

SYLWIA CHUTNIK

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Postpamiętanie, postciało O działaniach artystycznych Patrycji Dołowy na terenie byłego getta warszawskiego

Literaturoznawczyni Aleida Assmann w zbiorze esejów *Między historią a pamięcią...* zwróciła uwagę na dwa poziomy pamiętania: narodowy i społeczny. W pierwszym z nich „koordynaty norm pamięci wyznaczone są normami”¹, a w drugim „heterogeniczne wspomnienia cierpienia, winy i oporu mogą istnieć obok siebie”², ponieważ poziom społeczny dotyczy w dużej mierze rozproszonych, niehierarchicznych wspomnień, pamięci i odniesień, które tworzą opowieść wielowątkową, bez początku i końca. W tym rozumieniu istnieją dwa porządki pamięci: oficjalny (narodowa konstrukcja) i oddolny (skupiony na indywidualnych głosach). Czy poziom społeczny ma szansę wyważyć ten narodowy, a jeśli istnieje w nim emancypacyjny potencjał, to czy jest sens toczyć „bitwę na pamięci”, która dotyczy przeszłości³?

Przesycony teren

Teoretyczne rozważania przenieśmy na pole praktyki – do warszawskiej dzielnicy Muranów, dawniej terenu zamieszkiwanego głównie przez ludność

¹ A. ASSMANN: *Między historią a pamięcią. Antologia*. Przeł. J. GÓRNY. Warszawa 2013, s. 238.

² Tamże.

³ Winston Churchill w mowie z 1946 r. postulował „koniec obrachunków” i odwrócenie się od „okropnej przeszłości”, ponieważ tylko w ten sposób Europa może zostać uratowana od upadku (za: tamże, s. 12).

żydowską, potem przeznaczoną na getto. Rozporządzenie o „żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej” podpisał szef dystryktu warszawskiego Ludwig Fischer w październiku 1940 roku. Granice getta wielokrotnie się zmieniały, tworząc dwie jego części (małe i duże getto), a następnie, w wyniku zaplanowanej akcji likwidacyjnej, redukując teren do kilkudziesięciu ulic, na których toczyło się w 1943 roku powstanie. Do części byłego getta warszawskiego zalicza się północna część miasta, obejmująca obszar około 2,6 tys. km², w tym Muranów. Teren nie został wybrany przypadkowo, ponieważ od dłuższego czasu zamieszkiwała go w większości ludność żydowska⁴. Takie nazwy ulic jak Nalewki czy Bagno kojarzyło się w przedwojennej Warszawie z drobnym handlem i niezliczoną liczbą sklepów pochowanych w bramach i zaułkach czynszowych kamienic.

Po upadku powstania w getcie teren zamienił się w gruzowisko⁵, które powojenne ekipy budowlane wywoziły za miasto lub wykorzystywały do tworzenia nowych obiektów stolicy, na przykład Stadionu Dziesięciolecia. Zachowane cegły przeznaczono na budowę nowych domów. Ale w niektórych miejscach trudno było oddzielić gruzobeton od tego, co w nim zostało. Resztki dobytków, niejednokrotnie również zwłoki. Wszystko to stanowiło materiał do odbudowy miasta. Na miejscu, w którym toczyły się walki powstańcze, zaplanowano i zrealizowano projekt socrealistycznego osiedla Muranów. Wśród jego ulic znajdują się obecnie najważniejsze obiekty związane z zachowaniem pamięci o wydarzeniach drugiej wojny światowej, między innymi: pomnik Bohaterów Getta autorstwa Natana Rapaporta, kopiec Mordechaja Anielewicza (na miejscu schronu, w którym zginął przywódca powstania wraz z innymi bojownikami), Trakt Pamięci Męczeństwa i Zagłady Żydów oraz najnowszy obiekt Muzeum Historii Żydów Polskich.

Przestrzeń dzielnicy przesycona jest formami upamiętnienia, a dzięki wycieczkom z Izraela pamięć ta niejako wychodzi z pomników czy muzeów poprzez opowieści przewodników/przewodniczek miejskich i sprawia, że na Muranowie nie można zapomnieć: czasów wojennych, Holokaustu i tego, co stało się z miastem po 1945 roku.

