

Upamiętnianie w przestrzeni: od pomnika do antypomnika

Podejmowanie refleksji nad pamięcią ma długą tradycję. Datuje się je przynajmniej od czasów starożytnych Greków, którzy Mnemosyne – boginię pamięci – uczynili matką wszystkich dziewięciu muz. Jako sztuka-technika, w ujęciu Greków pamięć odnosiła się do umiejętności intelektualnych jednostki, służących usprawnianiu i czynienia pamięci pojemniejszą. Gdy jednak mowa jest o kulturze pamięci, należy umiejscowić ją raczej w kręgu społecznego zobowiązania wraz z pytaniem: „O czym nie wolno nam zapomnieć?”.

W rozumieniu potocznym pamięć jest jedna, ale w naukach społecznych wyróżnia się kilka jej rodzajów. Jeśli przyjąć za kryterium różnicujące czasowy zasięg trwania pamięci, najszerszym pojęciem zdaje się pamięć kulturowa, która za sprawą wytworów kultury przechowuje w sobie szereg odmiennych reprezentacji pamięci. Pamięć kulturową należy rozumieć jako fenomen o metaforycznym charakterze, bowiem nikt nie pamięta tego, co zdarzyło się setki czy tysiące lat temu. Z jakiegoś powodu jednak ludzie „pamiętają”, a zasadniej byłoby zapewne powiedzieć „wiedzą”, o wydarzeniach wykraczających poza ich bieg życia. Przedmiotem zainteresowania badań nad pamięcią kulturową są właśnie sposoby oraz przedmioty, które tworzą lub budzą pamięć i wspomnienia. Można tu mówić bardzo szeroko o tekstach kultury, takich jak literatura, radio i telewizja czy sztuki plastyczne i muzyka, ale również o całym spektrum obyczajów, przedmiotów i budowli, tworzących kulturę materialną.

Kultura pamięci odpowiada na ważne społeczne i historyczne problemy. Szczególnie trudne, przemilczane lub traumatyczne doświadczenia stanowią przykłady zainteresowania studiów nad pamięcią. Wiele społeczności i grup, ale także pojedynczych osób przepracowuje od lat ogrom doznanych cierpień, wyrządzonych krzywd i bardzo szeroko rozumianej straty. Szczególnie zagłada Żydów i pamięć o niej stała się powtarzającym się tematem europejskiej tradycji intelektualnej.

Pomniki

Pierwszą formą upamiętniania Zagłady były relacje mówione i książki – pamiętniki, dzienniki, wspomnienia. Te ostatnie media, księgi pamięci (*Izkor bicher*), nazywa James Young nagrobkami wyobrażonymi. Ten rodzaj myślenia staje się punktem wyjścia, który służy do zestawienia ze sobą dwóch form upamiętniania obecnych w praktykach komemoratywnych dotyczących Zagłady – tradycyjnych pomników oraz ich antytez, czyli antypomników (*counter-monuments*).

Słowo „pomnik” etymologicznie łączy się ze słowami pomny, pomnieć, przypomnieć, czyli pamiętać. Z kolei „monument” pochodzi z języka łacińskiego; monumentalny oznacza olbrzymi, masywny i potężny, a także mający trwałą wartość lub znaczenie dla kultury. Tradycja niemiecka rozróżnia typy pomników ze względu na funkcję. Pierwszy typ pomnika ostrzega i upomina (*Mahnmal*), drugi przypomina (*Denkmal*), podczas gdy trzeci honoruje (*Ehrenmal*).

Tradycyjne pomniki podlegają niekiedy krytyce, ponieważ konkretyzują określoną wersję historii, a zamiast ewokować pamięć, raczej ją wypierają, zwalniając z obowiązku pamiętania i przykrywając historię warstwami niedostrzegalnych mitów. Robert Musil uważał, że „nie ma na świecie nic bardziej niewidocznego niż pomnik”, natomiast Pierre Nora wskazywał, iż pamiętanie przybrało charakter zewnętrzny, czego wskaźnikiem stały się

miejsca pamięci. Chcąc odejść od tradycyjnej formy monumentu (rodzaju miejsca pamięci), twórcy powinni zrezygnować z jego istotowej cechy, tj. monumentalizmu. W efekcie takiego działania w obrębie niemieckiej powojennej sztuki architektonicznej zaczęły powstawać antypomniki.

