

„Widok z za bliska. Inne obrazy Zagłady” – rozmowa z Ericą Lehrer



„Widok z za bliska.

Inne obrazy Zagłady” – rozmowa z Ericą Lehrer

Wystawa „Widok z za bliska. Inne obrazy Zagłady”, którą do końca marca można oglądać w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, zaprasza zwiedzających w niespodziewaną podróż, w skomplikowany świat przeżyć tzw. twórców ludowych, opowiadających nam przez sztukę o swoich przeżyciach, a może tylko wyobrażeniach, związanych z Holokaustem. Wszystkie prace mówią o zagładzie Żydów z perspektywy świadka – mieszkańca polskiej prowincji. Wystawa jest wynikiem pracy grupy naukowców, którzy spędzili ostatnich kilka lat, odwiedzając prywatne kolekcje i muzea etnograficzne, czasem w najdalszych zakątkach Polski, zaglądając także do Niemiec, w poszukiwaniu często dawno zapomnianych prac.

Anna Müller: *Erico, czy mogłabyś nam opowiedzieć o tym, jakie przedmioty znajdują się na wystawie?*

Erica Lehrer: Wystawa przedstawia prace polskich tzw. artystów ludowych z okresu PRL, które znaleźliśmy w polskich i niemieckich muzeach etnograficznych oraz kolekcjach prywatnych. Na wystawie znajduje się ponad dwadzieścia prac, np. *Hitlerowcy*, praca autorstwa Władysława Chajca z 1967, *Wspólna dola* Adama Zegadły z 1969, *Ostatnia droga* Wacława Czerwińskiego z 1983 czy *Auschwitz* Zygmunta Skrętowicza z 1962 r. Najstarszą pracą jest obraz powstały około 1948 r., autorstwa Sławomira Kosiniaka z Żalipia, miejscowości słynącej z dekoracyjnych motywów kwiatowych. Ta praca, niedawno odnaleziona w archiwach Krakowskiego Muzeum Etnograficznego, przedstawia aresztowanie miejscowych Żydów. Z kolei najnowszym dziełem jest *Jedwabne* Jana Kowalczyka, praca zamówiona przez niemieckiego kolekcjonera w 2017 r.

Oprócz przykładów rzeźby, obrazów, a także tkanin na wystawie znajdują się dwa wiersze twórców ludowych odnoszące się do historii polskich Żydów (autorstwa Ludwika Kłosa i Tomasza Gajdy) oraz fragmenty dwóch filmów dokumentalnych opartych m.in. na wspomnieniach twórców ludowych dotyczących ich żydowskich sąsiadów i Holokaustu. Te filmy to *Ślady* Andrzeja Brzozowskiego, dokument nakręcony w 1967 r., ale z powodu nacisków politycznych ukończony dopiero w 1981 r. Drugim obrazem jest *Zaproszenie do wnętrza* Andrzeja Wajdy, film o niemieckim dziennikarzu i wybitnym kolekcjonerze tzw. sztuki ludowej Ludwigu Zimmererze.

Na wystawie znajduje się również seria kolorowych fotografii Wojciecha Wilczyka zatytułowana „Powiększenia”, projekt pozostający w swoistym dialogu ze sztuką ludową.

A.M.: Co mnie najbardziej uderza w tym przedsięwzięciu, to różnorodność tematów i pytań, które Wasza wystawa zadaje. Z jednej strony przedstawiacie zupełnie nieznaną pracę twórców ludowych, które zaskakują zarówno formą, jak i podejmowaną tematyką. Z drugiej strony wskazujecie na zainteresowanie, jakim tego rodzaju sztuka cieszyła się w okresie PRL (nie tylko wśród kolekcjonerów, lecz także innych twórców). Oprócz tego w części „Warsztat” pokazujecie też w pewnym skrócie drogi, jakie musieliście przebyć, żeby odnaleźć i zrozumieć tego typu materiał. Wasza wystawa jest rodzajem dialogu, który podejmujecie z ludźmi prezentującymi różne pokolenia, różne kraje (Polskę i Niemcy) i zarazem różne powody (motywacje), które tego rodzaju zainteresowania/zaangażowanie stymulowały. Co jest wspólnym mianownikiem tych wszystkich wysiłków – Holokaust? Czy raczej bardziej ogólnie – trudna do wypowiedzenia i traumatyczna przeszłość?

E.L.: Wiele spośród odnajdywanych prac zachęcało nas do zatrzymania się nad nimi, wydawały się otwierać okno na doświadczenia i wspomnienia „osób postronnych” wobec Holokaustu – grup, które obecnie skupiają rosnące zainteresowanie naukowców. Czy ludzie, którzy byli świadkami żydowskiego ludobójstwa, ale po wojnie znaleźli się w sowieckiej strefie wpływów, gdzie nie rozwinął się oficjalny dyskurs o Zagładzie w stylu zachodnim, pamiętają, co stało się z ich żydowskimi sąsiadami i współobywatelami? A może te wspomnienia zostały w jakiś sposób przekształcone, wyparte lub wcielone w inne opowieści/narracje? Gdy tylko zaczęliśmy odsłaniać, co kryje się pod powierzchnią biografii artefaktów, okazało się, że założenie, jakoby były bezpośrednimi świadectwami, było bardzo problematyczne.

To rozpoznanie, paradoksalnie, pomogło nam w zaprojektowaniu wystawy. Zwiedzający rozpoczynają od spotkania z przedmiotami jako potencjalną „sztuką świadectwa”, a następnie konfrontują się – tak jak my zostaliśmy skonfrontowani – z okolicznościami, które przyczyniły się do powstania tych szczególnych obiektów sztuki. Polegały one m.in. na tym, że PRL zachęcała artystów ludowych do produkcji tzw. sztuki świeckiej. Przyczyniała się do tego sieć obejmująca muzea, etnografów, domy kultury i Cepelię, wpływał na to również „import” potrzeby pamiętania o Holokauście przez inne osoby, wśród nich zwłaszcza emigrujących lub zmuszonych do wyjazdu polskich Żydów, a także polskich elit kulturalnych oraz niemieckich kolekcjonerów. Pokazujemy też to, w jaki sposób teksty i obrazy rozpowszechniane publicznie w czasie PRL miały

wpływ na to, co artyści byli w stanie przekazać lub czuli, że mogą przedstawić w swoich pracach.

A.M.: Czy możesz nam powiedzieć coś więcej o koncepcji wystawy? Jak organizuje przestrzeń wystawienniczą? Z ilu części się składa? Czy jest podzielona metodycznie czy tematycznie?

E.L.: Podzieliliśmy ekspozycję na cztery galerie. Pierwsza z nich nazywa się „Zza bliska”. Przedstawia dzieła wykonane przez naocznych świadków Holokaustu. Zaliczamy do tej kategorii prace, z których jedna jest reakcją na aresztowanie żydowskich sąsiadów, inna zaś jest pokłosiem obserwacji z okresu przebywania autora w obozie. Dzieła te mówią na przykład o tym, jak bardzo traktowanie więźniów zależało od tego, do jakiej kategorii zostało się zaliczonym. Ta sala ukazuje potencjał tego rodzaju sztuki jako dokumentu historycznego. Tutaj wprowadzamy także pytania o kwestię pamięci i emocji, posługując się nagraniem rozmowy z jednym z artystów, który opowiada o swoich doświadczeniach obozowych i związku jego sztuki z czasem wojny. W tej części prezentujemy też muzealne karty inwentaryzacyjne opisujące zestaw figurek przedstawiających więźniów i strażników Auschwitz. Chcemy tym samym wskazać na rolę muzeum w kategoryzacji tych prac. Działania archiwalne polskich instytucji z jednej strony jasno zdefiniowały te obiekty, z drugiej strony skomplikowały rozumienie tej sztuki na wiele lat. W tej sali pokazywane są też zdjęcia Wojtka – powiększenia fragmentów rzeźb – skoncentrowane na wyrazie twarzy postaci. Ten gest pomaga zwiedzającym zmienić spojrzenie ze swoiście etnograficznego na bardziej empatyczne, otwarte na poznanie.

Druga galeria, zatytułowana „Historie”, jest zbudowana wokół dwóch równoległych trajektorii rozwijających się na dwóch przeciwległych ścianach. Pierwsza z tych narracji rozpoczyna się balladą ludową, za pomocą której chcemy powiedzieć, że istniejące zabytki dyskursywnie dowodzą, iż polscy mieszkańcy wsi potrafili rozwijać pamięć kulturową dotyczącą tego, co stało się z ich żydowskimi sąsiadami. Teksty otwarcie dotyczą także tych trudnych sytuacji, gdy Żydzi byli zabijani lub denuncjowani przez Polaków. Ta prezentacja jest rodzajem historycznej osi czasu, na którą składają się fotografie prac niepokazanych na wystawie fizycznie, ilustrujące nieomal każdą z faz Zagłady – od prześladowań, gettoizacji i ukrywania się, do masowych rozstrzeliwań, transportu do obozów, uśmiercania gazem i spalania zwłok czy powrotów ocalałych po Holokauście. Chcieliśmy pokazać, że polska sztuka ludowa zdołała podjąć zadanie reprezentacji Zagłady. Jedynym tematem ewidentnie nieobecnym w tym zestawieniu jest wizualizacja przykładów polskiego udziału w prześladowaniu Żydów (choć są pokazywane sceny pogromie czy odwożenie Żydów na posterunek policji).

Druga trajektoria pokazuje trzy dzieła z początku, środka i końca okresu historycznego, w którym rozwinęła się pamięć o Zagładzie: obraz z 1948 r., przedstawiający w poetyce dziecięcej malowanki scenę aresztowania Żydów przez żołnierzy niemieckich; płaskorzeźbę z 1962 r., która zasadniczo kopiuje ikoniczne obrazy z ważnego albumu fotograficzno-dokumentalnego o polskiej martyrologii, wydanego w 1958 r., szeroko rozpowszechnionego w latach 60.; oraz rzeźbę *Jedwabne* z 2017 r., wykonaną przez polskiego twórcę na zlecenie niemieckiego kolekcjonera, która mitologizuje żydowskie cierpienia, przesłaniając zarazem, ukrywając sprawców. W tym geście chcieliśmy pokazać

horyzont zmieniających się ram pamięci wpływających na język wizualny, z którego czerpali artyści. Pokazaliśmy też zmieniające się relacje w odniesieniu do niektórych faktów, w sensie tego, co artyści mogli zobrazować lub wyrazić w danym momencie historycznym i politycznym.