Pamięć jest jednak nieprzezroczysta, wieloznaczna, nieobiektywna. Jak nic innego potrafi stanowić oręż i siłę nacisku. Kultura pamięci⁶ chętnie wpisuje

⁴ Podkreślić jednak należy, że formalnie nie było w Warszawie „dzielnicy żydowskiej”, a jej ewentualne granice przebiegały umownie. Zob. E. BERGMAN: *Dzielnica żydowska w Warszawie – miasto w mieście? W: Przywracanie pamięci. Rewitalizacja dawnych dzielnic żydowskich w miastach Europy Środkowej*. Red. nauk. M. MURZYN-KUPISZ, J. PURCHLA. Kraków 2008.

⁵ Ze wspomnień mieszkańca, Michała Zygelberga, który wędrował po gruzowisku w 1945 r.: „Było tak cicho jak w grobie. Cały obszar pokrywała gruba warstwa śniegu. Biel, która powinna być symbolem czystości, przeraziła mnie. Pod tą bielą zbierało morze niewinnej żydowskiej krwi. Błądziłem bez celu po ruinach. Nie spotkałem żadnego znaku tego, co tutaj wcześniej istniało” (cyt. za: B. CHOMĄTOWSKA: *Stacja Muranów*. Wołowiec 2012, s. 11).

⁶ Zob. A. ASSMANN: *Między historią a pamięcią...*, s. 189.

wana jest w ideologię lub kolejne projekty polityki historycznej⁷ oraz interesy poszczególnych jednostek mających (zwykle tymczasową) władzę nad danym terenem czy budynkiem. Zbyt często traci ona formułę prywatną, w której do głosu dochodzi linearność rodzinnych pokoleń i ich dziejów.

Głównymi bohaterami niniejszego tekstu są dzielnica Muranów oraz artystka, która działa w miejscach przesyconych pamiętaniem. Jest ona częścią zbioru osób, które bezpośrednio nie uczestniczyły lub nie były świadkami zdarzeń, do których odnoszą się w swojej pracy. Jednak ich poszczególne działania wpisane są w kontekst pamiętania jako kontinuum. Należą one do trzeciego pokolenia powojennego: nie są dziećmi Holokaustu, ale jego wnukami i wnuczkami. Ich artystyczne wizje przedstawiania odziedziczonych doświadczeń są wpisane w tkankę miejską, a wręcz grają z nią, nadając nowe znaczenia i zmieniając to, co zwykliśmy nazywać rytualnym odtwarzaniem przeszłości.

Skoro zaproponowane przez Marianne Hirsch pojęcie „postpamięci”⁸ odnosi się głównie do doświadczeń dzieci ofiar Holokaustu, to jakiego rodzaju doświadczenie nosi w sobie kolejne pokolenie: ostatnie, które ma szansę wychwycić, a tym samym przedstawić i ocalić od zapomnienia opowiedziane przez naocznych świadków historii? Historie te są, co oczywiste, przefiltrowane przez ich wrażliwość, doświadczenie i perspektywę dekad. Mimo wszystko stanowią narrację (między)pokoleniową, niejako oderwaną od poszczególnych lat: zawieszoną w próżni konkretnych dat i jednocześnie tak mocno „umiejscowioną” w konkretnej periodyzacji.

Pamięć niepełna

Postpamiętanie może być uciążliwe, nieznośne i może odbierać podmiotowość. Bożena Keff w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* przedstawiła figurę matki jako wyrzutu sumienia, która mówi do swojej córki:

Gdyby twoje życie było równie tragiczne jak moje
Mogłabym czasem porozmawiać jak z kimś

⁷ Świadomie nie używam tego terminu tylko w odniesieniu do najbardziej znanego okresu tzw. IV RP (i szeregu działań prowadzonych przez rządzącą ówczesnie koalicję Prawa i Sprawiedliwości oraz Ligii Polskich Rodzin), ponieważ wychodzę z założenia, że zabiegi związane z budowaniem pamięcią prowadzone są niezależnie od danej sytuacji politycznej i rozumiane są jako budowanie wspólnej tożsamości na bazie przeszłości. Dotyczy to również wspólnego: żydowskiego i polskiego, dziedzictwa, w tym kwestii związanych z terenami obozów koncentracyjnych, getta czy miejscami zbrodni i męczeństwa.

⁸ Zob. np. M. HIRSCH: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York 2012.

Kto ma legitymację istnienia
Lecz ty nie znasz tych cierpień, wolna od tych krzywd, od esencji życia
Więc słuchaj⁹

Ale co, jeśli pilne uczennice, słuchaczki cudzych traum chcą dodać coś od siebie? Przemieścić, zmienić znaczenie, zaprzeczyć – co, jeśli są z kolejnego pokolenia?

