

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.9

Marcin Polak

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Instytut Filozofii i Socjologii

Monumentalna przestrzeń pomnika Pomordowanych Żydów Europy

Wszystkie symbole, które pojawiły się w sztuce po II wojnie światowej, są symbolami Holokaustu, wprost albo nie wprost. Odsyłają do nieskończoności jako wielkiej niewiadomej, z którą łączą się takie emocje lub przeżycia estetyczne, jak trwoga, niesamowitość i wzniosłość. Na znajdujący się w Berlinie pomnik Pomordowanych Żydów Europy, wykonany w latach 2003–2005 według projektu Petera Eisenmana, architektonicznego dekonstrukcjonisty, można patrzeć z różnych perspektyw i z każdej z nich ma on w sobie coś fascynującego. Najlepiej jednak przez niego przejść. Pomnik powstał po to, aby wejść w jego przestrzeń i doświadczać z każdym krokiem geometrycznej zmiany tej przestrzeni, jej zróżnicowania, które jest nośnikiem niedopowiedzianej grozy.

Pomnik, czy też monument upamiętniający Zagładę w sposób angażujący ciała odbiorców, przechwytyjący wakacyjne spacery turystów, którzy gubią się między sześciennymi słupami pomnika (jest ich 2711, dokładnie tyle, ile stron Talmudu), błędzą w zabierającej ich w inną przestrzeń kamiennej fali (to z lotu ptaka) rosnących im nad głowami betonowych stel, został zaprojektowany przez Eisenmana przede wszystkim po to, aby przez niego przejść, tak jak Żydzi przeszli przez Holokaust, a więc dać zwiedzającym pomnik spacerowiczom i turystom namiastkę niemego przerażenia, z jakim musiały się zmierzyć wszystkie ofiary obozów koncentracyjnych. Peter Eisenman stworzył monument, który składa się z betonowych graniastosłupów o różnej wysokości. Niektóre są płasko wkopane w ziemię równo z berlińskim brukiem i asfaltem niczym anonimowe tablice pamiątkowe. Inne osiągają wysokość ławki w parku lub cmentarnego nagrobka. Reszta to rosnące, coraz wyższe graniastosłupy, osiągające miejscami wysokość względną do pięciu metrów. Taka konstrukcja i topografia pomnika do pewnego stopnia prowokują dwoistość jego odbioru. Jedni reagują wzniosłym skupieniem, uniesieniem, klaustrofobicznym lękiem, inni uciekają w śmiech, a jeszcze inni podejmują próby profanacji pomnika, uczynienia z niego pretekstu do gry, pastiszu. Opowieść o przejściu przez pomnik Eisenmana rozpocznie od doświadczenia wzniosłości.

W obozach zagłady każda droga mogła oznaczać śmierć, każde przemieszczenie się z jednego miejsca w inne, każdy przemarsz z punktu A do punktu B, każda droga

mogły oznaczać coś strasznego, niepojętego, przerażającego (punkt B często oznaczał komorę gazową) – śmierć. Więźniowie, którzy wychodzili z wagonów na rampę, gdzie byli wstępnie selekcyonowani przez nazistów, szli albo do niepewnego życia na granicy śmierci, albo od razu na pewną śmierć w komorze gazowej. Ci, którzy przeszli przez tę selekcję, przechodzili następnie upokorzenia: głód, bród, fetor i ucisk życia zbiorowego, stłoczonego na małej przestrzeni, w warunkach skrajnie niehygienicznych, częste akty poniżenia fizycznego i psychicznego ze strony współwięźniów, kapo i nazistów, aż po zagrożenie natychmiastową egzekucją z błałego powodu. W dalszej perspektywie schorowani i wycieńczeni więźniowie musieli ostatecznie i tak wejść do komory gazowej. Było to przechodzenie z trudnej i ciężkiej sytuacji do sytuacji jeszcze trudniejszej i jeszcze cięższej, a cała męka kończyła się śmiercią.