W galerii trzeciej, którą nazwaliśmy „Warsztat”, znalazło się sześć stołów. Na każdym z nich umieściliśmy jeden obiekt, która następnie otoczyliśmy dokumentami archiwalnymi i wycinkami z materiałów znalezionych podczas naszych badań. Daje to odwiedzającym wgląd w liczbę i typ materiałów historycznych, które pomogły nam zrozumieć zakres kulturowych, medialnych i osobowych wpływów na formy i biografie tych dzieł. W tym miejscu chcieliśmy pokazać proces naszych badań i zaprosić odbiorców do dialogu.

W czwartej, ostatniej, galerii postanowiliśmy odejść od analizy i zachęcić do spotkania się z tymi dziełami jako sztuką w jej emocjonalnym wymiarze. Umieściliśmy tutaj kilka obiektów, które, jak uznaliśmy, mają szczególną siłę oddziaływania. Niektóre ze znalezionych przez nas prac wydawały się emanować empatią, jakby artysta próbował wyobrazić sobie życie wewnętrzne konkretnego Żyda w czasie Holokaustu, to, jak on/ona mógł/mogła się czuć, cierpieć, stawiać czoła swojej śmierci lub mordowaniu bliskich.

A.M.: Co stało się impulsem do stworzenia tej wystawy?

E.L.: Bezpośrednim bodźcem do stworzenia wystawy stał się wspomniany wcześniej projekt badawczy finansowany w ramach programu Komisji Europejskiej „Horyzont 2020”. Był to duży, międzynarodowy projekt zatytułowany „Ślady: Transfer spornego dziedzictwa kulturowego za pomocą sztuki”. Jednak dla mnie osobiście wystawa wyrosła również z moich wcześniejszych badań nad polską sztuką ludową, a konkretnie nad rzeźbami przedstawiającymi Żydów (zob. www.luckyjews.com). W trakcie pracy nad tym projektem natknęłam się na kilka obiektów związanych z Zagładą, które wzbudziły moje zainteresowanie i doszłam do wniosku, że sztuka ludowa jest pomijanym źródłem pamięci tego wydarzenia. Na tamtej wystawie poznałam Romę Sendykę, współkuratorkę obecnej ekspozycji, która w tamtym czasie również prowadziła badania dotyczące rzeźb podejmujących tematykę Holokaustu, autorstwa Franciszka Skocza i Jana Staszaka. Zdecydowałyśmy, że warto poszukać więcej tego typu obiektów.

Należy podkreślić, że mimo nieco nietradycyjnej praktyki prezentowania wyników badań wystawa ta wyrosła z długofalowego akademickiego projektu badawczego. Wystawa jest pierwszym – i dość wczesnym – publicznym gestem pokazującym zarówno materiał, jak i początkowe pomysły, które chcemy dalej rozwijać. Naszą ambicją było rozpoczęcie rozmowy na temat obiektów, na które się natknęliśmy, pracując nad tym projektem. Wiele pytań jest wciąż otwartych i pozostaje sporo do zrobienia. Wystawa została opracowana metodą, która podkreśla wagę pytań (*interrogative*), a nie dydaktycznie udzielanie gotowych odpowiedzi. Chcieliśmy pobudzić do kontemplacji i dialogu, a także zachęcić widzów do wspólnego myślenia i dzielenia się z nami swoimi spostrzeżeniami.

A.M.: Kim są kuratorzy tej wystawy? I jak wygląda wasza międzynarodowa współpraca?

E.L.: Roma Sendyka jest kierowniczką projektu. Jest kulturoznawczynią

specjalizującą się w badaniach pamięci i afektów. Nasze wspólne zainteresowania dookreśliłyśmy, zanim rozpoczęłyśmy pracę nad projektem TRACES. Zadaniem Romy było ustalenie składu zespołu. Powiedziała, że to oczywiste, który antropolog (czyli ja), który kurator (Magdalena Zych z Muzeum Etnograficznego w Krakowie) i który artysta (Wojciech Wilczyk) wejdzie do tego zespołu. Myślę, że to był świetny wybór. Powstał naprawdę wspaniały zespół ludzi chętnych do pracy, uzupełniających wzajemnie swe kompetencje i o pasujących do siebie temperamentach. Magdalena jest etnografem i reprezentantką nowej generacji kuratorów krakowskiego muzeum, prezentującą bardziej nowoczesne podejście do praktyk wystawienniczych. Wojtek jest fotografem znanym m.in. z pracy na temat dawnych synagog i domów modlitwy (*Niewinne oko nie istnieje*) oraz murali kibicowskich (*Święta Wojna*).

Kiedy tylko było to możliwe, całym zespołem wyjeżdżaliśmy samochodem Wojtka do wybranego muzeum. Wojtek fotografował obiekty i dokumentował prace, ja przeszukiwałam archiwum i fotografowałam dokumenty, Magda przeprowadzała wywiad z lokalnym kuratorem, a Roma czuwała nad procesem badawczym i przyglądała się specyficznym uwarunkowaniom danej instytucji. W praktyce ściśle współpracowaliśmy w każdym aspekcie pracy, w miarę potrzeb i inspiracji zamieniając się rolami. Przez trzy lata przejechaliśmy kilkakrotnie Polskę i Niemcy, dyskutując o tym, co znaleźliśmy i zadając sobie nawzajem pytania. Zdarzały się momenty, kiedy nie wszyscy mogliśmy być obecni, zapisywaliśmy więc nasze zdjęcia, nagrane wywiady i inne materiały we wspólnej bazie danych, przy której tworzeniu pomagali nam asystenci. Oczywiście odbywaliśmy często sesje na Skypie, zostało wysłanych tysiące e-maili, gdy omawialiśmy nasze znaleziska, dając sobie przydatne wskazówki, zastanawiając się nad możliwymi komentarzami i nad ogólnym znaczeniem znajdujących obiektów. Czasami dyskusje między nami były naprawdę burzliwe, ale zawsze szanowaliśmy swoje poglądy i darzyliśmy się zaufaniem. Po trzech latach tak intensywnej współpracy bardzo trudno wskazać indywidualny wkład każdego z nas. Materiał interpretacyjny, który pokazaliśmy na wystawie, jest wynikiem naszego ciągłego dialogu, podobnie jak propozycje interpretacyjne, o których tutaj mówię. Katalog tworzony jako towarzyszący wystawie będzie zawierał zarówno zbiorowe opracowanie, jak i eseje pojedynczych autorów, ukazujące nasze bardziej indywidualne zainteresowania.

Projekt ten na wiele sposobów miał charakter międzynarodowy. Po pierwsze, w zespole znajdował się badacz spoza Polski (nie mieszkam w Polsce ani stąd nie pochodzę). Chociaż było to oczywiście wyzwanie logistyczne, nasze różne lokalizacje i pochodzenie okazały się przydatne w interpretacji obiektów. Po drugie, w trakcie rozmów, jakie prowadziliśmy z kolekcjonerami i kuratorami w Niemczech, jedno stało się jasne: „polska sztuka ludowa” nie jest ani całkowicie polska, ani całkiem ludowa. Wyłoniła się raczej z międzynarodowych interakcji między różnymi grupami. Polacy, Niemcy i (często) zmuszeni do emigracji Żydzi wywarli wpływ na formy, jakie ta sztuka przybierała, i dziś wszystkie trzy perspektywy są konieczne do interpretacji znaczenia wytworzonych dzieł. Projekt potwierdził zarazem to, co już o „polskiej sztuce ludowej” wiadomo: że z jednej strony jest wytworem potrzeb i estetyki elit, z drugiej zaś wyłania się równocześnie z kultury chłopskiej, „ludowej”, którą ma reprezentować.

A.M.: Czy możesz dać przykład rzeźby lub innego artefaktu spośród tych pokazanych na wystawie, które z jakiś powodów są dla Ciebie ważne?

E.L.: Z perspektywy badawczej uważam, że najbardziej fascynujące są obiekty, wokół których udało się zgromadzić najbogatsze archiwum materiałów pomocniczych. Na przykład wywiad z rzeźbiarzem Edmundem Zielińskim (przeprowadzony przez Utę Karrer, niemiecką studentkę współpracującą z nami) ujawnił, że jego praca *Got [sic] mit uns* była właściwie współtworzona z wybitnym kolekcjonerem Ludwigiem Zimmererem. Ten przypadek wyraźnie pokazał rolę niemieckich kolekcjonerów w kształtowaniu z jednej strony popytu, a z drugiej i samej sztuki związanej z Holokaustem, którą tworzyli polscy rzeźbiarze. Liczba niemieckich artykułów prasowych i zaproszeń na wystawy z lat 70. jeszcze bardziej podkreśla ten związek. Fascynujące jest okrycie, że niemieccy kolekcjonerzy, z których część była w Hitlerjugend i Wehrmachcie, w zasadzie cedowali własne, sprzeczne potrzeby pamięciowe na polskich twórców, być może uważając ich za kanały dostępu do „autentycznych” wojennych emocji i doświadczeń.

A.M.: Czy możemy coś więcej powiedzieć o tych pamięciowych potrzebach?

E.L.: Na tym etapie badań wciąż jest to raczej przeczucie, ale w społeczeństwach zachodnich antropolodzy wskazują na długą historię poszukiwania (i odnajdywania) u rdzennych lub rzekomo „prymitywnych” społeczności czegoś w rodzaju „autentyczności”, przy założeniu, że rozwój cywilizacyjny prowadzi do jej utraty. Te idee i relacje zostały nazwane w kręgach akademickich antropologią ratowniczą i imperialistyczną nostalgią. Można więc bez wysiłku wyobrazić sobie, że degradujące, orientalizujące stanowisko Niemiec nazistowskich wobec Polski, które legitymizowało próby dominacji, mogło się przekształcić w „pozytywny” powojenny stosunek, jaki niemieccy kolekcjonerzy mieli do polskich artystów ludowych. Artyści ci w pewnym sensie przetwarzali niemiecką pamięć i poczucie winy, nawet jeśli byli pojmowani jako źródło surowej, bezpośredniej pamięci o zbrodniach niemieckich, której owi Niemcy poszukiwali. Nie chcę teraz formułować daleko idących teorii, ale jest to z pewnością jeden z wątków naszych badań. Wskazuje on na interesujące potencjalne wzajemne relacje i przesunięcia w geografii powojennych niemieckich i polskich wspomnień o Holokauście.