Na podstawie działań współczesnej artystki Patrycji Dołowy prześledzić można różne strategie podejmowane w kontekście nie-pamięci i hiper-pamięci, nakładających się na perspektywę doświadczeń wojennych, a także kwestii cielesności i historii rodzinnych.

Oś stanowi projekt artystyczny *Widoczki: pamięć miasta/pamięć ciała*. Jest to działanie artystyczne realizowane od 2012 roku, będące próbą spojrzenia na przestrzeń, pamięć, historię z kobiecej perspektywy, szukania świadectw bycia, rejestracji lub przywrócenia pamięci nie tego, co publiczne, ale tego, co gdzieś w zakamarkach i pamięci miasta ukryte, niewidoczne, zatarte. To wreszcie osobista podróż w głąb siebie i prywatnej historii artystki – rodziny, babć, tego, co nigdy nie zostało zwerbalizowane – jako ostatniej, która może dać świadectwo. Doświadczenia odziedziczone, odczuwane na ciele, które po raz kolejny staje się mapą przeszłości. Projekt dotyczy szukania historii rodzinnych i przedmiotów z nią związanych, następnie wtapienia ich w odlewy ciała artystki, zakopywane później w różnych częściach terenów byłego getta warszawskiego. Towarzyszy temu film – rejestracja procesu odlewów, oraz blog, na którym artystka zamieszcza teksty o każdym z „widoczków”.

Założenie poszczególnych działań artystki wpisuje się w ontologiczne oraz emocjonalne (roz)pamiętywanie miasta z zadziwiająco klarownym nawiązaniem do klasycznych teorii. I tak *Widoczki* rozpatrywać by można w kontekście kantowskiego rozumienia przestrzeni, gdzie gra z czasem stanowi formę zmysłów (stąd tak mocna w projekcie jest funkcja ciała artystki, ale i użycie ziemi, kopanie, dotyk, odlew, konstrukcja). Można również sięgnąć do koncepcji Edmunda Husserla, gdzie świat przeżywany oznacza doświadczenie oraz emocje i czas. Artystka opisuje każdy widoczek, a sam proces zakopywania jest archiwizowany i topograficznie oznaczany. Jednak w związku z umownością przestrzeni, na której pracuje Dołowy, obserwujemy obiekty na dwóch płaszczyznach: przestrzeni wyobrażonej (postpamięciowe odtwarzanie terenów przedwojennego świata żydowskiego i późniejszych terenów getta) i przedstawianej (w jej aktualnej wersji, kiedy akt artystyczny nakłada się na przeszłość wyobrażoną w rozumieniu Romana Ingardena). Wreszcie, można także sięgnąć do Foucaultowskiej wizji utopii, gdzie tworzy się nowe miejsca (przestrzenie) pamięci i nowe miejsca na jej wpisywanie.

⁹ B. KEFF: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków 2009, s. 58.

Teren byłego getta warszawskiego jest utopią pamiętania, bezskutecznego sięgania po resztki faktów, archiwów, zdjęć, z których można zbudować na nowo nieistniejące obszary, nie tylko zniszczone, ale i przebudowane w sposób niezostawiający żadnych sygnałów. Potencjalny odbiorca, przechodzień, o ile nie jest wyposażony w wiedzę lub wskazówki¹⁰, nie będzie w stanie domyślić się przeszłości obecnej dzielnicy Muranów. Poszczególne warstwy przeszłości kryją się w murach, których nie ma, w topografii nieistniejących ulic i historii z nimi związanych. O ile podejmuje się wydobywania na zewnątrz ukrytych narracji (projekty mające na celu zachowanie wspomnień z terenów byłego getta) czy wręcz przedmiotów i dokumentów (odkopenie archiwum Ringelbluma), o tyle nie zakopuje się niczego na terenie, który sam w sobie zawiera tak wiele znaczeń. Stąd też praca Dołowy wydaje się paradoksem powtarzania gestu zapomnienia czy wręcz chowania historii po to, aby wydobyć ją z powrotem. Sama artystka tak wyjaśnia ten proces:

Dla mnie to chowanie w ziemi to takie zanurzanie w tkanekę miasta, zostawianie pamiętek poprzez istotność samego aktu. To przywracanie ważności morzu małych, prywatnych, nieistniejących przez zapomnienie czy śmierć ciała historii¹¹.

