kamera niespiesznie filmuje wagony towarowe – podobnymi przewożono ludzi do Treblinki. I choć podążamy wraz z filmem tą samą drogą, którą opisał Wiernik w swoim świadectwie i która wtedy oznaczała ostatnią podróż – podróż do śmierci, to dzisiaj nie odnajdziemy już śladów tamtej grozy. Oczywiście tory kolejowe i wagony towarowe mogą kojarzyć się z Zagładą, gdyż przekształceniu uległa nasza zbiorowa wyobraźnia po Auschwitz. Jednak oprócz tych obrazów – symboli nie odnajdziemy nic, co zaświadczałoby o tamtej tragedii. Ludzie podróżują wygodnie, są spokojni i zrelaksowani, mają wodę do picia, obserwują widoki za oknem. Mają więc to wszystko, co nie było dane ludziom transportowanym do obozów śmierci. Jechali stłoczeni – po osiemdziesiąt osób w ciemnym i dusznym wagonie, dokuczało im pragnienie, głód, ta podróż była dla nich „bezgraniczną męką”, jak pisał Wiernik. Tym samym Lipecka wskazuje na nieobecność śladów złowrogiej przeszłości oraz to, jak bardzo niezbędne dla zachowania pamięci pozostają świadectwa.

Jacques Ranciere omawiając *Shoah* Claude’a Lanzmana wskazał, że film ten mówi również o zniknięciu śladów. „To nie katów i ofiary trzeba przedstawić, – powiada filozof – ale proces podwójnego wymazania”²¹. Ranciere zwraca uwagę na pierwsze zdanie, które pojawia się w *Shoah*: „Historia ta zaczyna się w naszych czasach” i zauważa, że następuje tu odwrócenie logiki konwencjonalnej historii, wyjście od „tu i teraz” do mówienia o przeszłości. Podkreśla też znaczenie środków formalnych, które konfrontują treść świadectwa Szymona Srebrnika z pustką miejsca, na którym zostaje przedstawiona ta postać, a mianowicie na wielkiej polanie koło Chełmna. Ta scena w filmie *Shoah* wskazuje na nieadekwatność – „Nieadekwatność opuszczonego miejsca do mowy, która je wypełnia, nabiera charakteru halucynacji”²². Zarazem Holocaust, który jest tu tematem przedstawienia, jego realność jest również realnością jego zniknięcia, realnością jego niemożliwego do pomyślenia charakteru. Dokonuje się to przez pracę kamery oraz pewien operatorski fortel, bo przedstawiona polana koło Chełmna nie jest w rzeczywistości tak wielka. To „kamera subiektywnie dokonała jej powiększenia, aby zaznaczyć dysproporcję, uczynić akcję adekwatną do wydarzenia. Sfałszowała przedstawienie miejsca, aby oddać rzeczywistość eksterminacji oraz zniknięcia

²¹ Jacques Ranciere, *Estetyka jako polityka*, ze wstępem Artura Żmijewskiego i posłowiem Slavoję Žižka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 130.

²² *Ibidem*, s. 131.

jej śladów”²³. Ranciere, obok Giorgio Agambena oraz Georgesa Didi-Hubermana jest jednym z tych współczesnych filozofów, którzy otwarcie występują przeciwko postulatowi nieprzedstawialności. Wskazuje on, że nie istnieje nieprzedstawialność jako cecha wydarzenia. „Istnieją tylko wybory. Wybór terażniejszości przeciw historyzacji; wybór przedstawienia wymierności środków, materialności procesu przeciw przedstawieniu przyczyn”²⁴. A więc szacunek do wydarzenia nie musi zawieszać środków artystycznych, zaś wyjście od „tu i teraz” zmusza nas do pytania o znaczenie tych wydarzeń dla nas dzisiaj. To samo dzieje się w instalacji Lipeckiej podążającej z kamerą droga, którą przemierzył Jankiel Wiernik w transporcie do Treblinki. Zestawiając jednak współczesne obrazy przedstawiające te same miejsca, w których obecnie życie płynie spokojnym i niezakłóconym rytmem ze słowami oddającymi udrękę i upokorzenie, opisującymi podróż, która stała się zdarzeniem granicznym mamy również do czynienia z nieadekwatnością. Prowokuje to do zadawania pytań, jak można ocalić dzisiaj pamięć tamtych wydarzeń, jak je pamiętać i czy można je zrozumieć.

Na nieobecność wskazują również obrazy z cyklu *Projekt Treblinka*. Zofia Lipecka od 2004 roku jeździ do Treblinki i za każdym razem fotografuje wjazd do wsi w miejscu, gdzie znajduje się tablica z jej nazwą. Na podstawie tych fotografii powstają obrazy olejne o stałym formacie 130 x 195 cm. W 2012 roku tablica została przeniesiona kilkaset metrów dalej, Lipecka postanowiła jednak nadal fotografować i malować to samo miejsce. Obrazy ukazują zniszczoną drogę, po której niekiedy przejeżdża samochód, innym razem rower, ale na większości płócien droga jest pusta. Widać drzewa, znaki drogowe, a w oddali rysują się jakieś domostwa. Na każdym obrazie w prawym dolnym rogu znajduje się też data, która została utrwalona na fotografii. Artystka najczęściej przyjeżdża w kwietniu, kiedy przyroda budzi się do życia. Ale bywa też zimą, czego efektem jest przedstawienie krajobrazu pokrytego śniegiem, którego dominantą są bezlistne drzewa i pochmurne lub blade niebo. Na części obrazów kwietniowych widać, że przyroda budzi się już do życia. W 2008 roku Lipecka odbyła swą podróż w lipcu, a w 2010 – w maju. Szczególnie w przypadku obrazu lipcowego, do którego zdjęcie zostało wykonane w pięknej słonecznej pogodzie dominuje bujna, soczysta zieleń trawy i liści na drzewach. Stojąca na pierwszym planie tablica z napisem Treblinka ukryta jest w cieniu, jakby nieistotna. Tak, jak w przypadku poprzedniej pracy, tak i tutaj groza tego miejsca nie jest widoczna, ujawniać może ją jedynie tablica z