Bardzo interesującą jest praca Adama Zegadły z 1969 r. *Wspólna dola*. Praca ta przedstawia chasyda i polskiego chłopca niosących razem duży krzyż. Adam Zegadło był niewykształconym polskim rolnikiem, pochodził z katolickiej rodziny. Jako młody człowiek został sierotą, zajął się nim wtedy żydowski właściciel fabryki w Suchedniowie. Dał mu pracę i traktował go jak członka rodziny. Śmierć tego człowieka i jego całej rodziny w Treblince w 1942 r. mocno wpłynęła na Zegadłę. Podobno zaczął rzeźbić figurki Żydów pod koniec lat 60. z inspiracji dyrektora lokalnego muzeum. Rozmowa z Anią O'Brien, córką Samuela Fiszmana, polskiego literaturoznawcy i kolekcjonera, właściciela pracy *Wspólna dola*, który wyjechał z Polski po wydarzeniach z 1968 r., pomogła w nowym świetle ukazać ukryte wymiary dzieła Zegadły. Fakt, że zarówno rzeźbiarz, jak i kolekcjoner w tym przypadku dzielili poczucie złożonej tożsamości (związanej zarówno z katolicką polskością, jak i żydowskością), podobnie jak data powstania tego obiektu, dają nam znacznie lepszy wgląd w osobiste i polityczne znaczenie tego dzieła.

Samuel (pierwotnie Szmul Arja) Fiszman był zasymilowanym polskim Żydem z Radomia, który przeszedł na katolicyzm. W życiu zawodowym zajmował się literaturą słowiańską, specjalizował się w twórczości Adama Mickiewicza i był kolekcjonerem polskiej sztuki ludowej. Kupował przedmioty w Cepelii i zamawiał dzieła bezpośrednio u artystów. Był założycielem i redaktorem naczelnym nadal istniejącego czasopisma „Slavia Orientalis” Polskiej Akademii Nauk, a jego przyjaciele i korespondenci to intelektualisci tacy jak Xawery Dunikowski, Czesław Miłosz, Julian Tuwim czy Pablo Neruda. W jego domu stała zarówno choinka, jak i menora, a jego córka twierdzi, że zawsze szukał przedmiotów, które poświadczałyby, iż różne kultury mogą żyć razem w pokoju. Jego rodzina zginęła w Treblince. Później, w wyniku kampanii antysemickiej w marcu 1968 r., stracił też ukochaną ojczyznę. Karierę akademicką rozpoczął w powojennej Moskwie, a następnie był kierownikiem Katedry Historii Literatury Rosyjskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Druga część jego życia, która zaczęła się w 1969 r., to pobyt na uniwersytecie w Indianie w Bloomington, w Stanach Zjednoczonych. Pozostał bardzo patriotycznym Polakiem, interweniującym w USA za każdym razem, gdy słyszał termin „polskie obozy koncentracyjne”. Jego przymusowa emigracja z Polski była tragedią, która zdefiniowała jego życie. Pragnął, by jego kolekcja sztuki ludowej i prochy zostały zwrócone Polsce. Oba życzenia zostały spełnione.

A.M.: Mamy więc tutaj pytania dotyczące tożsamości artystów i różnych poziomów, na jakich mogli się identyfikować z ofiarami Holokaustu. Jakie inne pytania Wasza wystawa stawia? I które z prezentowanych prac najlepiej przekazują problemy podnoszone przez Was w trakcie pracy?

E.L.: Ten zbiór dzieł sztuki budzi wiele pytań, ale my na wystawie staramy się przede wszystkim zwrócić uwagę na ich potencjał jako źródła dociekań związanych z oddolną (*grassroots*) pamięcią Zagłady w Polsce. Należą do nich pytania o to, w jaki sposób bycie świadkami morderstwa Żydów wpłynęło na mieszkańców polskiej wsi. Z tym związane jest również pytanie, w jakiej mierze sztuka ludowa jest rodzajem do tej pory pomijanego archiwum dokumentującego pamięć o tych wydarzeniach z perspektyw nieelitarnych. Inne pytania dotyczą tego, w jaki sposób taka sztuka ograniczała sposób przedstawiania Holokaustu czy nim manipulowała, jakim wpływem (ideologicznym, komercyjnym lub międzynarodowym) podlegała polska pamięć prowincjalna. W końcu powstaje pytanie, czy pokazywanie na nowatorskich wystawach tych przedmiotów i ich ukrytego znaczenia może pomóc reaktywować potencjał etyczny w odniesieniu do żydowskiego cierpienia.

Obiekty te należą do tego typu obrazowania, które zostało całkowicie pominięte w głównych dyskusjach o reprezentacji Holokaustu, jakie zaprzętały po wojnie filozofów i krytyków kulturowych obserwujących rozwój elitarnych praktyk artystycznych. Tymczasem, co warto raz jeszcze podkreślić, tę rodzimą sztukę wytwarzali polscy mieszkańcy wsi, pracujący w innej estetyce i oczywiście w innym obiegu. Poczucie nieadekwatności jest pierwszą reakcją wielu ludzi, kiedy spotykają ten mniej znany rodzaj sztuki dotyczącej Zagłady. To wskazuje na pytania, które należy zadać na temat niektórych uprzedzeń estetycznych i założeń wbudowanych w główny nurt debat na temat tego, jak wygląda akceptowalna praktyka przekazywania pamięci o Holokauście. A jest to ważne pytanie, ponieważ jesteśmy na krawędzi nowej ery, kiedy

wszystkie nasze wspomnienia będą wspomnieniami z drugiej ręki. Częścią naszego projektu jest próba stawiania tego pytania.

Z czysto emocjonalnego punktu widzenia kilka spośród tych obiektów jest po prostu niesamowitych, niepokojących zarówno jako dzieła sztuki, jak i ślady przeszłości. *Żyd i Żydówka* Kazimierza Sandeckiego (1982) to jedno z dwóch lub trzech dzieł, które uderzyły mnie jako autentyczne próby rozważenia żydowskiego punktu widzenia i wyobrażenia sobie tego, co sami Żydzi musieli odczuwać, widząc zniszczenie ich świata. Wydaje się, że podobny wysiłek podjął Wacław Czerwiński w *Ostatniej drodze* (koniec lat 50.). Fakt, że znaleźliśmy trzy późniejsze wersje tego dzieła, przynajmniej jedną z nich zamówioną przez niemieckiego kolekcjonera po obejrzeniu tej pierwszej pracy w zbiorze Zimmerera, budzi niewygodne pytania o krzyżowaniu się w tego rodzaju sztuce istoty bycia świadkiem i biznesu. Kolejna rzeźba Czerwińskiego, zatytułowana *Żyd-wygnaniec* (sprzed 1981), została podarowana przez artystę niemieckiemu kolekcjonerowi Hansowi-Joachimowi Schaussowi. Sugeruje to istnienie poza oficjalnym obiegiem emocjonalnym i być może politycznym swoistych transakcji między Polakami a Niemcami; obiekty te tworzyły rodzaj milczącego języka do komunikowania się na temat, o którym w momencie, kiedy te prace były tworzone, nie wolno było mówić publicznie. *Truposznica/Auto z Treblinka* Franciszka Wacka (1967) to drewniana ciężarówka, która najwyraźniej służyła do ilustrowania dzieciom wojennych opowieści. Niektóre odkryte przez nas przedmioty były wykonane z drewna rosnącego na terenie obozów śmierci. Te prace znacznie wykraczają poza zamiar przedstawienia cierpienia Żydów, one ucieleśniają zamordowanych Żydów. Kiedy zaczynam mówić o poszczególnych pracach, wszystkie wydają się ważne.

A.M.: Podany przez Ciebie przykład drewnianej zabawki, prac zrobionych z drzew rosnących w obozach śmierci przypomina mi o tym, co w pewnym momencie słyszałam w czasie zwiedzania muzeum Auschwitz-Birkenau: że jest wielu odwiedzających, którzy mają potrzebę zabrania ze sobą jakiegoś fragmentu obozu. Skąd bierze się ta potrzeba uciekania się do przedmiotów jakoś ucieleśniających przemoc? Co wywołuje takie potrzeby?

E.L.: Wszystkie pytania dotyczące materialności, jakie te prace wywołują, otwierają kolejną fascynującą domenę, nad którą dopiero zaczynamy pracować. Przedmioty użyte do stworzenia niektórych z tych prac, np. drewno z miejsc egzekucji, farba z popiołu, strzępy gazet w języku jidysz czy zniszczone fragmenty zwojów Tory sprawiają, że ta sztuka czasami ma nie tylko funkcje reprezentujące, ale wskazuje i fizycznie łączy się z brakującymi ciałami, które przywołuje. W kraju katolickim możemy także mówić o kulturze relikwii – o tym, jak ludzie odnoszą się do kości, popiołów, ubrań i innych rzeczy zmarłych ludzi, którzy byli w jakiś sposób ważni, do celów boskiego wstawiennictwa. Wyraźnie widać, że niektóre obiekty wyłaniają się z katolickiej kultury wizualnej, którą znali ich twórcy: żydowski sklep wygląda jak ołtarz, krematorium jak szopka i tak dalej.

Kwestia naturalnego świata jako świadka, materiałów jako fizycznych indeksów sugeruje swego rodzaju ciągłość z ludźmi, którzy żyli kiedyś w tym miejscu i zostali zamordowani. Współcześni artyści, jak Łukasz Surowiec czy Karolina Grzywnowicz, także eksperymentują ze środowiskiem naturalnym, wskazując na rośliny jako swoiste żywe, samoodnawiające się archiwum lub świadków wojennej

i powojennej przemocy. Jest oczywiście jeszcze jeden, bardziej niepokojący problem, a mianowicie związek z polskimi praktykami wiejskimi w stosunku do cmentarzy żydowskich, takimi jak zabieranie kości z powodu ich domniemanego magicznego charakteru, przekształcającego je w talizmany, czy też szersze zagadnienie przeszukiwania obozów śmierci dla cennych przedmiotów.