Ocalanie poszczególnych historii od zapomnienia przypomina tu zabieg szeptania: przekazywania, ale tak, aby usłyszały to tylko wybrane osoby. Same opowieści przedstawiane przy okazji prezentacji obiektów artystycznych są prawdziwe, jak choćby ta „oświęcimska”:

Jedno z opowiadań oświęcimskich Doni. W nocy, w żeńskim baraku, gdy tak strasznie skręcał je głód, dziewczyny ogłosiły konkurs na najlepszy przepis kulinarny. Wygrywały potrawy najbardziej wyrafinowane, wykwentne, podawane na suto zastawionych stołach pełnych innych rarytasów. Najlepsze były przepisy bogate w szczegóły. Pierwsza nagroda – przeżycie. Dziewczyny już są umówione. Jeśli przeżyją, jeśli kiedyś stąd wyjdą, to obiecują, spotkają się w jakiejś jednej kuchni i każda ugotuje dla innych potrawę według swojego przepisu. Uczta bogiń. Tylko błoto¹².

Ale pamięć, jak wskazuje Henri Raczymow, dotyczyć może również przeżycia nieprzeżytego¹³. Pojęcie to jest rozwinięciem koncepcji *mémoire trouée* – pamięci

¹⁰ Przykładem mogą tu być mapy terenu dołączone wraz z opisem do publikacji Barbary ENGELKING i Jacka LEOCIAKA: *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa 2001.

¹¹ *Widoczki bez cokołów*. Rozmowa Katarzyny KAZIMIEROWSKIEJ z Patrycją DOŁOWY. „Przekrój” 2012, nr 40, s. 45.

¹² <http://widoczki.patrycjadolowy.pl/patrycja-dolowy> [data dostępu: 18.04.2014]. Opis obiektu na ulicy Smoczej 26.

¹³ A. CIARKOWSKA: *Kto ma „pamięć podziurawioną”? O koncepcji postpamięci wg Henriego Raczymowa*. Referat wygłoszony podczas interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Oblicza

podziurawionej, czyli takiej, która nie uzurpuje sobie prawa do całkowitego przywoływania faktów z przeszłości. Jest nie tyle wybiórcza, ile niepełna. Daje możliwość (i prawo) przedstawiania tego, co było, w sposób nienacechowany absolutyzmem i ostatecznością.

W twórczości Patrycji Dołowy takie procesy to zwykle sytuacje dziejące się (w procesie, jak na przykład niedokończone historie) i te, które już się wydarzyły.

To są opowieści, które istnieją lub mają potencjał istnienia. Nie wymyślam ich, tylko pozwalam wyjść z ziemi, w której zostały pochowane, tak jak kości ludzi, którym się te historie przydarzały lub zdarzyć mogły¹⁴.

Nieistniejące wydarzenie wpisuje się w empatyczne kontynuowanie losów ludzi, którzy zginęli¹⁵, bądź stanowi *jewish fiction* rozumiane jako wymyślanie cudzych życiorysów, aby pokazać okrucieństwo nagłej śmierci przecinającej życiorys i wymazującej go z danej przestrzeni. *Jewish fiction* w kontekście miejsca, w którym odbywa się projekt *Widoczki*, jest graniem ową przestrzenią, czyli namacalnym fragmentem miasta kojarzonym z Holocaustem. Muranów jest jednym z nielicznych miejsc w Warszawie, z którym wiążą się setki opowiedzianych i opisanych historii. Dziwić więc może dopisywanie ich, przetwarzanie czy wręcz wymyślanie na nowo. Ryzyko przesyty stanowi jednak wartość projektu Dołowy. Taka forma działania artystycznego (dziecięca zabawa) zdaje się zaprzeczeniem pompatycznych miejsc pamięci, takich jak pomniki, kopce czy tablice. Ta swoista „zabawa w pamiętanie” jest radzeniem sobie z dziedzictwem (rodzinnym, narodowym, historycznym) w kształcie, który oswaja zarazem temat i osobiste traumy. Postpamięć odgrywana przez naród żydowski nałożona jest na indywidualne doświadczenie współczesnej mieszkanki Warszawy, a poprzez rodzaj działania nadaje nowe znaczenia coraz bardziej nikiem, wpisanym w „uniwersalną historię narodów” gestom pamiętania. Gestom, które pozbawiane są często cech indywidualnych ze względu na nakierowanie ich ku bardziej masowym formom¹⁶.

postpamięci”, zorganizowanej przez Instytut Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Jagiellońskiego w dniu 6 marca 2014 r.

¹⁴ *Widoczki bez cokołów...*, s. 44.