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 132.

nazwą miejscowości, która wciąż jeszcze w zbiorowej pamięci kojarzy się z miejscem kaźni i śmierci.

W Treblince znajdowały się dwa obozy: pracy i śmierci. Obóz zagłady – Treblinka 2 był w intencji hitlerowców „najdoskonalszy” ze wszystkich, gdyż najlepiej zorganizowany i najbardziej wydajny²⁵. Jego budowę rozpoczęto na przełomie maja i czerwca 1942 roku, a już 23 lipca pojawił się tam pierwszy transport Żydów z getta warszawskiego. Historię obozu przybliży Halina Taborska: „Obóz, położony cztery kilometry od stacji Treblinka, a przy torze kolejowym wiodącym do odkrywkowej kopalni żwiru, gdzie już od 1941 roku pracowali więźniowie karnego obozu pracy Treblinka 1, miał posłużyć do likwidacji największego skupiska Żydów polskich z getta warszawskiego. Ginęli w nim głównie Żydzi z dystryktów Generalnej Guberni, ale też z krajów odległych, takich jak Bułgaria czy Grecja. Fabryka śmierci działała przez 13 miesięcy, a liczba jej ofiar jest trudna do dokładnego ustalenia – wedle Encyklopedii Holocaustu wynosi 870 000”²⁶. Pierwszy komendant Treblinkii, Imfrid Eberl, chciał prześcignąć inne obozy w liczbie zamordowanych Żydów, których zabijano mimo małej wydajności trzech komór gazowych oraz awarii silnika dostarczającego gaz. Rozgrywały się tu najbardziej makabryczne sceny, nie sprząrano zwłok z transportów kolejowych, fermentowały zwłoki w dołach grzebalnych, czemu towarzyszył straszliwy odór rozprzestrzeniający się po okolicy. W sierpniu 1942 roku nowym komendantem został Franz Stangl, wcześniej komendant Sobiboru, który podjął decyzję o budowie sześciu nowych komór gazowych oraz uprzątnięciu terenu. Od lutego 1943 roku wprowadzono praktykę spalania zwłok zaraz po zagazowaniu, spalano też te z dołów grzebalnych, aby zatrzeć ślady zbrodni. Jak pisze Taborska: „Nie spalane kości tłuczono, wszystkie prochy z warstwami piasku zasypywano w opuszczonych grobach i zasadzono łubin”²⁷. W sierpniu 1943 roku wybuchł tu bunt więźniów, a obóz zlikwidowano w listopadzie 1943 roku. Jednak obecnie wjeżdżając do Treblinkii nic nie świadczy o tym, że popełniono tu te makabryczne zbrodnie, jedynie pozostawiony w swym ówczesnym kształcie obóz z centralnym pomnikiem ustawionym w miejscu komór gazowych przypominają o Zagładzie, która dokonała się w tym miejscu.

²⁵ Halina Taborska, „Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady”, [w:] *Pamięć Shoah, op. cit.*, s. 36.

²⁶ *Ibidem*, s. 36, 37.

²⁷ *Ibidem*, s. 37.

Warto jednak postawić pytanie, na ile otaczający krajobraz przechowuje jakieś ślady przeszłości czy też raczej jest tak, że zostały one zupełnie zatarte? W tym złowrogim miejscu wciąż odradza się przyroda, jakby obojętna na to, co się tu stało, leniwie płynie też wiejskie życie, jak pokazują to obrazy Lipeckiej. Czy istnieje więc coś, co można by określić pamięcią miejsca?

O pamięci miejsca można mówić w przypadku miejsc noszących ślady przeszłości, związanych z nią konfliktów i tragedii, ale również w przypadku miejsc niepozornych, zapomnianych, gdzie ślady przeszłości zostały zatarte, choć złowroga atmosfera tych miejsc jest wciąż odczuwalna. „Tam, gdzie zostały zablokowane wszelkie możliwości przekazu, powstają miejsca-widma, które stają się areną swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wypartych znaczeń”²⁸ i to właśnie takim miejscem staje się Treblinka w pracach Lipeckiej. Artystkę interesuje najbardziej odczuwanie przestrzeni, a przede wszystkim to, na ile możliwe jest odczucie traumy tego miejsca. Lipecka przyznaje: „nie próbuję przedstawiać minionych wydarzeń. (...) Staram się tylko wyrazić realność miejsca, w którym została dokonana zbrodnia. Innymi słowy doświadczyć fizycznie obecności w tym miejscu, konfrontując się z nim”²⁹. Dlatego też jej obrazy przyczyniają się do odpominania przestrzeni.