Kiedy po raz pierwszy zetknąłem się z pomnikiem Pomordowanych Żydów Europy, monument przewrotnie zachęcał mnie do przejścia przezeń swoim intrygującym minimalizmem, interesującym rytmem szarych kłoców, rozgrzanych przez lipcowe słońce. Dopiero po chwili odkryłem głębszy sekret monumentu. Najpierw, przez pierwsze kilkanaście metrów transmonumentalnej trasy spacerowej, istotnie jest minimalistycznie, w krajobrazie miasta, między rozległym parkiem (*Tiergarten*) a osiedlem bloków mieszkalnych o średniej wysokości pojawia się zestaw płaskich prostokątów. Stoję na brzegu tego dosyć rozległego, niejednorodnego, nieco falującego pola, które kojarzy mi się ze zbiorem szarych pikseli, podobnych do tych, które miliony dzieci oglądają codziennie w popularnej grze Minecraft. Pomnik Pomordowanych Żydów Europy młodszym pokoleniom kojarzy się najpierw ze scenografią z czarnobiałego retro Minecrafta, czyli można spokojnie przyjąć, że za chwilę będzie się tak kojarzył medianie społeczeństwa, wszystkim dzisiejszym nastolatkom oraz dwudziestolatkom. Dlatego nie dziwię się, kiedy widzę roześmiane grupy ludzi o wiele młodszych ode mnie, które skaczą po betonowych blokach i robią sobie selfies. Niezrozumienie i nieznamość kontekstu, do jakiego odwołuje się berliński pomnik Zagłady, jest do pewnego stopnia wyjaśnieniem niefrasobliwych zachowań wielu zwiedzających. Drugim powodem jest nerwowa reakcja obronna, której naturalną artystyczną kontynuacją jest rozluźniający pastisz (o tym za chwilę).

W słoneczny dzień na obrzeżach pomnika widać uczestników zagranicznych wycieczek, odpoczywających na gładko sprasowanych, niewysokich chłodnych kamiennych bryłach, z których korzystają także cykliści, opierając o nie swoje rowery. Na kamiennych bryłach zasiadają wieczorami biesiadujące grupki przyjaciół.

W tamto lipcowe popołudnie wchodzę w pomnik jak gdyby nigdy nic, omiatając spojrzeniem pole poszatkwane szarymi płaszczyznami. Zanurzam się, schodzę coraz niżej po niewielkiej pochyłości terenu. Kamienne stele dorównują mi wzrostem, ale po chwili pną się już wysoko ponad moją głowę, tak że nie mogę spojrzeć na nie z góry, ponieważ to one górują nade mną, nie mogę także na nich usiąść, nie mogę się na nie wspiąć, są zbyt wysokie, trzy-, czterometrowe gładkie ściany steli. To nieustanne, konsekwentne wznoszenie się betonowych słupów wyznacza kierunek przeżyć lipcowych spacerowiczów: w górę, gdzieś w kosmos, w nieskończoność. Robi się ciasno. Rytm płaskich, zimnych ścian stel-cel wprowadza w mój spacer strukturę oporu i przymusu. Wchodzę jeszcze głębiej i znajduję się już w labiryncie płaskich tafli, na które mam ochotę się wdrapać – to naturalny odruch, żeby być

wyżej, mieć kontrolę nad sytuacją, nad krajobrazem, zobaczyć więcej, odetchnąć, odpocząć wreszcie od tych twardych murów i poszerzyć zawężające się niepokojąco pole widzenia. Podłoże betonowego labiryntu faluje. Przejście przez pomnik jest przejściem wewnętrznym, zmianą nastroju, zmianą postrzegania dookolnego świata, ale także zmianą postrzegania towarzyszących mi w tym spacerze ludzi, u których pojawia się większe niż przed chwilą skupienie, ale także niepewność, konsternacja, lęk. Czy to jest namiastka doświadczenia Zagłady?

Doświadczenie Zagłady nie daje się z niczym porównać. O problemach z daniem świadectwa nieludzkiemu światu pisało już wielu autorów, którzy przeżyli obozy śmierci¹. W Zagładzie dał o sobie znać skrajny nominalizm tragicznej strony rzeczywistości. Indywidualność śmierci została sprofanowana jej fabryczną produkcją śmierci. Pomnik daje namiastkę tej mortualnej koniunkcji i pozwala poczuć realną, ogromną różnicę między naszą dzisiejszą sytuacją mieszczan żyjących w sennym spokoju – przerywanym od czasu do czasu niepokojącymi doniesieniami z Ukrainy lub krajów arabskich – a sytuacją więźniów, trwających na granicy śmierci, w stanie skrajnej egzystencjalnej czujności dopóki, dopóty ostatecznie nie ulegną przebodźcowaniu trwogą i bólem, co uczyni ich zobojętniałymi na wszystko wokół. Doświadczenie tej różnicy jest niecodzienne, a monument Petera Eisenmana je umożliwił, dlatego Bundestag najzupełniej słusznie kilkanaście lat temu wyasygnował na jego budowę 54 mln marek niemieckich.