¹⁵ Zob. S. CHUTNIK: *Murano00*. W: TAŻ: *W krainie czarów*. Kraków 2014, s. 179 lub I. OSTACHOWICZ: *Noc żywych Żydów*. Warszawa 2012.

¹⁶ Myślę tu m.in. o Festiwalu Warszawa Singera, organizowanym co roku przez Fundację Shalom, instytucjonalnej działalności Muzeum Historii Żydów Polskich lub rozdawaniu żonkili przez wolontariuszy/szki MHŻP i Muzeum Powstania Warszawskiego w czasie rocznicy powstania w getcie.

Ciało pamięci

Patrycja Dołowy swoje działania w ramach projektu *Widoczki* określa jako „zapładnianie miasta pamięcią”¹⁷. Cieleśność czy wręcz biologia, która wiąże się z tego rodzaju wyznaniem, wskazuje na silne związki działań sensualnych i artystycznych, które przybierać mogą czasem formę nieokreśloną, niematerialną.

W interpretacji takiego podejścia artystki do swojej pracy może pomóc książka Bożeny Karwowskiej *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*¹⁸, w której autorka bada doświadczenia związane z Holocaustem z uwzględnieniem kobiecej perspektywy. Według niej, ciało – najbardziej prywatne – zostało zawłaszczone przez oprawców i tym samym stało się miejscem walki o przeżycie. Jak pisze o tej książce Anna Pekaniec, ciało to swoisty farmakon¹⁹, który tworzy łańcuch znaczeń – co można rozumieć, oczywiście, jako bezpośrednie nawiązanie do tekstu Jacques’a Derridy. Według niego: „Pamięć jest z natury skończona. [...] Pamięć zatem zawsze już potrzebuje znaków, by przypomnieć sobie coś nie-obecnego, do czego w sposób konieczny się odnosi”²⁰. W ciele i samej idei somatyczności kryje się szansa na przeżycie, na ocalenie (nie tylko fizyczne, ale i mentalne). Odniesienie do swojej cieleśności i wpisanej w nią historii w kontekście następnych pokoleń stanowić może pytanie o możliwość kontynuacji: poza ciałem lub w ciele innych. Nasz biologizm, ale i nałożone na niego znaczenia kulturowe (gesty, rytuały, ruchy), to szansa na przeniesienie (czy wręcz: podtrzymywanie) cudzego życia. A może chodzi tylko o pamięć, o wspomnienie?

Richard Shusterman definiował zjawisko pamięci ciała. Ciało (*soma*) oznacza jego zdaniem *Ja: żyjące, czujące, działające celowo* oraz „sposobowo ucieleśnione”²¹. Pamięć ciała w tym rozumieniu jest więc całościową pamięcią somatyczną, która wpływa na budowanie naszej jaźni i tożsamości ludzkiej. Filozof widzi w ciele ośrodek percepcji zmysłowo-estetycznej, będący bazą do kreatywnego budowania siebie. Dla Marcela Maussa ciało jest natomiast wpisane społecznie: jest odzwierciedleniem kulturowych i społecznych zależności między ludźmi²².

W to specyficzne rozumienie cieleśności wpisuje się pojęcie postpamięci. Pamięci, która jest żywa (odczuwana w ciele), ale dziedziczona. To rodzaj alter-

¹⁷ Cytat z materiałów promocyjnych projektu.

¹⁸ B. KARWOWSKA: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009.

¹⁹ A. PEKANIEC: *Ciała opowiedziane, ciałem opowiadane*. Dostępne w Internecie: <http://publica.pl/teksty/ciala-opowiedziane-cialem-opowiadane> [data dostępu: 19.04.2014].

²⁰ J. DERRIDA: *Pismo filozofii*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 1993, s. 53.

²¹ Zob. R. SHUSTERMAN: *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Przeł. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2010.

²² M. MAUSS: *Sposoby postugiwania się ciałem*. W: *Antropologia kultury*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1998, s. 185.

natywnego, nieobiektywnego, jednostkowego i zmysłowego pamiętania. Pisarka Charlotte Delbo pisze o takiej pamięci jako zmysłowej, ponieważ rejestruje ona fizyczny „odcisk” zdarzenia i odtwarza je poprzez całkowite uobecnienie, nie racjonalizowanie²³.

W przypadku dziedziczenia matrylinearnego pamięć ta staje się elementem bardzo silnego przekazu między pokoleniami kobiet, obejmującego zarówno indywidualne percepcje, jak i przekazywane zwyczaje oraz obyczaje, zachowania, postawy, pewną spójność i powtarzalność kobiecego doświadczenia (poród, połóg, zabiegi upiększania, sposób poruszania się, seksualność). W ciele zapisana jest pamięć matki, babci, ale i innych kobiet z danego kręgu kulturowego.