Artystka poszukuje specyficznych śladów Zagłady, które można określić jako uczuciowe. O tego rodzaju śladach pisał Paul Ricoeur wskazując na wieloznaczne rozumienie pojęcia „ślad” – jako odcisku archiwalnego, uczuciowego oraz mózgowego. Historia zajmuje się śladami, które są utrwalone na piśmie i ewentualnie archiwizowane, ale obok nich istnieją ślady uczuciowe oraz mózgowy, korowy, którymi zajmują się nauki neurologiczne³⁰. Ślad uczuciowy związany jest z uczuciem „wstrząsu wywołanego przez wydarzenie, o którym można powiedzieć, że jest uderzające, znamienne”³¹. Wydaje się, że wobec znikania materialnych śladów Zagłady w takich miejscach jak Małkinia czy Treblinka, najważniejszy staje się właśnie ślad uczuciowy. Tym samym Lipecka wskazuje na obowiązek pamiętania i

²⁸ Aleida Assmann, „Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej”, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114.

²⁹ Lipecka, *op. cit.*

³⁰ Ricoeur, *op. cit.*, s. 25 – 27. Ricoeur używa różnych określeń w odniesieniu do tych rozróżnień. W innym miejscu mówi o śladzie jako odcisku materialnym, uczuciowym oraz dokumentalnym. Por. *Ibidem*, s. 189. Ślady odbite w mózgu określa też jako ślady korowe lub mnezyjne, zaś ślady uczuciowe określa jako inskrypcje-afekty. *Ibidem*, s. 554 i 565. Ponadto pomiędzy śladami korowymi a psychicznymi zachodzi ścisła relacja: „Między stwierdzeniem zdolności inskrypcji-afektów do utrzymywania się i trwania a wiedzą dotyczącą śladów korowych nie zachodzi żadna sprzeczność; dostęp do obu rodzajów śladów wiąże się z odmiennymi sposobami myślenia: z jednej strony egzystencjalnym, a z drugiej obiektywnym”. *Ibidem*, s. 565.

³¹ *Ibidem*, s. 25.

przechowywania świadectw, na potrzebę przeciwstawienia się zapomnieniu. Ricoeur pisze, że nasz obowiązek pamiętania wiąże się z długiem wobec przeszłości, jesteśmy bowiem dłużni wobec tych, „którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy”³². Spłacanie długu jest również inwentaryzacją spadku, również takiego spadku, który może być dla nas niewygodny i obciążający. Nasze zadłużenie powinno brać pod uwagę przede wszystkim ofiary: „pośród tych wszystkich innych, wobec których jesteśmy zadłużeni, pierwszeństwo, ze względów moralnych, przyznajemy ofiarom”³³. Nie chodzi tu jednak ani o nadużywanie idei sprawiedliwości, ani o „szaleństwo upamiętniania”, ale raczej o krytyczną pracę nad własną przeszłością i pamięcią, pracę, która może pozwolić na rozpoznanie własnego miejsca w historii.

Sztuka Zofii Lipeckiej odnosząca się do Zagłady odczytywana może być w kategoriach postświadectwa oraz odpominania przestrzeni. Tego rodzaju twórczość związana jest z ciężeniem nieprzepracowanej przeszłości, po której rany wciąż jeszcze pozostają niezagojone. Jak powiada sama artystka, chodzi w tej sztuce o „świadomość przynależności do historii naznaczonej zagładą, świadomość bolesną, łączącą się z poczuciem winy”³⁴. W odniesieniu do pamięci Zagłady następnych pokoleń Marianne Hirsch zaproponowała termin postpamięć³⁵. Jest to silna i bardzo szczególna forma pamięci, gdyż nie opiera się na własnych doświadczeniach, ale jest zapośredniczona przez wyobraźnię oraz kreację artystyczną. Jest jakby uzupełniana przez wyobrazeniowe czy artystyczne reprezentacje. Postpamięć jest doświadczana przez potomków ludzi ocalałych z Zagłady i tym samym odnosi się do tych wydarzeń, które położyły się tragicznym cieniem nie tylko na życiu ocalałych, ale i następnych pokoleń, a były tak silne, że przyćmiły wszelką inną pamięć, ale zarazem nigdy nie zostaną w pełni przyswojone i zrozumiane. Ujawnia się ona na zasadzie przemieszczenia – w innym miejscu oraz ze znacznym opóźnieniem w stosunku do wydarzeń, do których się odnosi. Jest to też pamięć obsesyjna i wybuchowa, niedająca spokoju i wytchnienia³⁶.

³² *Ibidem*, s. 118.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Zofia Lipecka, „Konstrukcja pamięci Zagłady w sztuce: pamięć miejsca”, maszynopis niepublikowany. Dzięki uprzejmości Autorki.

³⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

³⁶ *Ibidem*, s. 22.