Refleksja ze spaceru przez pomnik Pomordowanych dotyczy także kwestii władzy. Stopniowe wchodzenie w sytuację bez wyjścia, ograniczonej wolności, z którym mamy do czynienia, gdy przechodzimy z brzegowego obszaru biesiad i śmiechów, w głąb ujarzmiającego swobodę ruchów labiryntu wysokich stel, jest jak stopniowe wchodzenie w dyktaturę, wchodzenie Kafkowskiego bohatera K. w zamek lub więzienie Józefa K. w proces, który nieuchronnie prowadzi do śmierci, wplątywanie się w ustrój totalitarny, bez własnej woli, po prostu spacerując, w przestrzeń obcej, lodowato zimnej władzy, której nie można, ot tak, zignorować, ponieważ macki tej władzy sięgają aż do najgłębszych zakamarków naszego życia, mogą nas dosięgnąć w każdej chwili. Władza jest nieuchwytna i transcendentna wobec jednostkowego losu. Jest to oczywiście totalna biowładza, o której pisali w różnych kontekstach Michel Foucault (1998) i Giorgio Agamben (2008). Wiele stopniowych kroków, aby wejść, będzie wymagało wielu stopniowych kroków, aby wyjść – po drodze zdarzą się ofiary. Dla bardzo wielu ludzi system totalnej biowładzy okaże się ostatnim przystankiem, końcem. Na tę groźbę bezwyjściowości oraz władzy ujarzmiającej podstawowe czynności życiowe (spanie, jedzenie, wydalanie, chodzenie) wiele osób reaguje śmiechem, którego artystycznym wyrazem jest pastisz.

Yolokaust

Yolokaust to nazwa praktyki fotograficzno-performerskiej polegającej na robieniu samemu sobie zdjęć telefonem na tle wzniesłego monumentu. Zdjęcia były wykonywane przez uczestników wycieczek krajoznawczych „z ręki” bądź przy użyciu wysięgnika (*selfie stick*). Radosne lub obelżywe miny i gesty – co odważniejsi

¹ Por. opowiadania Tadeusza Borowskiego; także: Kielar, 2004; Arendt, 2008.

performerzy skakali ze steli na stelę, pozując do zdjęć w locie – kontrastowały z monochromatycznym minimalizmem tła. Ta profanacja – inne, czyli nieprzewidziane, a na pewno niezaplanowane przez autora projektu użycie pomnika (Agamben, 2006) – spotkała się z artystyczną kontrprofanacją. Shashah Schapiro, izraelski satyryk, uchwycił powyższy proceder i symbolicznie ukarał niefrasobliwych turystów, publikując ich radosne selfies w dyptykach. Jedna część każdego dyptyku zawierała w tle pomnik, druga kolaż: Shapiro przekleił postacie turystów w milieu Zagłady. Kolaże zostały skomponowane z tła fotografii found footage, na których pokazano stosy trupów zalegających w masowych grobach ofiar Holokaustu, z wykrojonymi z tła berlińskiego pomnika postaciami współczesnych turystów, zadowolonych ze swoich psikusów. Stosujący piętrową strategię krytycznej parodii profanacyjnego gestu satyryk zatytułował swoje przedsięwzięcie *Yolokaust*² (Yolo to skrót od *You only live once*), zyskując błyskawiczny rozgłos (strona ze zdjęciami została odwiedzona 2.5 mln razy w ciągu tygodnia) oraz zapewnił sobie miejsce w najnowszej historii sztuki społecznie zaangażowanej. Działanie to spotkało się z szerokim odzewem różnych środowisk, także sfotografowanych osób, które w większości poprosiły o usunięcie ich wizerunków z kompromitujących dyptyków.