Czym byłoby więc postciało? Kojarzyć się przecież może z koncepcjami posthumanistycznymi, cyborgiem i nowym stwarzaniem siebie, mocno rozpiętym między napięciem natury i kultury. Wytwarzanie siebie mogłoby tu mieć silny wydzźwięk autokreacji i w takim rozumieniu używać można sformułowania zawartego w tytule: postciało jako rodzaj poradzenia sobie z pamięcią. Radzenie sobie – w różny sposób i w różnej formie – to główny motyw działania Dołowy, widoczny niezależnie od formy jej artystycznej wypowiedzi. Coś, co przyszło do nas wraz z dziedziczeniem rodzinnych historii wpisanych w powszechną historię narodu, obszaru, miasta, a wreszcie konkretnej dzielnicy, musi być nie tylko przerobione, opisane, zapytane, wysłuchane, ale i nałożone na nas bezpośrednio, a następnie wyodrębnione (odlew) oraz – co najbardziej radykalne w tym projekcie – zakopane i zniszczone. Nigdy nieodzyskane. Są to symboliczne groby ciała uwikłanego w obcą przeszłość, którą przecież moglibyśmy pozornie zapomnieć, zignorować lub po prostu włożyć w album ze zdjęciami. Artystka tłumaczy:

Robię odlewy z ciała, najważniejsze są bebechy, więc to są brzuchy, torsy, a już nie na przykład nogi czy ręce. Potem nakładam na odlewy emulsję fotograficzną. Chodzi o zintegrowanie obrazów – „dowodów historii” – z ciałem czy też jego odciskiem. Tak powstałe widoczki przywracam miejscom, zapładniam nimi miasto. Dosłownie jeżdżę po Muranowie i innych dzielnicach z łopatką, rozkopuję ziemię, chowam widoczki w ziemi, między płytki, w bruku²⁴.

Ciało pamiętające (wpisane w nie znaczenie) określa tymczasowość topografii miasta i zwraca uwagę na jego życie codzienne, w tym historie rodzinne. Poprzez wykorzystanie w *Widoczkach* ziemi artystka podkreśla nietrwałość (ciała, obiektu, pamięci). O procesie zakopywania mówi: „Rozerwać ziemię. Gołymi rękoma dotknąć mazi, brudu. Zanurzyć stopę w obrzydliwej kałuży ścieków. Nikt nie wyjdzie stąd żywy”²⁵.

²³ Zob. P. KANIEWSKA: *Czarne lalki i „ból głowy” – Grzeszykowska afektywnie*. „Mała Kultura Współczesna” 2012, nr 11; P. DOŁOWY: *Pamięć jest wolnością. Wolność w ciele*. „MOCAK Forum” 2013, nr 2, s. 24.

²⁴ *Widoczki bez cokolów...*, s. 45.

²⁵ <http://widoczki.patrycjadolowy.pl/patrycja-dolowy> [data dostępu: 18.04.2014].

Rozrywanie mogłoby być „miejską partyzantką symboliczną”²⁶ – z rozkładaniem zdjęć, odlewami ciała, sekretami i ich tymczasowością. Wykorzystywaniem pamięci matrylinearnej w konstruowaniu nowej historii na terenie przesyconym wręcz historycznymi odniesieniami. Terenie rytualnych aktów pamiętania i wiecznego napięcia międzykulturowego. Odlewy ciała, tak mocno kojarzące się ze sztuką Aliny Szapocznikow, stają się demonstracją dziedzictwa. Dołowy „powołuje na świadków”, zapraszając ludzi do patrzenia na proces zakopywania (ale nie przygotowywania prac). Symboliczne pogrzeby wymykają się spod kontroli, a poprzez formę dziewczynskiej zabawy zmieniają się w historię kobiet odzyskiwaną przez kobietę²⁷.

Podobne działania, ale o wiele mniej związane z konkretnymi miejscami historycznymi i przestrzeniami miejskimi, prowadzi Magdalena Franczak w swoim projekcie artystycznym *Sekrety/Widoczki*²⁸ czy Aneta Grzeszykowska w pracy *Album*²⁹.