W kontekście polskim warto jednak zwrócić uwagę, że obok tak pojętej postpamięci, w sztuce pojawiają się takie narracje, które można określić jako postświadectwo. Chodzi mianowicie o odwołanie do szczególnego doświadczenia bycia świadkami Zagłady, które nie zostało tu przepracowane. W Polsce stosunkowo od niedawna zaczęto mówić o Zagładzie jako o wyjątkowym wydarzeniu, które dotknęło Żydów, ale wciąż „nie są to jednak sprawy oczywiste dla społeczeństwa polskiego, które na mapie bólu i poniżenia z trudem skłonne jest wyznaczyć szczególne miejsce ofiarom Zagłady”³⁷. Jak twierdzi Michael C. Steinlauf, pamięć Zagłady jest tutaj wciąż „pamięcią nieprzyswojoną”³⁸. Autor wskazuje na złożone i traumatyczne doświadczenie Polaków, którzy będąc ofiarami nazizmu, stali się jednocześnie świadkami ludobójstwa dokonanego na ich ziemi. Po wojnie antysemityzm doprowadził do wielu morderstw, a także pogromów, z których największy to pogrom kielecki w 1946 roku. Później zaś doszedł do głosu w polityce państwa i ujawnił się najsilniej w antysemickiej nagonce w latach 1968-70, kiedy zmuszono do wyjazdu z Polski ok. 20 tysięcy Żydów³⁹. Nieprzepracowany pozostał problem bycia świadkami Zagłady i uporania się z tym doświadczeniem. Steinlauf zastanawia się, jak to możliwe, że Zagłada nie została prawdziwie dostrzeżona przez Polaków, że widzieli te wydarzenia, ale ich nie rozumieli i powiada, że konsekwencją tego jest ciągle życie z piętnem Zagłady⁴⁰. Zofia Wójcicka wskazuje z kolei, że naszym największym problemem jest nieprzepracowana żałoba po ofiarach Zagłady, nieprzepracowana, bo stłumiona przez działanie komunistycznych władz, które wykreśliły z publicznego dyskursu pamięć o tym, kim były ofiary⁴¹. Chodzi też o to, na co zwrócił uwagę Zygmunt Bauman, że świat stworzony przez nazistów odczłowieczył zarówno swoje ofiary, jak i biernych świadków ludobójstwa, zmuszając ich, „by sięgali po logikę przetrwania dla rozgrzeszania się z beczynności i braku wrażliwości moralnej”⁴². Skoro, jak wskazał Jan Błoński w swym przełomowym eseju „Biedni Polacy patrzą na getto” z 1987 roku⁴³, nie było biernych widzów Zagłady, każdy, kto uczestniczył przy tej zbrodni, został nią skażony; to doświadczenie domaga się krytycznego przepracowania, a to rozpoczęło się bardzo późno, w zasadzie dopiero w latach 80. i 90. XX wieku.

³⁷ Sławomir Buryła, „Prawdy niechciane i potrzeba ich społecznej artykulacji”, [w:] *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca Maja Wójcik, Oficyna, Łódź 2009, s. 325.

³⁸ Michael C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2001.

³⁹ *Ibidem*, s. 94.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 67, 69.

⁴¹ Zofia Wójcicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944 – 1959*, Trio, Warszawa 2009.

⁴² Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, przeł. F. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 418.

⁴³ Zob. zbiór esejów: Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

W samej sztuce już od około dwóch dekad powstają projekty artystyczne dotyczące „przywracania pamięci”. Artyści uderzają w „nieprzyswojoną pamięć” Zagłady, podważają oficjalne narracje historyczne oraz popularne reprezentacje przeszłości, pytają o zbiorową pamięć, proponują krytyczną pracę nad pamięcią, przyczyniając się do tego, co Ricoeur nazywa za Freudem, pracą odpominania (*remémoration*). „W przypadku odpominania zaakcentowany zostaje powrót do pobudzonej świadomości wydarzenia, które jakoby miało miejsce przed momentem, w którym świadomość stwierdza, iż je przeżyła spostrzegła, przyswoiła”⁴⁴. Chodzi tu więc o przywołanie i rozpoznanie znaczenia danego wydarzenia. Jest to pamięć krytyczna, różniąca się od pamięci-powtórzenia.

Taką krytyczną pracę nad pamięcią proponuje też w części swoich prac Zofia Lipecka. Trudny temat Polaków współodpowiedzialnych za zbrodnie na Żydach artystka podjęła w instalacji *Po Jedwabnem*, która prezentowana była w 2008 roku w warszawskiej Zachęcie. Jak przyznaje artystka: „Pomysł instalacji zrodził się najpierw w skutek szoku spowodowanego lekturą książki Grossa. Byłam nią zdruzgotana. Jako Polka czułam się szczególnie odpowiedzialna, czułam się winna! Potem oburzyły mnie reakcje, które książka wywołała w Polsce: obrona honoru narodowego, troska o opinię Polski za granicą, licytacje na temat dokładnej liczby ofiar, czy wreszcie kategoryczne zaprzeczanie temu, iż odpowiedzialni za zbrodnię są mieszkańcy Jedwabnego”⁴⁵.

Praca składała się z dźwięku, filmów wideo oraz luster. Filmy wyświetlane były na przeciwległych ścianach (po dwie projekcje na każdej ścianie). Ukazywały one emocje rysujące się na twarzach osób różnych narodowości, słuchających bodaj najbardziej poruszającego i przerażającego fragmentu *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa⁴⁶ – świadectwa Szmula Wasersztajna o wydarzeniach w Jedwabnem. Głos czytającego ten fragment Andrzeja Seweryna przedzierał się przez trudny do zidentyfikowania, ale drażniący szum (dźwięk samolotu?, odgłos silników?, szum informacyjny?). Wizerunki osób skonfrontowanych ze świadectwem Wasersztajna, co jakiś czas się zmieniały, by wrócić w innym miejscu. Dwie pozostałe ściany pokryte były lustrami, które zwielokrotniały obrazy, ale także zmuszały widzów do porzucenia bezpiecznej pozycji obserwatorów. Widzowie zostali w ten sposób

⁴⁴Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 79.