Dzięki tej polemice z użyciem środków artystycznych odkrywamy granicę profanacji. Jest nią wzniosłość, która w interpretacji Kantowskiej ma związek z przepastną, groźną przestrzenią, z obrazami pustyni, burzy, wybuchającego wulkanu. Wywołuje ambiwalentne doznanie estetyczne, grozy pomieszanej z przyjemnością, płynącą z niewspółmierności absolutnej idei nieskończoności do tego, co wyobrażalne (skończone). Wzniosłe jest niewyobrażalne, nieprzedstawiane, narusza logikę piękna skupionego na obiektach, poza estetyczną zasadą upodobania w rzeczach pięknych. Jean-François Lyotard zreinterpretował kategorię wzniosłości temporalnie, idąc za poprzednikiem Immanuela Kanta – Edmundem Burke’em, według którego wzniosłość powstaje z oddalonej tymczasowo grozy możliwego unicestwienia, kiedy pytamy, niepewni następnej chwili, czy cokolwiek jeszcze się zdarzy (Lyotard, 1996, pp. 173–189)?

Profanacja jest innym użyciem skończonego pojęcia, formy, obrazu, rytuału. Nieskończoności nie da się w ogóle użyć, można ją tylko przywołać. Profanacji ulega tylko to, czego da się dotknąć. Sprofanować można każdy skończony obiekt. W przypadku nieskończoności mówienie o dotyku jest wyłącznie metaforyczne. Jeżeli ktoś jest dotykany, to raczej ów niedoszły profanator niż nieskończoność, która nie staje się nigdy obiektem. Nieskończoność dotyka, traumatyzuje podmioty przyzwyczajone do skończoności, żyjące w skończonych formach. Ten „dotyk nieskończoności”, jeżeli jego konsekwencją nie jest unicestwienie podmiotu, wywołuje uczucie wzniosłości.

Monument Eisenmana jest wzniosły, dlatego jest też odporny na profanację. Jeżeli dochodzi do profanacji przestrzeni wzniosłej, wtedy ta przestrzeń woła o pomoc do nieba, czyli nieskończoności lub nicości. A głos nieskończoności i nicości jest najbardziej przejmującym głosem, jaki można usłyszeć. Pomsta przychodzi ze strony artystów, którzy widzą, że wzniosłość powstaje z nieskończoności, a ta jest nietykalna. Nie można jej objąć ani dotknąć, ponieważ nieskończoność nie jest

² Zob. <http://yolocaust.de/> (dostęp: 5 V 2017).

przedmiotem, podobnie jak nicość. Dlatego też ani jedna, ani druga nie poddają się profanacji. Próby profanującego – a więc innego, nowego, szokującego użycia wzniosłych monumentów – udają się tylko wtedy, kiedy tak naprawdę nie mamy do czynienia ze wzniosłością, lecz z podszywającą się pod nią nieudolną próbą aranżacji wzniosłej przestrzeni. Pomnik Eisenmana nie jest nieudolny – przeciwnie. Prawdziwa wzniosłość wynika z partycypacji dzieła w nieskończoności, do której odsyła nas monument. Wtedy profanacja jest niemożliwa, pastisz jest niemożliwy, a raczej: jest możliwy, ale jeżeli się dokonuje, to nie wyzwala swojego autora-aktora-performera z opresji sacrum, lecz tylko coraz bardziej pogrąża go w małostkowości niewspółmiernego gestu. Niewspółmierność profanacji bierze się stąd, iż żaden skończony gest nie może dotknąć tego, co nieskończone. Nieskończoność go zawsze przerasta. Pastisz Holokaustu nigdy nie jest dobrą zabawą, co pokazał Shashak Shapiro, tworząc swój krytyczny kolaż parodiujący profanacyjne selfies, których potencjał komiczny w jednej chwili rozwiął się jak dym z komina krematorium. Shapiro przypomniał nam, a zwłaszcza autorom chybionych selfie-pastiszów, że tam, gdzie dokonano profanacji życia ludzkiego, zabawa żywych musi ustąpić przed powagą i uszanowaniem. Odkąd w piecach zbudowanych przez światły naród niemiecki spalono – precyzyjnie, z dbałością o szczegóły – ponad sześć milionów żydowskich ofiar, artystyczna profanacja symboli pamięci tego ciągu strasznych wydarzeń przestała być możliwa. Każda jej próba grzęźnie w ponurości, jest zbyt toporna, nie na miejscu, a w najlepszym razie – po prostu pełna grozy, a więc uczestniczy w grozie tamtego czasu i czerpie z niej wartość przeżyciową³. Za każdym symbolem Holokaustu ciągną się krwawe warkocze ofiar. Masowe ludobójstwo było profanacją ludzkości. Monument Eisenmana został zaprojektowany jako przestrzeń rezonansowa, w której wybrzmiewa niemy głos nieskończoności, wybrzmiewa w imieniu zagazowanych, rozstrzelanych i spalonych w piecach. Przechodząc przez monument Holokaustu, można usłyszeć ciszę betonowych stel oraz szum absurdu.