Kulturoznawczyni Mieke Bal mówi o przydatności sztuki w przekazywaniu traumy między różnymi stronami: sztuka czyni traumę dającą się opowiedzieć i w ten sposób podstawę potencjalnych gestów solidarności między grupami. Co interesuje nas, to potencjał sztuki jako *sotto voce*, ściszonej komunikacji w otoczeniu, w którym istnieje potrzeba wyrażenia czegoś, ale wymiana nie może być zwerbalizowana z powodu sankcji politycznych lub społecznych. W tym sensie te przedmioty, ta sztuka stwarzają przestrzeń dla gojenia się ran przeszłości. Dlaczego obiekty mówiące o Holokauście były akceptowane, podczas gdy słowa podlegały kontroli? Te wszystkie pytania rezonują z posthumanistycznym podejściem, które ożywia obecnie naukę w wielu dziedzinach. Postuluje ono decentralizację, włączenie do naszego myślenia o miejscu jednostki w świecie jej relacji ze środowiskiem, ze zwierzętami, z ziemią, z procesami naturalnymi i technologiami.

A.M.: Kim są autorzy tych prac? Rozumiem, że są to zarówno ludzie, którzy byli naocznymi świadkami Zagłady, jak i tacy, którzy znają ją tylko z opowiadań (postświadkowie). Co jest ich źródłem wiedzy? I czy jest coś co wyróżnia te prace? Może jeszcze warto dodać, czy jest coś, co łączy twórców? Jakaś wspólna cecha?

E.L.: Rzeźbiarze to zróżnicowana grupa – osoby głównie z obszarów wiejskich, zazwyczaj mężczyźni, którzy rzeźbienie traktowali jako hobby albo podjęli się tego zajęcia z inspiracji urzędnika państwowego z lokalnego muzeum lub domu kultury. Czasem odwiedzającego etnografa, którego w czasach powojennych wysyłano z większego miasta w celu znalezienia potencjalnych kandydatów do tego rodzaju produkcji kulturalnej.

Na początku filmu Pawła Pawlikowskiego *Zimna wojna* jest doskonała scena, która daje wgląd w to, jak powojenna nowa władza za pośrednictwem swych emisariuszy naukowych i politycznych wkraczała na wieś, by uchwycić tradycję, a następnie ją przekształcić już w warunkach kontrolowanych w produkt określany jako „folklor”, który wspierałby ideologię państwową. Rzeźbiarze (a także artyści korzystający z innych mediów, takich jak ceramika, tkactwo i malarstwo) bywali „odkrywani”, a następnie w tym samym procesie „poprawiani”. W dokumentach natrafiliśmy na kilka naprawdę zabawnych momentów, pokazujących, jak sfrustrowani rzeźbiarze próbują znaleźć sposób, by zaspokoić płynące z góry zamówienia na „ludowość”. Historycy sztuki i kolekcjonerzy tej epoki również sporo mówią o statusie outsiderów: twórcy, o których mówię, często byli odrzucani przez ich lokalne społeczności lub nie traktowano ich jak poważnych artystów. Niektórzy rzeczywiście byli ekscentrykami, lekceważącymi wspólnotowe zasady, lub byli chorzy i niezdolni do zwykłej pracy, choć byli wśród nich też rolnicy, rzeźbiący w zimowych miesiącach, kiedy praca na roli zwalniała. Państwo próbowało wspierać ekonomicznie tych artystów, a także „rozwijać kulturowo” mieszkańców wsi poprzez sztukę. Wielu znanych artystów ludowych wykonało kilka prac związanych z wojną, głównie w odpowiedzi na konkursy tematyczne. Jednocześnie

tylko nieliczni stworzyli prace dotyczące Holocaustu. Trudno powiedzieć, czy istnieje jedna cecha, która ich łączyła. Często to ktoś inny – zwykle kolekcjoner – zachęcał do podejmowania tego tematu. Ale warto również zauważyć, że ci artyści byli w pewien sposób ze sobą związani i nawzajem wpływali na swoją pracę. Widywali swoje dzieła na wystawach, w czasopiśmie publikowanych z myślą o mieszkańcach wsi, a czasem na spotkaniach lokalnych kół Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Nic tak nie inspirowało jak sukces.

Ale to nie umniejsza faktu, że niektórzy stworzyli prace wyjątkowe. Część autorów była świadkami wydarzeń przedstawianych w ich rzeźbach lub innych doświadczeniach wojennej przemocy. Wystawę zaczynamy od dzieł dwóch twórców: Franciszka Skocza i Adama Czarneckiego. W 1978 r. Skocz wykonał grupę rzeźb składającą się z czternastu figur więźniów obozu koncentracyjnego oraz figur trzech esesmanów. Praca przedstawiała głównie Polaków, ale też Żydów, a także wyjątkową parę czarnoskórych więźniów. Skocz pokazywał ludzi, których poznał w czasie pobytu w Auschwitz i Neuengamme. Był to jego sposób na traumatyczną pamięć. Obrazy Czarneckiego *Wygnanie Żydów z Pierzchnicy* i *Żydy do roboty* przedstawiają losy społeczności żydowskiej w jego rodzinnym mieście. Ale te prace, jeśli wziąć pod uwagę tytuły, stawiają niewygodne pytanie o stosunek artysty do tego, co zobaczył. Czy jego spojrzenie było empatyczne? A może przeciwnie, było to spojrzenie osoby odczuwającej raczej zadowolenie? W czasie naszych badań terenowych w Pierzchnicy tuż przed otwarciem wystawy Magdalena i Wojtek odkryli, że Czarnecki – inaczej, niż wynikało to ze znanej nam jego biografii – nie był wcale podczas okupacji żołnierzem Batalionów Chłopskich, lecz działał w Brygadzie Świętokrzyskiej, jednostce Narodowych Sił Zbrojnych, części radykalnie prawicowego i antysemitckiego podziemia zbrojnego w Polsce, która pod koniec wojny aktywnie współpracowała z Niemcami. Jednocześnie ten sam twórca jest autorem bardzo poruszających wypowiedzi na temat żydowskich sąsiadów w filmie Andrzeja Brzozowskiego *Ślady*.

Kwestia interpretacji tych dzieł i motywacji ich twórców w świetle ich biografii jest wyzwaniem; doświadczenie wojenne mogło również pośrednio wpłynąć na ich sztukę. Na przykład cykl „Auschwitz” Zygmunta Skrętowicza jest prawie całkowicie skopiowany ze zdjęć z szeroko rozpowszechnionej, wydanej w 1958 r. książki o zbrodniach nazistowskich w Polsce. Sam artysta pochodził z Wołynia, Roma spekulowała więc, że być może cierpienie, którego mógł być świadkiem, miało raczej związek z tym, czego doświadczył z rąk Ukraińców, a co zostało wyrażone w sposób, jaki był dozwolony. Wiele prac nie zostało w ogóle opartych na osobistym doświadczeniu. Obraz obozu w Sobiborze z 1979 r. autorstwa Kazimierza Rozina jest inspirowany wycinkiem prasowym *Kłamstwa kata Sobiboru*, opisującym wywiad BBC z byłym nazistą; fragment gazety jest przyklejony do tylnej części płótna.

A.M.: *Czy wiemy, kim był pierwowzór czarnoskórego więźnia w pracy Skocza?*

E.L.: Zapewne był to afroamerykański więzień, z którym Skocz dzielił prycze w jednym z obozów. W szkicu biograficznym, który wydaje się oparty na rozmowie z synem artysty, jest wspomniane, że obaj mężczyźni dobrze się dogadywali w obozie. Nie wiemy więcej – naziści byli dość niekonsekwentni w traktowaniu czarnoskórych więźniów, w tym także pojmanych jako jeńców wojennych. Ten

temat wymaga dokładniejszego przebadania.

A.M.: Czy mogłabyś powiedzieć nam coś więcej o pierwszej biografii Czarneckiego? Czy inna przynależność ideologiczna była świadomie pomijanym faktem?

E.L.: Mieliśmy studentów asystentów, którzy zbierali dla nas dane i budowali podstawowe biografie, a pierwotne informacje na temat wojennych działań Czarneckiego pochodziły z czasów PRL. Ale kiedy Magda i Wojtek pojechali odwiedzić jego miasto, znaleźli w lokalnym kościele niedawno wmurowaną tablicę mówiącą o składzie lokalnych grup partyzanckich, a córka artysty otwarcie potwierdzała jego przynależność do Brygady Świętokrzyskiej.

A.M.: Porozmawiajmy teraz o powiększeniach wykonanych przez Wojtkę. Skąd się wziął ten pomysł i czemu miał służyć?

E.L.: Częścią naszego projektu badawczego było pytanie o to, w jaki sposób naukowcy i artyści, pracując razem, mogą wykreować nowe podejście do badań społecznych – chodziło o rodzaj artystycznego dociekania. Wojtek postawił zupełnie nowe pytania swoją próbą skupienia ekstremalnej uwagi na przedmiocie. W ten sposób podkreślił wagę spojrzenia i zwrócił uwagę na wrażenia dotykowe i stany emocjonalne artysty w czasie tworzenia. Seria zdjęć przyciąga uwagę zwiedzających i zachęca ich, aby przyjrzeni się fragmentom, których dostrzeżenie jest dość trudne, ponieważ wystawa prezentuje obiekty o niewielkiej skali.