⁴⁵ Lipecka, op. cit.

⁴⁶ Jan T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000.

jakby wciągnięci do środka pracy, włączeni w rytm nieskończenie powielających się wizerunków, a w ten sposób sami stawali się uczestnikami tego wydarzenia.

Skonfrontowani z tą pracą oglądamy siebie, musimy pytać o swój stosunek do ludobójstwa, którego dokonali na Żydach Polacy. Słuchając relacji Wasersztajna w wyobraźni pojawiają się obrazy, które są nie do zniesienia. Stają się one powracającymi obrazami horroru, o których pisze Georges Didi-Huberman⁴⁷. Wydają się tak straszne, że niemal nieprzedstawialne. Te obrazy zjawiają się w świadomości w ramach tego, co zostało określone przez Elżbietę Janicką „projekcją mentalną”⁴⁸, jednak ich wizualizacja wydaje się czymś ponad siły, czymś, czego być może nie udźwigniemy. Nie chcemy więc patrzeć, co odczytać można jako syndrom psychicznego oporu wobec horroru⁴⁹. Jednak ma rację Didi-Huberman, że za wszelką cenę trzeba nadać kształt temu, co określane jest jako nieprzedstawialne, patrzeć i słuchać, aby zrozumieć. Chodzi więc o wcielenie do naszej pamięci wiedzy, która znosi tabu, które samo w sobie powoduje paraliżujące przerażenie i wciąż jeszcze obciąża nasze rozumienie historii⁵⁰.

Lipecka nie stworzyła wizualizacji, ale zmusiła odbiorców do wysłuchania świadectwa Wasersztajna, a ponadto ustawiła lustra, aby każdy mógł zobaczyć w nich siebie. Oglądamy reakcję, którą te słowa wywołują w słuchających je osobach, w czytelnikach, a także w nas samych. W myśl tej pracy, to my jesteśmy ekranem, na który rzutuje swój obraz nieprzepracowana historia. W instalacji Lipeckiej, która wydaje się też charakterystycznym przykładem sztuki posttraumatycznej, powtarzanie jest powtarzaniem traumy, nacisk położony jest jednak na skonfrontowanie się z nią, staniecie z nią twarzą w twarz, spojrzenie sobie w oczy, a więc pytanie o możliwość jej udźwignięcia. Praca ta pokazuje, że dramatyczna przeszłość nie jest ani czymś niewyobrażalnym, ani medialnym obrazem, ale jest przede wszystkim niezagojoną raną. Tym samym taka sztuka daje nadzieję na uzdrowienie. Podejmuje bowiem niejako pracę żałoby i opłakiwania, a więc wypełnia zadanie postawione historii przez Dominica LaCaprę: rozpoznania traumy, aby się z niej uleczyć⁵¹.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 81.

⁴⁸ Elżbieta Janicka, „Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej *Po Jedwabnem*” (2001 - 2003), [w:] Zofia Lipecka, *Po Jedwabnem*. Katalog wystawy, red. Hanna Wróblewska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 27.

⁴⁹ Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 81.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 221.

⁵¹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore, London 2001.

Dlatego Zofia Lipecka, jak inni współcześni artyści odnoszących się do pamięci Zagłady (m.in. Elżbieta Janicka, Mirosław Bałka, Rafał Jakubowicz) w swej twórczości pyta o przeszłość, ale z perspektywy współczesnej, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób nasza rzeczywistość przechowuje ślady traumatycznej przyszłości. Interesuje ją również problem pamięci miejsca oraz coś, co można określić za przywołanym już Ricoeurom odpominaniem przestrzeni. Tego problemu dotyczy wystawa Zofii Lipeckiej w Atlasie Sztuki, która składa się z dwóch części: wideo instalacji *Warszawa-Małkinia* oraz obrazów olejnych z cyklu *Projekt Treblinka* (powstających od 2004 roku).

Instalacja złożona jest z czterech filmów wideo przedstawiających podróż pociągiem z Warszawy do Małkini, która była ostatnią stacją na drodze do Treblinki. Film został nakręcony 23 sierpnia 2010 roku w rocznicę deportacji do Treblinki Jankiela Wiernika. Tło dźwiękowe instalacji stanowi fragment jego świadectwa opisujący łapanek w warszawskim getcie w 1942 roku, przeprowadzenie złapanych Żydów na ulicę Zamenhofa, rozkaz wejścia do wagonów i przyjazd do Treblinki z postojem w Małkini.