Bez wątplenia Zagłada wyznaczyła nowoczesny paradygmat wzniosłości (Lyotard, 1996). W przestrzeni ogromu wszelkie próby mówienia podejmowane przez skończony byt ludzki przechodzą w łkanie bądź uczucie przerażenia. Można zapewne przejść przez pomnik Holokaustu wyłącznie fizycznie, bez świadomości przesunąć swoje ciało z punktu A do punktu B, ignorując wyrastające nad głową sześciennie kolumny, ale takie przejście nie dotyka tego, o co tam chodzi, nie jest wejściem we właściwą tej budowli monumentalną przestrzeń. Nie jest też profanacją, lecz właśnie przesunięciem ciała z punktu A do punktu B. Aby pojąć monumentalność przestrzeni berlińskiego pomnika, trzeba przynajmniej w wyobraźni otrzeć się o rzeczywistość kryjącą się za takimi słowami, jak: ludobójstwo, tragedia, nieskończoność, okrucieństwo, władza absolutna, absurd.

Bibliografia

- Agamben, G. (2006). *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka.

³ Przykładem może być tutaj film Artura Żmijewskiego *Berek* z 1999 r.

- Arendt, H. (2008). *Korzenie totalitaryzmu*. Przeł. D. Grinberg, M. Szawiel. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Borowski, T. (1964). *Wybór opowiadań*. Warszawa: PIW.
- Foucault, M. (1998). *Nadzorować i karać*. Przeł. T. Komendant. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Kielar, W. (2004). *Anus mundi*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Liotard, J.-F. (1996). *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2/3 (38/39), s. 173–189.

The monumental space of the Memorial to the Murdered Jews of Europe

Abstract

The Memorial to the Murdered Jews of Europe designed by Peter Eisenman is the monumental and sublime arrangement of the urban space in Berlin. As sublime, the space does not yield to profanation recently attempted by the authors of selfie pictures with the monument in the background. These wanna be profanations were critically parodied by Shahak Shapira, Israeli satiric who made series of collages entitled *Yolocaust*. He cut out from the selfies the figures of amused tourists and carried them on the black and white pictures of mass graves from the Second World War. On a philosophical level, the article makes a distinction between physical, immanent, finite space, where the profanation (ineffective) was played out, and the monumental space which opens up to infinity, the ever-elusive principle of the sublime. The author of the article also describes his own sublime experience of passing through the Berlin monument.

Key words: Memorial to the Murdered Jews of Europe, monumentality, space, infinity, sublim, desecration, pastiche, *Yolocaust*

Słowa kluczowe: pomnik Pomordowanych Żydów Europy, monumentalność, przestrzeń, nieskończoność, wzniosłość, profanacja, pastisz, *Yolocaust*

Nota o autorze

dr Marcin Polak – filozof, badacz kultury, eseista, redaktor naczelny magazynu „Nowa Orgia Myśli”, stypendysta Narodowego Centrum Nauki, adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor monografii *Urojone-nic. Postmodernistyczna metafizyka Stanisława Bretona* (2014). Nakładem wydawnictwa Universitas ukazała się jego najnowsza książka *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni* (2016). Publikował teksty filozoficzne i krytyczne o sztuce, m.in.: w miesięczniku „Znak”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „Obiegu”, magazynach „SZUM” i „Fragile”. Krakowianin. Amator spacerów w pełnym słońcu.

Marcin Polak, Ph.D. – philosopher, critic of culture, essayist, an editor-in-chief of “Nowa Orgia Myśli” magazine. He received a grant from National Centre of Science. He is an assistant professor at the Faculty of Philosophy and Sociology at Pedagogical University of Cracow. He is the author of books *Urojone-nic. Postmodernistyczna metafizyka Stanisława Bretona* (2014) and *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni* (2016) published by University editing house. He wrote about philosophy and art to many reviews i.e. “Znak”, “Kwartalnik Filozoficzny”, “Obieg”, “SZUM” and “Fragile”. He lives of Cracow. He is an enthusiast of walks in a day light.