Kryjówka

W 2014 roku odbyła się premiera przedstawienia *Hiddout/Kryjówka* w reżyserii Pawła Passiniego na podstawie scenariusza Patrycji Dołowy. Stanowi ono dalszy ciąg performatywnej próby zachowania przeszłości w gestach, opowieściach i artefaktach, i jest kontynuacją badań oraz zbierania historii osób, które przeżyły Holokaust. Spektakl rozgrywa się w prywatnym mieszkaniu i jest podzielony na dwie części. W pierwszej Dołowy opowiada o swoim projekcie artystycznym *Widoczki*. Na stojącym obok niej ekranie widzimy fragmenty filmu dokumentującego proces przygotowywania odlewów ciał i zakopywania zdjęć. Obraz jest zapętlony i podczas gdy artystka przytacza różne zebrane historie, nadal widzimy zakopywanie widoczków i archiwalnych zdjęć naniesionych na odlewy ciała. Tak, jakby działania w przestrzeni miejskiej stały się preludium do dalszego eksplorowania tematu. Tym razem wśród ludzi: tych, którzy w czasie

²⁶ E. JANICKA: *Miejska partyzantka symboliczna. O „Widoczkach” Patrycji Dołowy*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/artmix/27814> [data dostępu: 19.04.2014].

²⁷ Warto prześledzić oddzielny wątek widoczków/secretów/pamiętników jako typowej zabawy małych dziewczynek i zwrócić uwagę na kwestie separatystyczności takich praktyk. Zob. E. ZIERKIEWICZ: *Trening socjalizacyjny – dziewczynskie wróżby. W: W poszukiwaniu małej dziewczynki*. Red. I. KOWALCZYK, E. ZIERKIEWICZ. Poznań 2003, s. 161.

²⁸ Zob. <http://kioskzesztuka.blogspot.com/2012/08/magdalena-franczak-sekretwidoczki.html> [data dostępu: 19.04.2014].

²⁹ Tu historia rodzinna jest fałszowana poprzez zabieg usunięcia artystki ze zdjęć z dzieciństwa i zostawienia pustych miejsc. Ciało znikające jest ciałem wymazywanym przez jeden z najbardziej popularnych sposobów zachowywania przeszłości: fotografię.

wojny ukrywali się w piwnicach, na strychach i we wnękach, i tych, którzy nadal nie są w stanie „wyjść z szafy”.

W drugiej części spektaklu, bardziej teatralnej, z odniesieniami do twórczości Tadeusza Kantora czy Stanisława Wyspiańskiego, oś narracji tworzy wspomnienie Apolonii Starzec o aktorce Irenie Solskiej, która w czasie wojny przechowywała ją na strychu. Tam również znajduje się widownia, która zgromadzona w ciasnym i dusznym mieszkaniu, pełnym splątanych nici i wełny, towarzyszy, czasami wręcz zbyt blisko, w szaleńczej opowieści o strachu ukrytych i odwadze ukrywających.

Jest też i trzecia część: krzyżujące się z sobą opowiadania Dołowy i Pasinięgo, które udało im się zebrać i które tworzą teraz makabryczną kolekcję losów wojennych i powojennych, gdzie poczucie alienacji oraz zagrożenia jest stałe i niezależne od zmiany czasów. Opowieści płyną w intymną przestrzeń i konfrontują się z widzami. Na ścianie obok można zobaczyć fragment filmu *Dybuk*, który przypomina nam o nieistniejącej kulturze nieistniejących ludzi.

To przejście od zakopywania, chowania w ziemi przeszłości do zbierania opowieści i przedstawiania ich publicznie jest elementem ewolucji podejścia Dołowy do historii holokaustowych. Artystka najpierw spotyka się z ocalałymi, wysłuchuje ich wspomnień, a następnie opowiada je i przekazuje dalej. Inaczej niż w jej projekcie *Widoczki* – przestaje chować. Wręcz przeciwnie: wydobywa na zewnątrz. I znowu powołuje na świadków odbiorców, ale robi to bardziej bezkompromisowo. Bardziej boleśnie.

Pamiętanie indywidualne

Wszystkie wymienione przeze mnie artystki sięgają po własne ciało jako punkt odniesienia w prywatnej historii nanizanej na historię powszechną. Podobnie Patrycja Dołowy. Zgodnie z feministycznym hasłem: „Prywatne jest polityczne”, obserwujemy sztukę tworzoną przez kobiety jako odwieczną walkę intymnych wręcz uczuć i traumy narodowej. Ze względu na kameralny charakter prac nasuwa się również pytanie o środki wyrazu w kobiecych narracjach (post?)holokaustowych.