Moment przeprowadzania ludzi do wagonów Wiernik opisywał w ten sposób: „Naga rzeczywistość ukazała się naszym oczom. Wagony. Puste wagony. Dzień letni piękny i upalny. Zdaje się że słońce buntuje się przeciw temu bezprawiu. Cóż winne nasze żony, dzieci i matki? Dlaczego? Słońce kryje się za chmurami. Jest piękne, promienne, świetlane. Nie chce patrzeć na nasze udręki i upokorzenia”⁵². Przywołane w instalacji Lipeckiej świadectwo kończy się natomiast słowami opisującymi przejazd z Małkini do Treblinki: „Ruszył pociąg, kilka minut później zajechaliśmy do obozu Treblinka. Tam dopiero spadła nam zasłona z oczu. Na dachach nad barakami stali Ukraińcy z karabinami i kaemami. Plac zasiany trupami, były ubrane i nagie. Twarze ich były wykrzywione strachem i grozą. Czarne były i opuchnięte. Oczy szeroko rozwarte, języki wywieszzone, mózgi rozprysnięte, ciała zniekształcone. Wszędzie krew. Nasza niewinna krew. Krew naszych dzieci, braci i siostr. Krew naszych ojców i matek. A my, bezbronni, czujemy, że nie ujdziemy naszemu przeznaczeniu...”⁵³.

⁵² Fragmenty świadectwa za informacją od Zofii Lipeckiej. Jankiel Wiernik, *Rok w Treblince. A Year in Treblinka*. Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 2003 Warszawa. Polska wersja: s. 12-13, angielska wersja: str. 48-50.

⁵³ *Ibidem*.

Film ukazuje fragmenty współczesnej Warszawy opisane w świadectwie Wiernika – okolice ulicy Zamenhofa. Jest pogodny dzień, widać w miarę puste ulice i zaparkowane samochody, ktoś przejeżdża na rowerze, w parku biega beztrosko pies, ludzie podążają do pracy. Powolne ujęcia kamery dokonują zbliżenia na fragmenty domów i tablice z nazwą ulicy. Następnie pojawia się dworzec i ujęcie błękitnego nieba. Wraz z kamerą przenosimy się do środka pociągu. W wygodnych wagonach pociągu pospiesznego do Suwałk jadącego przez Małkinię i Białystok siedzą ludzie zajęci swoimi sprawami, niektórzy spoglądają przez okno. Pociąg rusza i przejeżdża przez ciemny tunel, od czasu do czasu pojawiają się jedynie białe reflektory. Następnie pojawiają się ujęcia pozostawianych za pociągiem torów, niewyraźnych krajobrazów za brudną szybą i znowu siedzących w pociągu ludzi. W końcu pojawia się stacja w Małkini, mała, ale schludna i czysta. Końcowe sceny każdego z czterech filmów ukazują przyjeżdżające i odjeżdżające pociągi: osobowe oraz towarowe. Kamera niespiesznie filmuje wagony towarowe – podobnymi przewożono ludzi do Treblinki. I choć podążamy wraz z filmem tą samą drogą, którą opisał Wiernik w swoim świadectwie i która wtedy oznaczała ostatnią podróż – podróż do śmierci, to dzisiaj nie odnajdziemy już śladów tamtej grozy. Oczywiście tory kolejowe i wagony towarowe mogą kojarzyć się z Zagładą, gdyż przekształceniu uległa nasza zbiorowa wyobraźnia po Auschwitz. Jednak oprócz tych obrazów – symboli nie odnajdziemy nic, co zaświadczałoby o tamtej tragedii. Ludzie podróżują wygodnie, są spokojni i zrelaksowani, mają wodę do picia, obserwują widoki za oknem. Mają więc to wszystko, co nie było dane ludziom transportowanym do obozów śmierci. Jechali stłoczeni – po osiemdziesiąt osób w ciemnym i dusznym wagonie, dokuczało im pragnienie, głód, ta podróż była dla nich „bezgraniczną męką”, jak pisał Wiernik. Tym samym Lipecka wskazuje na nieobecność śladów złowrogiej przeszłości oraz to, jak bardzo niezbędne dla zachowania pamięci pozostają świadectwa.

Jacques Ranciere omawiając *Shoah* Claude'a Lanzmana wskazał, że film ten mówi również o zniknięciu śladów. „To nie katów i ofiary trzeba przedstawić, – powiada filozof – ale proces podwójnego wymazania”⁵⁴. Ranciere zwraca uwagę na pierwsze zdanie, które pojawia się w *Shoah*: „Historia ta zaczyna się w naszych czasach” i zauważa, że następuje tu odwrócenie logiki konwencjonalnej historii, wyjście od „tu i teraz” do mówienia o przeszłości. Podkreśla też znaczenie środków formalnych, które konfrontują treść świadectwa Szymona Srebrnika z pustką miejsca, na którym zostaje przedstawiona ta postać, a mianowicie na wielkiej polanie

⁵⁴ Jacques Ranciere, *Estetyka jako polityka*, ze wstępem Artura Żmijewskiego i posłowiem Slavojka Žižka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 130.