Wojtek wpadł na pomysł pracy ze zbliżeniem, gdy byliśmy w Muzeum Narodowym w Kielcach. Tam zobaczył rzeźbę Józefa Piłata *Sklepek żydowski w Dębskiej Woli* z 1964 r. Fotografując ją, przełączył aparat w tryb makro, aby bliżej przyjrzeć się twarzom trzech postaci stojących za ladą w prawie pustym sklepie, i został poruszony szczegółowością detali w ich strojach. Na przykład kobieta nosiła perukę, co jest zwyczajem ortodoksyjnych zamężnych Żydówek. Wojtkę zatrzymały również emocje, przejmujący wyraz sportretowanych twarzy. Widoczne były na nich ślady dłuta Piłata. Wiersz innego lokalnego artysty, Tomasza Gajdy, potwierdził, że Piłat nie był szczególnie pozytywnie nastawiony do Żydów, ale zachęta kuratorki z nieodległego muzeum dała impuls do pracy nad portretem tej szczególnej rodziny Majera Lewensteina, jego córki Ruchli i jej męża Mejlocha Orzecha. Wojtek doszedł do wniosku, że w procesie rzeźbienia wspomnień Piłat mógł rozbudować swoje odczucie empatii. Zrozumieliśmy, że fotografie z bliska naprawdę umożliwiły nowe ważne sposoby patrzenia na te obiekty, które chcieliśmy udostępnić odwiedzającym wystawę.

A.M.: Czyje spojrzenie masz na myśli – autora, zwiedzających, a może tych obserwujących moment przemocy? Co jest takiego w sztuce, w procesie tworzenia, że sprzyja budzeniu się empatii? Czy jest możliwe, że w niektórych przypadkach ta sztuka (czy przez sam akt tworzenia, czy zlecenie komuś wykonania tych prac) pozwala jednostce radzić sobie z poczuciem winy?

E.L.: Odnośnie do spojrzenia: Roma dużo myślała o tym, w jaki sposób udokumentowane przez twórców ludowych „wernakularne” lub nieelitarne spojrzenie na eksterminację Żydów, które nie było częścią dyskursu o sztuce

świadców Holocaustu na Zachodzie, to zarazem spojrzenie dziedziczone przez współczesnych polskich obywateli. Polacy mają własny społeczny i kulturowy sposób reagowania na cierpienia innych, rozwinięty i przekazany przez rodziców i dziadków, którzy musieli obserwować zagładę swoich żydowskich sąsiadów. Tak więc spojrzenie Polaków na współczesne akty przemocy i ludobójstwa ukształtowało się wskutek tego wcześniejszego doświadczenia. Prace Wojtka ujawniają i zwracają uwagę na to spojrzenie. I zarówno oryginalne dzieło sztuki, jak i artystyczna reakcja Wojtka rzucają wyzwanie nam jako obserwatorom: co to znaczy dzielić się takimi samymi praktykami oglądania co obserwatorzy Holocaustu? Jak możemy dziś interpretować nasze spojrzenie, w obliczu tylu okrucieństw, w których dzięki masowym i globalnym mediom uczestniczymy?

A.M.: Roma Sendyka, jedna z kuratorek wystawy, w jednym z wywiadów powiedziała, że „wystawa ta może stać się elementem szerszej rozmowy o Holokauście, która wciąż się toczy, a my »dalej do końca nie wiemy, co wydarzyło się w czasie wojny«. Odsłaniają się coraz to nowe części tej opowieści – coraz bardziej drastyczne i szokujące – i ta sprawa nie jest zakończona. Nasze społeczeństwo między 1939 a 1945 rokiem przeżyło bardzo dramatyczny fragment swojej historii i nie zdążyło o tym opowiedzieć swoim własnym językiem”. Co te przedmioty mówią nam o Zagładzie? W jakim stopniu są one świadectwem tego, co przeżywali Żydzi, a w jakim są świadectwem wojennej traumy Polaków, która, jak podkreśla ostatnio wielu historyków, w zasadzie nigdy nie została przepracowana?

E.L.: Bardzo trudno stwierdzić, co te obiekty mogą nam powiedzieć o Holokauście. Traktowanie ich jako dokumentów historycznych – z powodów wskazanych powyżej – jest problematyczne. Mogą nam one powiedzieć coś więcej na temat polskiej pamięci o Holokauście. Próbując odpowiedzieć na twoje wcześniejsze pytanie, nasze badania wokół tych obiektów sugerują, że zaraz po wojnie ludziom brakowało słów i instytucjonalnego przyzwolenia, które pozwoliłyby rozumieć to, co stało się z polskimi Żydami. W wielu przypadkach artyści potrzebowali inspiracji, takiej jak sugestie dyrektorów muzeów, lub zachęty w postaci sponsorowanych przez państwo konkursów dla twórców ludowych (np. triennale „Przeciw Wojnie” na Majdanku, zainaugurowane w 1985 r.), lub po prostu uznania ze strony kolekcjonera, który chwalił dzieło albo zlecał następne. Takie katalizatory pozwoliły artystom na wyrażenie czegoś na temat przeszłości, którą nosili w sobie. Być może niekiedy te impulsy uświadamiały artyście, że to, co czuje, warto przywołać, wyrazić.

A.M.: Czy jest coś specyficznego w sztuce ludowej, co czyni ją dobrym sposobem wyrażania skomplikowanych uczuć? Prostota komunikatu? Jakiś podświadomy przekaz? Jak postrzegasz w kontekście Waszej pracy nad sztuką ludową podział na sztukę „wysoką” i „niską”?

E.L.: Trudno dokonać znaczącego rozróżnienia na sztukę „wysoką” i „niską”, biorąc pod uwagę wszystkie sposoby, w jakich te kategorie są konstruowane. Ale możemy powiedzieć, że sztuka, z którą mamy do czynienia, została stworzona przez twórców bez klasycznego treningu artystycznego i z pewnością została potraktowana przez tych, którzy ją promowali i kupowali, jako korzystająca z tej „naiwności”. Nie zagłębiając się dalej, można też coś o ograniczeniach dotyczących podstawowych materiałów. Zarazem jednak istnieje

też kwestia kodów odbioru – czytania sztuki. Niektórzy zwiedzający uważają tę sztukę za nieprzyzwoitą i po prostu tak prymitywną, że blokuje im to zdolność odczuwania, podczas gdy inni uznają ją za głęboko poruszającą. W każdym razie, ponieważ ta sztuka nigdy nie była traktowana poważnie jako sztuka Holokaustu (lub przynajmniej nie była tematem ani kontekstem w dyskusjach na jego temat), jest zaskakująca dla dzisiejszej widowni, dzięki czemu może wnieść coś nowego i użytecznego – warto tu przypomnieć, że celem sztuki współczesnej było szokowanie, wyrwanie ludzi ze strefy komfortu. To ironiczne, że coś, co zostało zaklasyfikowane jako bardzo tradycyjne, bywało odrzucane przez elity jako zasadniczo nieistotne i kiczowate, może dziś zainicjować coś zupełnie nowego i wyrwać nas ze strefy komfortu, która bywa naszym udziałem, gdy rozważamy, w jaki sposób sztuka może świadczyć o Holokauście.

A.M.: Jakie wiersze ludowe, o których mówiłaś na początku tej rozmowy, pojawiają się na wystawie? I jak współdziałają z resztą ekspozycji?

E.L.: Przywoływałam wiersz Tomasza Gajdy o relacji Piłata ze społecznością żydowską. Drugą galerię, „Historie”, zaczynamy od fragmentu wiersza Ludwika Kłosa z parafii Ślęzaki, znalezionej przez Magdalенę Zych, który dowodzi, że sztuka ludowa/wernakularna zawierała również wspomnienia zdarzeń przemocy wobec Żydów. Teksty omawiają tę fazę Holokaustu, która, jak się wydaje, nie została wyrażona w sztukach wizualnych – gdy pojawia się przemoc wobec Żydów stosowana przez ich polskich sąsiadów. Kłos opowiada o tym, jak Żyd Mojżesz Pejser, który z trudem przeżył wojnę, został zabity przez partyzantów, a jego dom spalono.

A.M.: Jak polscy odbiorcy powinni rozumieć tytuł „Widok zza bliska”? I jak odnieść się do połączenia słów „zza” i „blisko”? To połączenie wydaje się raczej niecodzienne.

E.L.: Przedyskutowaliśmy dziesiątki tytułów, zanim zdecydowaliśmy się właśnie na ten. Każdy odzwierciedlał szczególną konstelację wielu problemów pojawiających się w pracach. Ostateczny tytuł odnosi się do tego, co ostatnio dzieje się w badaniach nad Zagładą. Mam na myśli przeorientowanie uwagi – oddalanie się od wyłącznego skupienia na zjawisku niemieckich obozów śmierci. Pojawia się w to miejsce zainteresowanie Holokaustem jako zjawiskiem bardziej rozproszonym, tak jak został opisany przez Timothy’ego Snydera, Particka Desbois, Jana Grabowskiego i innych. Tak pojęta Zagłada ujawnia bardzo intymne sceny zabijania, które angażowały miejscową ludność jako współników, obserwatorów lub świadków. Dzieła sztuki na naszej wystawie wykonali ludzie mieszkający poza ośrodkami miejskimi, którzy śmierć żydowskich sąsiadów oglądali niemalże ze swojego ganku – codzienne nękanie, wywózki, masowe rozstrzeliwania, polowanie na ukrywających się. Tytuł nawiązuje do tego zbliżenia, które uczeni próbują obecnie zrozumieć. Trzeba także podkreślić, że ten rodzaj przedstawiania przeszłości, którego poszukiwaliśmy w projekcie, był rzadki i kłopotliwy w momencie, gdy był tworzony. Współcześnie praktycznie zniknął ze świadomości społecznej. Są to prace trudne również dla muzeów, które je mają w swoich zbiorach. Inaczej oświetlają debatę nad rolą Polaków w Holokauście i są swoistą dyskusją z tendencją do upraszczania, czyli nietraktowania tematu w całej jego złożoności. Te obiekty wymagają wielostronnego podejścia. To było wyzwanie – zdecydować się je dzisiaj

pokazać, trudne były też decyzje, jak to zrobić.

