

## Pomniki i pustki. Przypadek Berlina

**C**harakterystyczną cechą pustki jest „wydobywanie na jaw”. W najbardziej dosłownym sensie uwidacznia się ona jako rezultat działań wojennych czy urbanistycznego planowania. Krajobraz Berlina po wojnie, zniszczony na skutek walk i bombardowań, to krajobraz naznaczony pustkami. Także odbudowa miasta i jego reorganizacja przyczyniły się do wyburzeń starych budowli, nowego umiejscowienia lub nadbudowania. Powstały następnie mur berliński przeobraził krajobraz miasta, a gdy go zburzono, w mieście pojawił się długi pas niezabudowanej przestrzeni, który długo przypominał o przeszłości. Organizacja przestrzeni, jej luki, ład i nieład nakładają się na siebie i zacierają wzajemnie, uzmysławiając tym samym swoją warstwowość. Tak jak widząc pourywane strony czy usunięte zdania i słowa tekstów domyślamy się nieobecnej całości, tak samo czytając obecną architekturę, można natrafiać na kolejne poziomy krajobrazu miasta, obecne, ale nie zawsze widoczne na pierwszy rzut oka.

Zarazem fenomen nieobecności kryje się w ludziach oraz ich pamięci. Po zjednoczeniu Niemiec zaczęto usuwać komunistyczne pomniki, redukowano sferę symboliczną w obszarze estetyki czy dawnych nazw ulic. W ten sposób wiele obiektów zniknęło fizycznie z przestrzeni miasta, ale zachowały się one w ludzkich wspomnieniach i mentalności. Tak zreorganizowany świat stawał się dla wielu osób obcy i wybrakowany, a strategią podtrzymywania tożsamości stały się pamięć i związane z nią praktyki, przywołujące nieobecne społeczności, ludzi i miejsca.

### Muzeum Żydowskie

Za pierwszy z ważniejszych obiektów korzystających z pustki należy uznać Muzeum Żydowskie w Berlinie (Jüdisches Museum Berlin), otwarte w 2001 roku. Utrwaliło się ono nie tylko jako wizytówka miasta, ale także ikona współczesnej architektury, która nadała ton innym, podobnym realizacjom. Przewodnią osią konstrukcyjną stała się pustka, którą architekt projektu Daniel Libeskind tłumaczył jako symbol, gdzie „to, co nie jest widzialne, ukazuje się jako pustka, jako niewidzialne”. Libeskind powołuje się na trzy myśli, które organizowały proces twórczy podczas pracy nad projektem muzeum. Po pierwsze, należało uzmysłwić sobie wpływ intelektualny, ekonomiczny i kulturalny jaki mieli Żydzi na miasto, aby lepiej zrozumieć historię Berlina. Po drugie, należało przemyśleć znaczenie Zagłady i włączyć ją zarówno duchowo, jak i fizycznie w pamięć oraz świadomość miasta. Po trzecie, dopiero po zrozumieniu i zaznaczeniu pustki powstałej po zniknięciu żydowskiego Berlina, miasto mogło zmierzać w przyszłość. Projekt został nazwany „Between the Lines”, tj. „Między wierszami (liniami)”, ponieważ:

Konstrukcja budynku mieści się pomiędzy dwoma liniami, jedną prostą, ale połamaną na kawałki, podzieloną na fragmenty, drugą wielokrotnie wygiętą, wykrzywioną, ale potencjalnie zmierzającą w nieskończoność. Ta podłużna oś przekłada się architektonicznie na wąski kawałek pustej przestrzeni, którą na każdym skrzyżowaniu przecina ścieżka zygzakowatej konstrukcji i która sięga od dołu do góry budynku. Jest ona przymocowana do sal wystawienniczych muzeum. Nie można do niej wejść, ale można ją oglądać z małych mostków, które przecinają ją na każdym poziomie: widok w otchłań rozciągającą się w tym samym czasie w górę i w dół. Libeskind nazywa to pustką. (A. Huyssen, *Berlińskie pustki...*, s. 454)