koło Chełmna. Ta scena w filmie *Shoah* wskazuje na nieadekwatność – „Nieadekwatność opuszczonego miejsca do mowy, która je wypełnia, nabiera charakteru halucynacji”⁵⁵. Zarazem Holocaust, który jest tu tematem przedstawienia, jego realność jest również realnością jego zniknięcia, realnością jego niemożliwego do pomyślenia charakteru. Dokonuje się to przez pracę kamery oraz pewien operatorski fortel, bo przedstawiona polana koło Chełmna nie jest w rzeczywistości tak wielka. To „kamera subiektywnie dokonała jej powiększenia, aby zaznaczyć dysproporcję, uczynić akcję adekwatną do wydarzenia. Sfałszowała przedstawienie miejsca, aby oddać rzeczywistość eksterminacji oraz zniknięcia jej śladów”⁵⁶. Ranciere, obok Giorgio Agambena oraz Georgesa Didi-Hubermana jest jednym z tych współczesnych filozofów, którzy otwarcie występują przeciwko postulatowi nieprzedstawialności. Wskazuje on, że nie istnieje nieprzedstawialność jako cecha wydarzenia. „Istnieją tylko wybory. Wybór teraźniejszości przeciw historyzacji; wybór przedstawienia wymierności środków, materialności procesu przeciw przedstawieniu przyczyn”⁵⁷. A więc szacunek do wydarzenia nie musi zawieszać środków artystycznych, zaś wyjście od „tu i teraz” zmusza nas do pytania o znaczenie tych wydarzeń dla nas dzisiaj. To samo dzieje się w instalacji Lipeckiej podążającej z kamerą drogą, którą przemierzył Jankiel Wiernik w transporcie do Treblinki. Zestawiając jednak współczesne obrazy przedstawiające te same miejsca, w których obecnie życie płynie spokojnym i niezakłóconym rytmem ze słowami oddającymi udrękę i upokorzenie, opisującymi podróż, która stała się zdarzeniem granicznym mamy również do czynienia z nieadekwatnością. Prowokuje to do zadawania pytań, jak można ocalić dzisiaj pamięć tamtych wydarzeń, jak je pamiętać i czy można je zrozumieć.

Na nieobecność wskazują również obrazy z cyklu *Projekt Treblinka*. Zofia Lipecka od 2004 roku jeździ do Treblinki i za każdym razem fotografuje wjazd do wsi w miejscu, gdzie znajduje się tablica z jej nazwą. Na podstawie tych fotografii powstają obrazy olejne o stałym formacie 130 x 195 cm. W 2012 roku tablica została przeniesiona kilkaset metrów dalej, Lipecka postanowiła jednak nadal fotografować i malować to samo miejsce. Obrazy ukazują zniszczoną drogę, po której niekiedy przejeżdża samochód, innym razem rower, ale na większości płócien droga jest pusta. Widać drzewa, znaki drogowe, a w oddali rysują się jakieś domostwa. Na każdym obrazie w prawym dolnym rogu znajduje się też data, która została utrwalona na fotografii. Artystka najczęściej przyjeżdża w kwietniu, kiedy przyroda

⁵⁵ *Ibidem*, s. 131.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 132.

budzi się do życia. Ale bywa też zimą, czego efektem jest przedstawienie krajobrazu pokrytego śniegiem, którego dominantą są bezlistne drzewa i pochmurne lub blade niebo. Na części obrazów kwietniowych widać, że przyroda budzi się już do życia. W 2008 roku Lipecka odbyła swą podróż w lipcu, a w 2010 – w maju. Szczególnie w przypadku obrazu lipcowego, do którego zdjęcie zostało wykonane w pięknej słonecznej pogodzie dominuje bujna, soczysta zieleń trawy i liści na drzewach. Stojąca na pierwszym planie tablica z napisem Treblinka ukryta jest w cieniu, jakby nieistotna. Tak, jak w przypadku poprzedniej pracy, tak i tutaj groza tego miejsca nie jest widoczna, ujawniać może ją jedynie tablica z nazwą miejscowości, która wciąż jeszcze w zbiorowej pamięci kojarzy się z miejscem kaźni i śmierci.

W Treblince znajdowały się dwa obozy: pracy i śmierci. Obóz zagłady – Treblinka 2 był w intencji hitlerowców „najdoskonalszy” ze wszystkich, gdyż najlepiej zorganizowany i najbardziej wydajny⁵⁸. Jego budowę rozpoczęto na przełomie maja i czerwca 1942 roku, a już 23 lipca pojawił się tam pierwszy transport Żydów z getta warszawskiego. Historię obozu przybliży Halina Taborska: „Obóz, położony cztery kilometry od stacji Treblinka, a przy torze kolejowym wiodącym do odkrywkowej kopalni żwiru, gdzie już od 1941 roku pracowali więźniowie karnego obozu pracy Treblinka 1, miał posłużyć do likwidacji największego skupiska Żydów polskich z getta warszawskiego. Ginęli w nim głównie Żydzi z dystryktów Generalnej Guberni, ale też z krajów odległych, takich jak Bułgaria czy Grecja. Fabryka śmierci działała przez 13 miesięcy, a liczba jej ofiar jest trudna do dokładnego ustalenia – wedle Encyklopedii Holocaustu wynosi 870 000”⁵⁹. Pierwszy komendant Treblinka, Imfrid Eberl, chciał prześcignąć inne obozy w liczebności zamordowanych Żydów, których zabijano mimo małej wydajności trzech komór gazowych oraz awarii silnika dostarczającego gaz. Rozgrywały się tu najbardziej makabryczne sceny, nie sprząrano zwłok z transportów kolejowych, fermentowały zwłoki w dołach grzebalnych, czemu towarzyszył straszliwy odór rozprzestrzeniający się po okolicy. W sierpniu 1942 roku nowym komendantem został Franz Stangl, wcześniej komendant Sobiboru, który podjął decyzję o budowie sześciu nowych komór gazowych oraz uprzątnięciu terenu. Od lutego 1943 roku wprowadzono praktykę spalania zwłok zaraz po zagazowaniu, spalano też te z dołów grzebalnych, aby zatrzeć ślady zbrodni. Jak pisze Taborska: „Nie spalone kości tłuczono, wszystkie prochy z warstwami

⁵⁸ Halina Taborska, „Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady”, [w:] *Pamięć Shoah, op. cit.*, s. 36.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 36, 37.

piasku zasypywano w opuszczonych grobach i zasadzono łubin⁶⁰. W sierpniu 1943 roku wybuchł tu bunt więźniów, a obóz zlikwidowano w listopadzie 1943 roku. Jednak obecnie wjeżdżając do Treblinki nic nie świadczy o tym, że popełniono tu te makabryczne zbrodnie, jedynie pozostawiony w swym ówczesnym kształcie obóz z centralnym pomnikiem ustawionym w miejscu komór gazowych przypominają o Zagładzie, która dokonała się w tym miejscu.