Pomysł na tytuł pojawił się zeszłego lata na wsi w czasie rozmowy z Romą. Zastanawialiśmy się nad otaczającym nas krajobrazem i rozmawialiśmy o różnych pracach artystycznych związanych z polską wsią i Holokaustem. Od miesięcy rozmawialiśmy o tym, jak Zagłada musiała wyglądać z bliska. Ten ciąg skojarzeń, gra słów, moment intensywnego myślenia i rozglądania się wokół wywołał pytanie: co się dzieje, gdy jest się zbyt blisko? Kiedy obserwuje się masową przemoc w sytuacji nadmiaru skomplikowanych ambiwalentnych uczuć i komplikacji uprzednich relacji, z bagażem własnego cierpienia, to jakie strategie radzenia sobie z tym, co się widzi, mogą się pojawiać? Odwracanie się plecami? Usilne porządkowanie, racjonalizowanie tego, co się widzi, tłumienie uczuć, blokowanie współczucia? Może indywidualna perspektywa zostaje zniekształcona? Może w pewnym sensie przestaje się **widzieć**? Być może pozycja świadka, nie tylko w etycznym, ale i w wizualnym sensie, staje się niemożliwa/wyklucza się? Trudno dziś spojrzeć na te obiekty z perspektywy widza. Aby je zrozumieć, trzeba zrozumieć ten „zbyt bliski” wgląd w rzeczywistość wojny, te drastyczne afektywne okoliczności ludobójstwa. Te prace wskazują na treści, o których nie opowiedziano, być może dlatego że nie dawały się wypowiedzieć. Jednocześnie ujawniają – będąc tak nieliczne – skalę ślepoty i obojętności na los żydowski. Jako osoba, dla której język polski jest wtórny, dostrzegam również szczególnego rodzaju właściwość fonetyczną tytułu: to „jąkanie się”, powtórzenie podwójnego „z” w „zza”, sugerujące rodzaj afazji, w sposób, w jaki rozumie ją antropolożka Ann Stoler. Wskazuje na trudność w mówieniu o tej historii.

A.M.: Czy znalazłaś odpowiedzi na swoje poprzednie pytania badawcze? Czy dodałabyś coś do twoich własnych badań na temat figurek Żydów „przynoszących szczęście”?

E.L.: Cóż, moje wcześniejsze badania – choć tytuł mojej książki może sugerować coś innego: *Na szczęście to Żyd* – nie skupiały się na „przynoszących szczęście” rzeźbach żydowskich postaci. Ten podgatunek stał się natomiast rodzajem bodźca koncentrującego zainteresowanie widzów. Moja wystawa w 2013 r. nosiła tytuł „Pamiętka, Zabawka, Talizman/Souvenir, Talisman, Toy”. Mało kto to pamięta, bo „szczęśliwe” figurki z monetami są o wiele bardziej popularne. Niewielka część tej wystawy była poświęcona rzeźbom związanym z Holokaustem. I jednym z najbardziej ekscytujących nowych aspektów mojego rozumienia dzieł sztuki ludowej przedstawiających Żydów „jako takich” – bez wyraźnego podtekstu Zagłady – jest ich złożoność. W 2013 r. instynktownie uznałam te przedstawienia za świadectwa rzadkiej empatycznej polskiej pamięci o żydowskich cierpieniach wojennych. Teraz zamiast postrzegać je jako proste symptomy stanu polskiej pamięci, zdaję sobie sprawę, że musimy spojrzeć na nie jako na narzędzia. Narzędzia, za pomocą których była realizowana nieformalna forma dialogu i negocjacji interpersonalnych między przedstawicielami trzech różnych narodowych wspomnień o Holokauście – polskich, żydowskich i niemieckich.

A.M.: Jakie są Wasze zamysły co do zebranego materiału badawczego? Co powinno się z nim stać? Jaki jest następny krok w tych badaniach?

E.L.: Zastanawiamy się, czy nie jest możliwe stworzenie aktywnej bazy danych

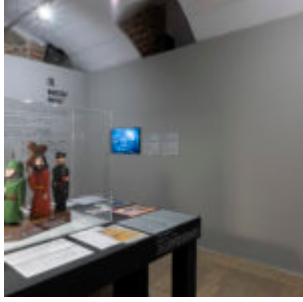
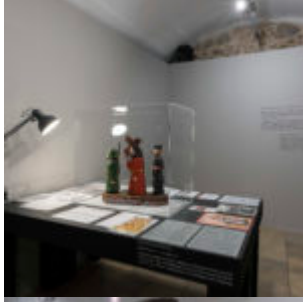
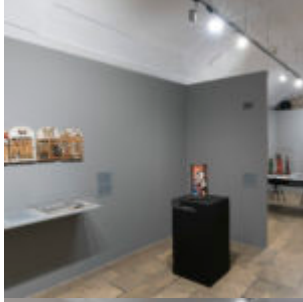
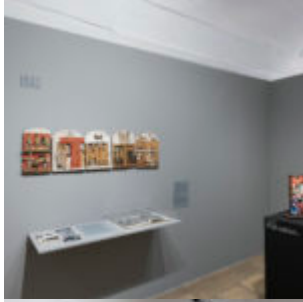
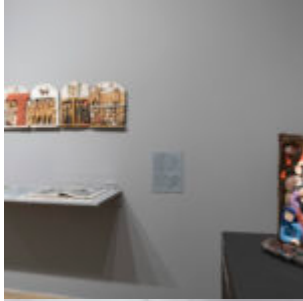
w otwartym dostępie, aby również obecni właściciele podobnych obiektów mogli wzbogacać ten zasób wiedzy o dodatkowe informacje, także dotyczące obiektów, które już udokumentowaliśmy. Zamierzamy ponadto kontynuować nasze badania, zwłaszcza przebadać niemiecką stronę tej historii – zrozumieć rolę odgrywaną przez niemieckich kolekcjonerów, Kościoły i państwo w procesach angażowania się w pamięć o Holokauście za pośrednictwem polskiej sztuki ludowej.

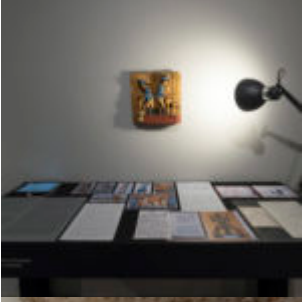
GALERIA ZDJĘĆ Z EKSPOZYCJI

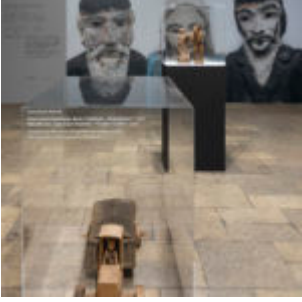
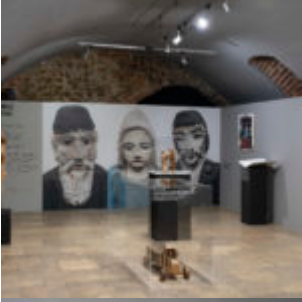
„Widok z za bliska” – gallery views, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli, Kraków. Photos by Wojciech Wilczyk

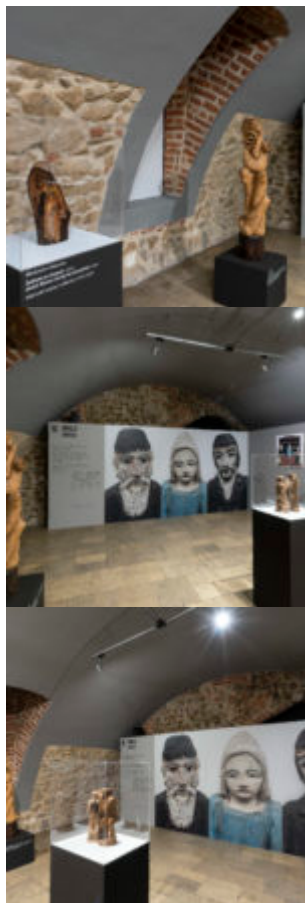












<http://etnomuzeum.eu/wystawy-czasowe/widok-zza-bliska-inne-obrazy-zaglady>

https://www.facebook.com/events/351124938779156/396282864263363/?notif_t=admin_plan_mall_activity¬if_id=1551105049266082

https://www.facebook.com/events/245360176348348/255113718706327/?notif_t=admin_plan_mall_activity¬if_id=1551091907052772

dr hab. Roma Sendyka

Współzałożycielka i kierowniczka Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci od jego powstania w 2014 r. Pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się teoriami badań literackich i kulturowych, w tym zwłaszcza badaniami nad kulturą wizualną i kulturami pamięci. Obecnie pracuje nad teorią nie-miejsca pamięci i wizualnymi badaniami w kontekście ludobójstwa. Autorka książek: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (2006), *Od kultury ja do kultury siebie* (2015), współredaktorka tomów: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci* (2013), *Pamięć i afekty* (2014), *Afektywne historie i polityki pamięci* (2015), *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość* (2016). Kierowany przez nią zespół badawczy Ośrodka realizuje grant „Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową, postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce” (NPRH 2016, Rozwój). Kieruje również grantem „Awkward Objects of Genocide” w ramach projektu „Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production” (Horyzont 2020, Reflective Society).

dr Erica Lehrer

Antropolożka kultury i kuratorka. Profesorka na Uniwersytecie Concordia w Montrealu, gdzie na co dzień wykłada na Wydziale Historii (Canada Research Chair in Museum & Heritage Studies, 2007–2017). Autorka książki *Jewish Poland Revisited: Heritage Tourism in Unquiet Places* (2013), redaktorka tomów: *Curatorial Dreams: Critics Imagine Exhibitions* (z Shelley Butler, 2016); *Jewish Space in Contemporary Poland* (z Michaeliem Mengiem, 2015) oraz *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places* (z Cynthią Milton et al, 2011). Autorka wystawy „Pamiętka, Zabawka, Talizman/Souvenir, Talisman, Toy” w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie (2013). W 2014 r. opublikowała towarzyszącą wystawie książkę *Na szczęście to Żyd/Lucky Jews* (Korporacja Ha!art) oraz wirtualną wystawę www.luckyjews.com.