Pustek wbudowanych w bryłę muzeum jest w sumie pięć. Cztery z nich są zamknięte i zwiedzający nie mogą do nich wejść. Można je jednak zobaczyć na różnych etapach zwiedzania muzeum, a także zlokalizować je na poglądowej mapce ekspozycji. Stanowią one (meta)fizyczny trzon budowli i należy postrzegać je zarówno w kategoriach konceptualnych, jak i dosłownych. Pustka była wykorzystywana w opowieściach o Zagładzie – w literaturze, poezji czy filmie. Tutaj metafora została urealniona i skonkretyzowana w konstrukcji budynku, co sprawiło, że instytucję należy traktować nie tylko jako muzeum historii Żydów, ale również muzeum i pomnik Holokaustu. Podkreśla to szczególnie jedna z trzech tras zwiedzania, nazwaną „ścieżką Holokaustu”. Dociera ona do dużych i ciężkich drzwi, które odchylone ukazują ciemną wieżę-silos. Wysoka na 24 metry, szeroka i pojemna budowla, u jednego z wierzchołków otwarta jest na świat zewnętrzny. Przez wąską szparę, w bardzo ograniczonym stopniu wlewają się z zewnątrz światło i dźwięki. W pomieszczeniu panuje chłód, a wykorzystanie betonu wzmacnia dodatkowo odczucie zimna. Co ważne, chodząc, cały czas jesteśmy pod ziemią, a więc w przestrzeni naznaczonej negatywnie. Wieża, wertykalny kształt i niedostępny otwór prowadzący na zewnątrz, przywołują na myśl komin lub nieprzyjemną i ciemną celę. Muzeum Libeskinda stanowi istotny głos w dyskusji dotyczącej form upamiętniania oraz radzenia sobie z duchami przeszłości. Poprzez zastosowanie „pustki” staje się możliwym nakreślenie nieobecności, która żywo przenika zwiedzających.

Drugi interesujący projekt to „Zaginiony dom” („Missing House”) francuskiego artysty Christiana Boltanskiego z 1990 roku. Korzysta on z przypadkowo powstałej pustki na ulicy Grosse Hamburgerstrasse w Berlinie, gdzie stoi rząd równo wybudowanych kamienic. Zabudowa jest gęsta, wysoka i masywna, dlatego tym bardziej zwraca uwagę prześwit wielkości domu, który znajduje się przy numerach 15/16. Jego historia wiąże się z datą trzeciego lutego 1945 roku, kiedy w wyniku alianckiego bombardowania centralna część kamienicy uległa zniszczeniu. Choć jej boczne skrzydła z czasem przywrócono do stanu używalności, to z głównej części budynku nie pozostało nic. Nienaturalność tej pustki musiała silnie narzucać się przechodniom już wcześniej, a stworzona na potrzeby wystawy „Skończoność wolności” („Die Endlichkeit der Freiheit”) instalacja Boltanskiego prostym gestem tylko tę pustkę unaoczniała. Artysta umieścił po dwóch stronach nieobecnego budynku dwanaście czarno-białych tabliczek wielkości 120x60 cm, na których widniały napisy informujące o nazwisku, profesji oraz okresie zamieszkania rodzin w kamienicy. Okazało się,

że do 1942 roku wielu mieszkańców zostało eksmitowanych z powodu żydowskiego pochodzenia, a ich miejsce zajęli „aryjczy”, o czym Boltański wcześniej nie wiedział. Zaginiony/brakujący dom nadal się ukazuje, wzmocniony przez wyrazistą pustkę i stojące w jego dawnym podwórzu drzewo.

Kolejnym projektem podążającym podobnym tropem jest miejsce pamięci „stronnica” („Page Memorial Site”) z 1997 roku na Axel-Springer Strasse. Na podwórzu domu stała niegdyś synagoga, która w 1938 roku została zniszczona przez nazistów. Gdy w latach dziewięćdziesiątych postanowiono przypomnieć jej istnienie, działka wyglądała już inaczej, rosły na niej drzewa, biegła przez nią droga przeciwpożarowa. Zvi Hecker, Micha Ullman oraz Eyal Weizman zaproponowali, aby to miejsce postrzegać w kategorii jednej strony książki, która opowiada tysiącletnią historię miejsca – najpierw kawałka ziemi, później synagogi, w końcu podwórza. Postanowiono nie dodawać niczego, co nie należało wcześniej do tej przestrzeni. Architektoniczne plany synagogi nałożono na dzisiejszą mapę i odtworzono rzędy ławek dokładnie w ich oryginalnej lokalizacji. Zamiast drewna wykorzystano beton, a w miejscach kolizyjnych – jak rosnące drzewa czy droga – ławek nie ustawiono, tworząc pauzy, sygnalizując przerwana narrację i nie naruszając kompozycji zastanego krajobrazu podwórza. W ten sposób z lotu ptaka pomnik imituje zapisaną kartę świętej książki, a ławki, drzewa i droga, jak komentarze w Talmudzie, reprezentują różne warstwy czasu i działania ludzi. Ławy przypominają o nieistniejącej synagodze, roślinność i zarastanie nią oznacza destrukcję i zapomnienie, a droga przeciwpożarowa – współczesne regulacje budowlane. Wędrowkę pomiędzy rzędami ławek autorzy chcą rozumieć jako czytanie opowieści o stracie i modlitwę zarazem.