Antypomniki

Pierwsza realizacja antypomnikowa odnosząca się do Shoah to projekt Jochena Gerza i Esthery Shalev-Gerz z 1986 roku. Włodarze Miasta Hamburg w Niemczech zaprosili artystów do wykonania „Pomnika przeciwko faszyzmowi, wojnie i przemocy – i na rzecz pokoju oraz praw człowieka”. Kluczowym elementem pomnika jest wysoki na dwanaście metrów graniastosłup o podstawie kwadratu o boku długości jednego metra. Wydrążony w środku słup został wykonany z aluminium, a jego powłokę pokrywa cienka warstwa ciemnego ołowiu, umożliwiającą wykonanie reliefów. Obok bazy antypomnika znajdowała się inskrypcja w siedmiu językach (niemieckim, francuskim, angielskim, rosyjskim, hebrajskim, arabskim oraz tureckim), która zapraszała mieszkańców i gości miasta do składania swoich podpisów na kolumnie. Informowała ona, że w miarę zapełniania się powierzchni kolumny, będzie się ona stopniowo zapadać pod ziemię, a gdy zniknie zupełnie, obowiązek sprzeciwu wobec niesprawiedliwości zostanie przeniesiony na mieszkańców i gości. Im aktywniej uczestniczą w procesie, tym szybciej pomnik się zapadał. Antypomnik zniknął z pola widzenia po siedmiu latach, a jego szczyt wieńczy szyba oraz informacja o projekcie.

Jego antymonumentalność stała w opozycji do tradycyjnego monumentu w kilku wymiarach. Myśląc o idealnym antypomniku należy rozpatrzyć pięć aspektów, które stanowią o jego swoistości. Są nimi temat, forma, miejsce, doświadczenie oraz znaczenie.

Po pierwsze – temat. Tradycyjne pomniki są afirmatywne, służą gloryfikacji wydarzeń lub osób, antypomniki zaś biorą za temat wydarzenia trudniejsze i często wstydlive; każą przejąć się losem ofiar i przywrzeć tożsamościom dotąd marginalizowanym. Przykładem takich pomników może być projekt zapoczątkowany w 1992 roku przez Guntera Demniga *Kamienie pamięci*. Poświęcony jest konkretnym osobom z imienia i nazwiska, obejmuje liczne grupy krzywdzone przez nazistów i prezentuje perspektywę czasową wykraczającą poza okres wojny. Innymi przykładami są pomnik poświęcony Romom oraz pomnik dedykowany osobom homoseksualnym wchodzące w bezpośredni dialog z sąsiadującym z nimi *Pomnikami Pomordowanych Żydów Europy* w Berlinie Petera Eisenmana.

Po drugie – forma. Antypomniki wykorzystują nie tylko alternatywne techniki tworzenia, ale i materiały. Stanowią często inwersję tradycyjnych pomników, jak w przypadku fontanny w Kessel Aschrotta Hoheisela; są raczej abstrakcyjne niż figuratywne (np. pomnik czarnego prostopadłościanu zadedykowanego *Zaginionym Żydom Münster* Sol Lewitt z 1987 roku). Wykorzystują raczej puste przestrzenie niż solidne bloki i ciemne barwy zamiast jasnych. Są częściej sytuowane poniżej poziomu ziemi niż na cokółkach. Bywają raczej mnogie niż pojedyncze i są często rozproszone w obrębie pola, przestrzeni miasta, kraju czy regionu, a nie skoncentrowane w jednym miejscu (por. *Kamienie Pamięci*). Ponadto są najczęściej bardziej złożone niż tradycyjne pomniki i jeśli ewokują tradycyjne formy, to zwykle w sposób ironiczny, poprzez konfrontację z określonym miejscem czy sytuacją. Niewątpliwie taką formę przybiera instalacja-pomnik *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* Joanny Rajkowskiej z 2002 roku. Ustawiona na Rondzie De Gaulla w Warszawie sztuczna palma dziwi, śmieszy i wydaje się kuriozalna, szczególnie zimą. Poprzez przywołanie skojarzeń z dalekimi, ciepłymi krajami, unaocznia żydowską genezę nazwy ulicy - Alej

Jerozolimskich. Antypomniki bywają dynamiczne w sensie przestrzennym, kiedy przemieszczają się, ale i zmieniają się w czasie, np. celowo są nietrwałe i zaprojektowane z myślą o zniszczeniu (por. lodowa rzeźba *Czarny kryształ* Jerzego Kaliny we Wrocławiu) Wykorzystywane materiały są z kolei albo surowe, alienujące i twarde jak beton, albo delikatne, lekkie i transparentne, odbijające obrazy jak szkło.