Wojciech Wilczyk

Fotograf, poeta, autor esejów oraz tekstów krytycznych o sztuce, kurator wystaw, wykładowca na Akademii Fotografii w Krakowie. Autor fotograficznych projektów dokumentalnych: *Czarno-Biały Śląsk* (1999–2003), *Kalwaria* (1995–2004), *Życie po życiu* (2004–2006), *Postindustrial* (2003–2007), *Niewinne oko nie istnieje* (2006–2008), *Święta Wojna* (2009–2014) oraz wspólnie z Elżbietą Janicką *Inne Miasto* (2011–2012). Dwukrotnie nominowany do Deutsche Börse Photography Prize. Otrzymał wyróżnienie w konkursie Fotograficzna Publikacja Roku 2009 (album *Niewinne oko nie istnieje*) oraz nagrodę PHOTO BOOK OF THE YEAR 2014 w konkursie Grand Press Photo 2015 (album *Święta Wojna*). Od 2009 r. prowadzi blog hiperrealizm.blogspot.com. Wspólnie z Grzegorzem Wróblewskim zrealizował intermedialny projekt *Blue Pueblo* (2013–2014), łączący tekst i fotografie, któremu towarzyszył artbook wydany w nakładzie 350 numerowanych i sygnowanych egzemplarzy.

Magdalena Zych

Antropolożka kultury, kuratorka, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. W Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie koordynuje projekty badawcze. Obecnie zajmuje się m.in. reinterpretacją kolekcji syberyjskiej ze zbiorów MEK oraz obecnością tematu Zagłady w kolekcjach polskiej sztuki ludowej. W IEiAK UJ przygotowuje doktorat o współczesnych muzealnych kolekcjach etnograficznych. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016). Współautorka i współredaktorka książek *dzieło-działka* (2012) i *Wesela 21* (2015). Publikuje m.in. w kwartalnikach „Autoportret” oraz „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”.

Anna Muller

Pracuje na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Michigan-Dearborn (jako Frank and Mary Padzieski Endowed Professor in Polish/Polish American/Eastern European Studies). Jest również prezeską Polsko-Amerykańskiego Towarzystwa Historycznego (Polish American Historical Association). W latach 2010–2012 pracowała jako kuratorka w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, gdzie współorganizowała wystawy poświęcone Holokaustowi, obozom koncentracyjnym, pracy przymusowej i eugenicie. W 2018 r. opublikowała książkę: *If the Walls Could Speak. Inside a Women's Prison in Communist Poland* (Oxford University

Press, 2018). Jest autorką artykułów poświęconych historii Polski w oparciu o analizy gender i źródła oral history. W chwili obecnej pracuje nad biografią Toni Lechtman, polskiej Żydówki, która współpracowała z Noelem Fieldem.

Korekta językowa: Beata Bińko

ŻYCIE REWOLUCJI/A. Omówienie książek „Ukraińska noc” Marci Shore i „Pokolenie Majdanu” Ioulii Shukan*



ANNA MULLER

ŻYCIE REWOLUCJI/A

Omówienie książek „Ukraińska noc” Marci Shore i „Pokolenie Majdanu” Ioulii Shukan*

Dwie historyczki, dwa sposoby myślenia i pisania o świecie, dwie podobne wrażliwości. Marci Shore i Ioulia Shukan to badaczki, które podjęły się zadania przybliżenia zachodniemu czytelnikowi znaczenia rewolucji i wojny w Ukrainie. Tym, co obie pozycje wyróżnia wśród książek poświęconych wojnie w Ukrainie, jest ich głęboki humanizm i skupienie się na człowieku, na jednostkowym entuzjazmie, strachu i bólu. Obie autorki starają się odtworzyć ludzką twarz Majdanu. Przez skoncentrowanie uwagi na jednostkowych emocjach, czasem na pozornie nic nieznaczącym szczególe, pozwalają nam zobaczyć więcej,

a przynajmniej dają poczucie, że przez zrozumienie tragedii, która towarzyszy jednostkowym decyzjom, możemy lepiej ten konflikt zrozumieć. Spośród nich tylko Shore była dotychczas znana polskim czytelnikom, głównie z prac o polskich i żydowskich intelektualistach aktywnych w okresie międzywojnia. W nowej książce wyraźnie widać cechy charakteryzujące jej pisanstwo – skupienie się na indywidualnych decyzjach w kontekście uwarunkowań historycznych. W tym sensie tegoroczna publikacja stanowi kontynuację jej zainteresowań.

Ioulia Shukan jest socjolożką od lat zajmującą się Ukrainą, konfliktem z Rosją, analizującą zarówno dynamikę rozwoju demokracji, jak i problemy, z jakimi nowe państwo się zmagają. Decyzja, by podjąć badania etnograficzno-socjologiczne nad konfliktem, który w 2014 r. wzburzył świat i podzielił Ukrainę, jest więc konsekwencją jej poprzednich zainteresowań. Shore popchnęły do tematu egzystencjalne pytania o naturę rewolucji i obawa przed siłą, która sprawia, że z dnia na dzień wojna może się stać codziennością. Ta obawa jest również czymś, co podziela Shukan, pisze ona bowiem: „Wojny wydarza się gdzieś daleko, w odległych krajach” (Shukan, 7). Z perspektywy zachodniego świata wojna w Europie jest aberracją, złem, które zachodnie myślenie o dialogu i współpracy wyeliminowało. Tymczasem w ciągu zaledwie kilku miesięcy stała się ona codziennością. U Shore rodzi to pytanie o moment, kiedy „protest staje się rewolucją, a następnie wojną, która jednych łączy, a drugich dzieli”, moment, „kiedy to, co polityczne, staje się egzystencjalne” (Shore, xiii). Ta wojna zdaje się negować wieki rozwoju społecznego, intelektualnego i emocjonalnego, gdy jednostka była usytuowana w centrum; proces, w wyniku którego grupa staje się ważniejsza od jednostki, wydaje się powodem egzystencjalnego niepokoju Shore i źródłem badań socjologicznych Shukan.

Obie książki to zbiory szkiców, które chronologicznie prowadzą nas przez Euromajdan, Majdan, w końcu aneksję Krymu i wojnę w Donbasie – od ruchu popierającego związek Ukrainy z Europą poprzez transformację Euromajdanu w ruch narodowy w obronie niezależnej Ukrainy aż do wojny z Rosją. U ich podstaw leżą spotkania i rozmowy z ludźmi, przez próbę zrozumienia źródeł zaangażowania w Majdan pozwalające odsłonić wewnętrzną dynamikę wydarzeń. Shukan rozmawia z ludźmi, którzy mogliby być naszymi sąsiadami. Są tacy jak my (Shukan, 11). Rozmówcy Shore, spotykani w Wiedniu, Warszawie czy Kijowie, często należą do elit kulturalnych i politycznych. W obu przypadkach jest to opowieść o ludziach, którzy wcześniej nie zajmowali się polityką, a jednak wtedy coś ich do takiego zaangażowania popchnęło. W obu przypadkach jest to opowieść o procesie, w wyniku którego jednostka zyskuje siłę przez solidarność z grupą. Shukan nazywa zaangażowanych armią mrówek (Shukan, 151). Shore za Sławą Wakarczukiem, liderem ukraińskiej grupy rockowej Okean Elzy, mówi o nich jako kroplach w oceanie (Shore, 68). Nieco dalej cytuje ukraińskiego historyka Jarosława Hrycaka, porównującego ludzi do pikseli, które dopiero w masie mogą ukazać całościowy obraz (tamże, 68). Metafory funkcjonują w obu książkach jako obietnica siły, jaką niesie solidarność – zwłaszcza jej mocy sprawczej. Myślenie Shore zdaje się jednak przenikać zarazem obawa o wpływ grupy na jednostkę.

Obie książki są więc inspirowane czymś więcej niż tylko ciekawością poznawczą. Shukan, francuska socjolożka urodzona i wychowana na Białorusi, od

momentu wybuchu zamieszek na Majdanie była w ich sercu, jeździła po Ukrainie, odwiedzała szpitale, sanatoria i domy opieki nad uchodźcami. Z łatwością zdaje się odnajdować we wspólnocie i solidarności, którą tam obserwuje. Jej zainteresowanie przyciągają te budzące się do życia struktury społeczeństwa obywatelskiego lub czegoś, co przynajmniej nosi ślady obywatelskości. Jako socjolożka dokumentuje indywidualny proces tworzenia się społeczności. Amerykańska badaczka Shore przygląda się historii Europy Wschodniej nieco z zewnątrz. Jest historyczką dokumentującą wysiłek obserwowany z perspektywy skomplikowanej historii tego obszaru. Próba przeniknięcia uwarunkowań historycznych sprawia, że często mówi słowami intelektualistów wywodzących się z tego terenu. Jest pełna podziwu dla wysiłku i zaangażowania jego mieszkańców, ale i strachu, że są żywioły, które mogą nas popchnąć do porzucenia codziennego życia i podjęcia tak niewyobrażalnego ryzyka, jak rzucenie się w wir wojny i historii. Jak się rodzi solidarność, która staje się ważniejsza od nas samych (*selfhood*)? – pyta Shore. Dlaczego musi zdarzyć się tragedia, żeby obudziło się w nas poczucie solidarności i siły grupy? – zdaje się pytać Shulkan.

Majdan

Obie książki otwiera Majdan. U Shore jest to Euromajdan, gdzie w listopadzie 2013 r. społeczeństwo ukraińskie wyraziło spontaniczny sprzeciw wobec władzy, która zerwała rozmowy integracyjne z Unią Europejską. Był to z jednej strony sprzeciw wobec jej zaniechań i korupcji, z drugiej zaś wyraz tęsknoty za Europą, rządami prawa i poszanowaniem jednostkowej godności, które Unia Europejska symbolizuje (Shore, 157). U obu autorek Unia Europejska jest wyobrażeniem determinującym horyzont oczekiwań i nadziei. Shukan zaczyna szkicem ze spotkania z Denisem i Iulią, ludźmi niezrzeszonymi w żadnej partii, zaangażowanymi natomiast w Automajdan, zrzeszenie kierowców, którzy przewożą rannych, patrolują ukraińskie miasta, dowożą zapasy jedzenia. Dla Denisa i Iulii Europa oznaczała nadzieję na normalnie życie (Shukan, 16). Kiedy nadzieja na to normalne życie zdaje się umierać, rodzi się złość (tamże, 19). Złość i rozczarowanie wytyczają kolejny etap w procesie formowania się tej społeczności. Shore to samo zjawisko uznaje za pretekst, by zapytać o to, gdzie kończy się indywidualny strach i kiedy rezygnuje się z własnej prywatności i bezpieczeństwa.