Pusta przestrzeń może być opisywana, nadpisywana i przypisywana, ale także sztucznie kreowana. Taki przypadek ma miejsce na Babelplatz, gdzie Micha Ullman zaprojektował „Pomnik upamiętnienia palenia książek” („Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung”). Pomnik powstał na przełomie 1994/1995 roku w miejscu, gdzie 10 maja 1933 roku naziści spalili ponad dwadzieścia tysięcy woluminów książek uznanych przez władze za „zdegenerowane”, m.in. dzieła Heinricha Heinego, Karola Marksa czy Tomasza Manna. Po czterech stronach monumentu znajdują się tablice z brązu z informacją o spaleniu książek oraz cytatem z Heinricha Heinego: „Tam, gdzie książki palą, niebawem także ludzi palić będą”. Projekt przedstawia puste półki na książki, które znajdują się w dużym pomieszczeniu (5m<sup>3</sup>) pod ziemią. Dostęp do podziemnej pustej biblioteki jest niemożliwy, choć można się jej przyglądać przez szklaną szybę. Jej usytuowanie przywołuje miejsce ustawienia stosu, natomiast powierzchnia szyby odzwierciedla podstawę stworzonej wcześniej z bel drewna konstrukcji, która podpalono jako pierwszą. Pomieszczenie i półki są białe, dlatego w ciągu dnia stają się prawie niewidoczne, a refleks nieba na szybie zdaje się jeszcze bardziej poszerzać przestrzeń. Użycie szyby w tym kontekście nawiązuje do realizacji *Nigdy więcej Auschwitz* Jana Wolkera z 1977 w Amsterdamie, jednak na tym podobieństwo się kończy, gdyż również w nocy można się dokładnie przyjrzeć pomieszczeniu. Ponadto, po

szklanej szybie można przejść, jednak nie wszyscy się na to decydują – kroczenie po transparentnej szybie nad pustką w wielu budzi niepewność i niepokoi.

Przeźrzeń i miejsce to kategoria ważne zarówno dla architektury, jak i dla pamięci. Najwyrazistszą formą ich dialogu staje się pomnik, który w przypadku tematów związanych z traumatyczną przeszłością wojny i Zagłady szuka odmiennych niż zwykle środków wyrazu i mierzy się z ograniczeniami zaświadczenia o przeszłości. Pustka stanowi wysoce niejednoznaczną formę, wydobywa na jaw, wskazując na to, co nieobecne. W przypadku prezentowanych projektów twórcy wykorzystywali pustkę na wiele różnych sposobów. Niekiedy pustka unaoczniona nam przez artystów istniała uprzednio, jak w przypadku „Zaginionego domu” Boltanskiego, a w innych przypadkach, np. Muzeum Żydowskim Libeskinda, została świadomie wykreowana. Czasem jej rozpoznanie wymaga większego zaangażowania widza, jego ruchu, czasem nie. W jednym przypadku pustkę kreował widoczny fragment odwołujący się do większej, ale nieobecnej całości, w innym natomiast ogrom lub zamknięta w przestrzeni pustka. W efekcie pustka okazuje się wysoce zróżnicowaną kategorią, sytuującą się pomiędzy przestrzenią a miejscem, byciem a nie-byciem oraz pamięcią a zapomnieniem. Oscyluje na granicy, która wymusza aktywność i pamiętanie, choć jednocześnie mu zagraża, bowiem pustka może przestać komunikować, do niczego nie odsyłać i nikomu nic nie przypominać, a jako taka stać się równoznaczną z niepamięcią i zapomnieniem.

Łukasz Postuszny

#### Literatura

- Huyssen A. *Berlińskie pustki*, przeł. J. Mostowska. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009.
- Huyssen A. *Po wojnie: miasto jako palimpsest*, przeł. J. Mostowska. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009.
- Loeb C. *The City as Subject Contemporary Public Sculpture in Berlin*. "Journal of Urban History" 2009 (6).
- Parr A. *Berlin and the Holocaust*. W: A. Parr, *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*. Edinburgh 2008.
- Postuszny Ł. *Przestrzenne formy upamiętniania Zagłady*. Kraków 2014.
- Solomon-Godeau A. *Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's "Missing House"*. "Oxford Art Journal" 1998 (2).
- Young J. E. *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture*. "Jewish Social Studies" 2000 (2).