Warto jednak postawić pytanie, na ile otaczający krajobraz przechowuje jakieś ślady przeszłości czy też raczej jest tak, że zostały one zupełnie zatarte? W tym złowrogim miejscu wciąż odradza się przyroda, jakby obojętna na to, co się tu stało, leniwie płynie też wiejskie życie, jak pokazują to obrazy Lipeckiej. Czy istnieje więc coś, co można by określić pamięcią miejsca?

O pamięci miejsca można mówić w przypadku miejsc noszących ślady przeszłości, związanych z nią konfliktów i tragedii, ale również w przypadku miejsc niepozornych, zapomnianych, gdzie ślady przeszłości zostały zatarte, choć złowroga atmosfera tych miejsc jest wciąż odczuwalna. „Tam, gdzie zostały zablokowane wszelkie możliwości przekazu, powstają miejsca-widma, które stają się areną swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wypartych znaczeń⁶¹ i to właśnie takim miejscem staje się Treblinka w pracach Lipeckiej. Artystkę interesuje najbardziej odczuwanie przestrzeni, a przede wszystkim to, na ile możliwe jest odczucie traumy tego miejsca. Lipecka przyznaje: „nie próbuję przedstawiać minionych wydarzeń. (...) Staram się tylko wyrazić realność miejsca, w którym została dokonana zbrodnia. Innymi słowy doświadczyć fizycznie obecności w tym miejscu, konfrontując się z nim⁶². Dlatego też jej obrazy przyczyniają się do odpominania przestrzeni.

Artystka poszukuje specyficznych śladów Zagłady, które można określić jako uczuciowe. O tego rodzaju śladach pisał Paul Ricoeur wskazując na wieloznaczne rozumienie pojęcia „ślad” – jako odcisku archiwalnego, uczuciowego oraz mózgowego. Historia zajmuje się śladami, które są utrwalone na piśmie i ewentualnie archiwizowane, ale obok nich istnieją ślady uczuciowe oraz mózgowo-korowe, którymi zajmują się nauki neurologiczne⁶³. Ślad uczuciowy związany jest z uczuciem „wstrząsu wywołanego przez wydarzenie, o którym

⁶⁰ *Ibidem*, s. 37.

⁶¹ Aleida Assmann, „Przestrzeń pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej”, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114.

⁶² Lipecka, *op. cit.*

można powiedzieć, że jest uderzające, znamienne⁶⁴. Wydaje się, że wobec znikania materialnych śladów Zagłady w takich miejscach jak Małkinia czy Treblinka, najważniejszy staje się właśnie ślad uczuciowy. Tym samym Lipecka wskazuje na obowiązek pamiętania i przechowywania świadectw, na potrzebę przeciwstawienia się zapomnieniu. Ricoeur pisze, że nasz obowiązek pamiętania wiąże się z długiem wobec przeszłości, jesteśmy bowiem dłużni wobec tych, „którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy”⁶⁵. Spłacanie długu jest również inwentaryzacją spadku, również takiego spadku, który może być dla nas niewygodny i obciążający. Nasze zadłużenie powinno brać pod uwagę przede wszystkim ofiary: „pośród tych wszystkich innych, wobec których jesteśmy zadłużeni, pierwszeństwo, ze względów moralnych, przyznajemy ofiarom”⁶⁶. Nie chodzi tu jednak ani o nadużywanie idei sprawiedliwości, ani o „szaleństwo upamiętniania”, ale raczej o krytyczną pracę nad własną przeszłością i pamięcią, pracę, która może pozwolić na rozpoznanie własnego miejsca w historii.

⁶³ Ricoeur, *op. cit.*, s. 25 – 27. Ricoeur używa różnych określeń w odniesieniu do tych rozróżnień. W innym miejscu mówi o śladzie jako odcisku materialnym, uczuciowym oraz dokumentalnym. Por. *Ibidem*, s. 189. Ślady odbite w mózgu określa też jako ślady korowe lub mnezyczne, zaś ślady uczuciowe określa jako inskrypcje-afekty. *Ibidem*, s. 554 i 565. Ponadto pomiędzy śladami korowymi a psychicznymi zachodzi ścisła relacja: „Między stwierdzeniem zdolności inskrypcji-afektów do utrzymywania się i trwania a wiedzą dotyczącą śladów korowych nie zachodzi żadna sprzeczność; dostęp do obu rodzajów śladów wiąże się z odmiennymi sposobami myślenia: z jednej strony egzystencjalnym, a z drugiej obiektywnym”. *Ibidem*, s. 565.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 25.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 118.

⁶⁶ *Ibidem*.