Po trzecie – miejsce. Zazwyczaj pomniki zajmują widoczną pozycję w przestrzeni, ustawione bywają na cokole, wzniesieniu, placu czy końcu drogi. Jednakże widoczność dotyczy również przestrzeni nacechowanych polityczną ważnością – centrów miast lub centrów ważnych wydarzeń. Z tego powodu antypomniki stają się niewidoczne. Znajdują się na przykład pod ziemią lub na peryferiach miast. *Pomnik Pomordowanych Żydów Europy* nie posiada frontu lub określonego początku. W nienachalny sposób inkorporuje drzewa i zlewa się z chodnikiem, stanowiąc tym samym niejako naturalne przedłużenie położonego obok parku i ścieżki dla pieszych. Projekt *Kamieni Pamięci*, podobnie jak *Miejsca Pamięci* Renaty Stih i Friedera Schnocka z 1993 stają się nie odświętnym i rzadkim, ale naturalnym i codziennym doświadczeniem mieszkańców, którzy „wpadają” na pomnikowe realizacje w sposób niezamierzony, najczęściej przypadkowy.

Po czwarte – doświadczenie. Tradycyjne monumenty wykorzystują zmysł wzroku, podczas gdy antypomniki akcentują doświadczenia słuchowe i dotykowe, a także specyficzne doświadczenia przestrzenne jak ciasnota czy niepewność. Tradycyjne pomniki utrzymują dystans, podczas gdy antypomniki zapraszają nie tylko do aktywnego uczestniczenia, ale również zmuszają do określonych zachowań, jak w przypadku *Kamieni pamięci* lub *Pomnika palenia książek* Micha Ullmana w Berlinie. Podobne są pod tym względem *Miejsca pamięci*, które korzystają z wyrazistej ikonografii i tekstów podobnych stylistyce reklamowej, dzięki czemu są dobrze widoczne dla przechodniów, a nawet rowerzystów. Wiele pomników zaprasza do pisania po nich, wchodzenia czy nawet zabawy. *Pomnik pomordowanych Żydów Europy* rodzi w ludziach chęć zabawy, ale również wycisza, gdyż tłumi odgłosy miasta i wrażenia wzrokowe docierające z zewnątrz.

Po piąte – znaczenie. Tradycyjne pomniki są raczej jednoznaczne, figuratywne i dydaktyczne, podczas gdy antypomniki nie dostarczają łatwych odpowiedzi oraz kładą ciężar pracy nad rozumieniem na barki zwiedzających. Służy temu abstrakcyjna forma, która odpolitycznia i spowalnia proces budowania znaczeń.

Podsumowując, o ile idealny antypomnik spełnia wszystkie pięć warunków (odmienność od pomnika pod względem tematu, formy, umiejscowienia, doświadczenia i znaczenia), o tyle trudno jednoznacznie określić, jak wiele z tych punktów powinna weryfikować realizacja, aby można ją było określić jako antypomnik. Według autorów tego podziału wystarczy, gdy spełnia ona co najmniej jeden z nich, natomiast każde dodatkowe wypełnienie warunku wzmacnia jej antypomnikowy charakter.

Przykłady antypomników nawiązujących do Shoah:

Nigdy Więcej Auschwitz, autor Jan Wolkers, Amsterdam 1993.

Fontanna w Kessel, autor Horst Hoheisel, Kessel 1985.

Szary autobus, autor Horst Hoheisel, w ruchu od 2006.

Zaginiony dom, autor Christian Boltanski, Berlin 1990.

Miejsca pamięci, autorzy Renata Stih i Frieder Schnock, Berlin 1993.

Pomnik stronnicy, autorzy Zvi Hecker, Micha Ullman oraz Eyal Weizman, Berlin 1997.

Pomnik biblioteka/palenie książek, autor Micha Ullman, Berlin 1995.

Kamienie pamięci, autor Gunter Demnig, Europa od 1992.
Pomnik pomordowanych Żydów Europy, autor Peter Eisenman, Berlin 2005.
Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich, autorka Joanna Rajkowska, Warszawa 2002.
Czarny kryształ, autor Jerzy Kalina, Wrocław 2012.
Kopce pamięci, autorka Wanda Swajda, Gdańsk/Sztutowo, 2007/2011.

Literatura

Huysen A. *Berlińskie pustki*, przeł. J. Mostowska. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009.
Nora P. *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. New York 1996.
Połuszyński Ł. *Przestrzenne formy upamiętniania Zagłady*. Kraków 2014.
Saryusz-Wolska M. *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa 2011.
Stevens Q., Franck K. A., Fazakerley R. *Counter-monuments: the antimemorial and the dialogic*. „The Journal of Architecture” 2012 (6).
Szpociński A. *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. „Teksty Drugie” 2008 (4).
Young J.E. *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dobkowski. W: *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster. Kraków - Warszawa 2014.