Muranów zbyt długo pozbawiony był prywatnych historii. Dzięki herstorycznym działaniom Patrycji Dołowy możemy obserwować nasycanie terenu nowymi narracjami, pochodzącymi zarówno ze świata nieistniejącego, jak i z tego, który znamy i którego możemy dotknąć. *Widoczki* zakopywane w ziemi stanowią kolejny obszar interpretacji żydowskich losów w Warszawie.

Koncepcja Aleidy Assmann o dwóch poziomach pamięci: narodowym i społecznym, w kontekście postpamięciowego projektu Dołowy jest kolejnym pod-

kreśleniem, że pamięć indywidualna zasadniczo nie jest intelektualna. Stanowi zbiór wspomnień, koncepcji, interpretacji wykluczających obiektywizowanie, tak mocno oczekiwane w stosunku do pamięci narodowej mającej na celu tworzenie podwalin tożsamości narodu.

W przypadku działań artystycznych indywidualizm jest podstawą, ale o wiele ciekawsze jest w nim powiązanie z konkretnym terenem miasta i jego nadbudowaną pamięcią zbiorową. Napięcie między tymi dwoma poziomami stanowi wyzwanie dla badaczy i badaczek *memory studies*, ale też wszystkich innych odbiorców/czyń działań interwencyjnych w przestrzeni miejskiej.

Bibliografia

- ASSMANN A.: *Między historią a pamięcią. Antologia*. Przeł. J. GÓRNY. Warszawa 2013.
- BERGMAN E.: *Dzielnica żydowska w Warszawie – miasto w mieście? W: Przywracanie pamięci. Rewitalizacja dawnych dzielnic żydowskich w miastach Europy Środkowej*. Red. nauk. M. MURZYN-KUPISZ, J. PURCHLA. Kraków 2008.
- CHOMĄTOWSKA B.: *Stacja Muranów*. Wołowiec 2012.
- CHUTNIK S.: *Muranoo*. W: S. CHUTNIK: *W krainie czarów*. Kraków 2014.
- DERRIDA J.: *Pismo filozofii*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 1993.
- DOŁOWY P.: *Pamięć jest wolnością. Wolność w ciele*. „MOCAK Forum” 2013, nr 2.
- ENGELKING B., LEOCIAK J.: *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa 2001.
- HIRSCH M.: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York 2012.
- JANICKA E.: *Miejska partyzantka symboliczna. O „Widoczkach” Patrycji Dołowy*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/artmix/27814>.
- KANIEWSKA P.: *Czarne lalki i „ból głowy” – Grzeszykowska afektywnie*. „Mała Kultura Współczesna” 2012, nr 11.
- KARWOWSKA B.: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009.
- KEFF B.: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków 2009.
- MAUSS M.: *Sposoby posługiwania się ciałem*. W: *Antropologia kultury*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1998.
- OSTACHOWICZ I.: *Noc żywych Żydów*. Warszawa 2012.
- PEKANIEC A.: *Ciała opowiedziane, ciałem opowiadane*. Dostępne w Internecie: <http://publica.pl/teksty/ciala-opowiedziane-cialem-opowiadane>.
- SHUSTERMAN R.: *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Przeł. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2010.
- Widoczki bez cokołów*. Rozmowa Katarzyny KAZIMIEROWSKIEJ z Patrycją DOŁOWY. „Przekrój” 2012, nr 40.
- ZIERKIEWICZ E.: *Trening socjalizacyjny – dziewczynskie wróżby*. W: *W poszukiwaniu małej dziewczynki*. Red. I. KOWALCZYK, E. ZIERKIEWICZ. Poznań 2003.

Sylwia Chutnik

Post-remembering, post-body
About Patrycja Dołowy's artistic activities in the former Warsaw Ghetto

Summary

The article has to do with an analysis of the artistic activity in the sphere of cultural and individual memory which refers to the area of the Warsaw Ghetto. On the basis of Patrycja Dołowy's works and a drama piece which she co-wrote the author examines the extent to which the strategies of individual memory are not intellectual in a fundamental way. They do, however, constitute a collection of memories, concepts and interpretations which preclude objectivisation – so much expected in reference to the national memory whose aim is to establish the foundation of the identity of the nation. In her article the author introduces an innovative term, “Jewish fiction”, construed as the making up or combining in a *collage* manner of Jewish stories in order to situate them in the collective imaginarium as a new chapter of post-memory activities.

Key words: body, memory, Warsaw Ghetto, Muranów