W obu książkach Majdan zajmuje centralne miejsce. Dla Shukan to bardziej infrastruktura – plac organizujący wielofunkcyjną przestrzeń miejską, w której rodzi się miniaturowe społeczeństwo. Jest to centrum informacji, dystrybucji ubrań, przygotowania i wydawania posiłków, organizacji transportu i jednostek samoobrony, konstrukcji oraz utrzymania barykad i ognia, który pozwala się ogrzać i zjeść posiłek (Shukan, 33). Obie autorki widzą tam jednak również wspólnotę, motywowaną strachem i potrzebą zmiany, ale zarazem rodzącą radość, i poczucie sensu. Z przestrzeni protestu Majdan staje się rewolucją, jej ideałami i roszczeniami, barykadami i namiotami, atmosferą karnawału i zapachem dymu, który zdaje się oddzielać Majdan od reszty Kijowa. To tutaj prywatne staje się publiczne, publiczne politycznym, a polityczne egzystencjalnym. Shore patrzy jak historyk i widzi synchroniczne wydarzenia – rewolucje, które, pozornie niezwiązane ze sobą, tłumaczą dynamikę zjawiska. Za Hannah Arendt nazywa Majdan skarbem rewolucji (*treasure of revolution*,

Shore, 108), czymś, co pojawia się znikąd i znika, rządząc się własnym rozumieniem czasu i przestrzeni, niczym fatamorgana. Przeszłość nieodwołalnie zdaje się sugerować teraźniejszość i przyszłość. Takie czytanie rewolucji różni się od podejścia Shukan, bardziej skupionej na dynamice rozwoju grup i procesie formowania się wspólnoty.

Bez względu na to, przez jaki pryzmat patrzą na zjawisko rewolucji, obie autorki najwięcej uwagi poświęcają temu, jak Majdan wpływa na ludzi w nim uczestniczących. Shukan obserwuje codzienne praktyki, a Shore nadaje im kontekst historyczno-filozoficzny. Majdan to źródło samostanowienia. Początkowo jest nim wiara w Europę, ale z czasem źródło przesuwają się na jednostkę – wraz z historiami, które przywołuje Shore, widać, jak rodzi się poczucie wiary w siebie. Shore przytacza słowa historyczki Oli Hnatiuk, opowiadającej, że w grudniowym zimnie bezdomni lepiej sobie radzili z czynnościami, które wymagały sprawnych rąk na mrozie, np. nalewali koktajle Mołotowa do butelek (Shore, 82). Shore zdaje się sugerować, że tak powstaje poczucie użyteczności i sprawczości. Stąd o krok do poczucia wolności, którą moim zdaniem Shukan i Shore rozumieją w podobny sposób – jako gotowość do podejmowania świadomych decyzji. Symbolicznym świadectwem tego jest brak alkoholu na Majdanie, co podkreślają obie autorki. Gdy to czytałam, przypomniał mi się błysk w oczach Anny Walentynowicz, która podobnie mówiła w sierpniu 1980 r. o wolności i abstynencji w gdańskiej Stoczni im. Lenina w materiale na żywo dokumentującym wspólnotę, która się rodziła w zakładzie. W pewnym momencie jej głos zagłuszył zbiorowy śpiew hymnu narodowego.

Makro- i mikroproces tworzący Majdan opiera się na decyzjach, w wyniku których to, co polityczne, staje się egzystencjalne. „Raz po raz słyszałam w różnych językach, że to był ich własny wybór” – podkreśla Shore (Shore, xvi). Ze świadomością, że wybór jest nasz, przychodzi klarowność decyzji. Kończy się ambiwalencja. I na różnych poziomach tę jasność widać. Podobnie mówią o tym rozmówcy Shukan, podkreślając, że bez względu na to, jak trudna to była decyzja, innej nie mogli podjąć (Shukan, 42). Rewolucja jest siłą, która zmienia ludzi – mówi Shukan. – „Potrzęsa ich codziennym życiem. Wrywa ludzi z ich zwykłych światów. Sprawia, że zaniebują swoje zawodowe obowiązki. Pociąga ich, czyniąc z nich rewolucjonistów, gotowych do stawienia oporu. Popycha ich do solidarności”. Wyrwanie z bezpiecznej codzienności narusza poczucie stabilizacji, ale i otwiera pokłady empatii, z których my, obserwatorzy sytuacji w Ukrainie, mogliśmy sobie nie zdawać sprawy. Mówiąc o wytrąśnięciu z cynizmu i apatii (Shore, 195), Shore przywołuje słowa czeskiego filozofa Jana Patočki, że solidarność wstrząśniętych jest solidarnością tych, którzy rozumieją (tamże, 107).

Dla obu autorek Majdan to przestrzeń, gdzie w codziennej praktyce dokonuje się rewolucja. Ta przestrzeń staje się laboratorium kontraktu społecznego, który Shore nazywa równoległą (alternatywną) polis (Shore, 44). Na tym etapie rewolucja zdaje się rodzić poczucie wspólnoty znoszące alienację społeczną – Shore cytuje w tym fragmencie jugosłowiańskiego filozofa Gajo Petrovicia (Shore, 126). I tutaj jest, ja sędzę, jeden z pierwszych momentów, kiedy obie autorki się różnią od siebie. Dla Shukan ta różnorodność stanowi świadectwo możliwości mobilizacyjnych, u Shore przebija więcej pesymizmu – na końcu jednego z rozdziałów przytacza komentarz Hrycaka, że Majdan tworzy Arkę

Noego, miejsce otwarte dla wszystkich, nawet skrajności: liberałów, socjalistów, nacjonalistów i lunatyków (Shore, 53). Nowy kontrakt społeczny jest wcielany w życie na moment przed potopem. Skąd płynie ten pesymizm: ze znajomości międzynarodowego kontekstu czy świadomości, że większość rewolucji umiera pod własnym ciężarem? Być może też z pewności, że ta jedność jest wywołana potrzebą chwili – wspólnoty mogą się zrodzić tu i teraz pod wpływem spajających emocji, ale nic nie gwarantuje ich stabilności.

Przemoc

Świadomość, że spirala przemocy rozwijała się szybko, towarzyszy obu autorkom. Dla Shukan pierwszy znak, że przemoc zdominuje Majdan, pojawił się 30 listopada wraz z brutalną próbą rozproszenia tłumu (Shukan, 18). W tym pierwszym dniu przemoc skutkowałą dziesiątkami rannych i aresztowaniem trzydziestu pięciu osób. To, co się tego dnia wydarzyło, dotknęło bezpośrednio wielu rozmówców Shukan i Shore, a pośrednio dziesiątki tysięcy Ukraińców. Pisząc o zastosowanej w stosunku do manifestujących nieproporcjonalnej skali przemocy, Shukan nazywa to efektem rykoszetu, który uderzył w serca protestujących. Wygenerowany gniew zadziałał jak potężny mechanizm mobilizacji (Shukan, 18). To był kolejny, po wstrzymaniu negocjacji z Europą, wstrząs, który zrodził solidarność w obronie godności, nawet jeśli bez udziału Europy. Według Shore to następnego dnia, 20 grudnia, Euromajdan stał się Majdanem.

Również ta autorka postrzega rosnący gniew i gotowość na przemoc podobnie jak Shukan. Przemoc Majdanu była odpowiedzią na zachowanie drugiej strony, rzuciło nią zjawisko rykoszetu i poczucie znalezienia się w sytuacji wymagającej interwencji. Opisuje ona rozmowę ze Sławą Wakarczukiem, wspominającego, jak podczas różnych dyskusji z członkami federacji radykalnych organizacji ultranacjonalistycznych o nazwie Prawy Sektor oraz partii Swoboda prosił ich o wstrzeźliwość, by nie użyli przemocy jako pierwsi (Shore, 83). 16 stycznia 2014 r. ukraińska Rada Najwyższa uchwaliła ustawę, która godziła w społeczeństwo obywatelskie i wolność mediów. Ten krok władz dodatkowo zradykalizował społeczeństwo. Shukan opowiada o Danielu Kowzunie, członku Automajdanu, a prywatnie właścicielu firmy informatycznej, który w rozmowie z nią stwierdził, że po 16 styczniu nie miał już nic do stracenia. W myśl nowego prawa za swoją działalność mógł zapłacić więzieniem. Tego dnia na Facebooku napisał, że czas protestu dobiegł końca, zaczął się czas rewolucji (Shukan, 39).

Kilka godzin później Kowzun i jego znajomi zorganizowali marsz na parlament. Rozpoczęły się walki uliczne (Shukan, 39). W ruch poszły płyty chodnikowe, petardy, następnie koktajle Mołotowa. Przemoc stała się wyrazem frustracji, która zbierała się od miesięcy. Do aktów przemocy ulicznej szybko włączyły się inne grupy: kluby piłkarskie i Prawy Sektor (Shukan, 37–40). To wszystko zadziało jako detonator ogólnej eksplozji i radykalizacji Majdanu.

Myśl, że przemoc jest jedynym sposobem, aby wyrazić swój głos, wykroczyła daleko poza najbardziej ekstremalne elementy Majdanu. Mnożą się działania wspierające, autonomiczne i nieskoordynowane (...). Ci, którzy nie chcą używać chodników lub pocisków, są częścią łańcucha logistycznego. Zwyczajni demonstranci, mężczyźni lub kobiety,

odsłaniają, rozbijają i przenoszą płyty chodnikowe. Protestujący łamią zlodowaciały śnieg i wkładają go do worków, aby wznosić na Chreszczatyku nowe barykady lub przebudować te, które policja zniszczyła na ulicy Hruszewskiego. (Shukan, 41)

Walki uliczne stały się chlebem powszednim zarówno protestujących, jak i okolicznej ludności. Pojawili się prowokatorzy, „tituszki”, ludzie opłaceni przez władze ukraińskie celem prowokowania bójek i starć z działaczami opozycyjnymi. 22 stycznia odnotowano pierwsze śmiertelne ofiary przemocy (Shukan, 43). Dla Daniela Kowzuna, żydowskiego lewicowca, przemoc stała się legalnym środkiem działania, nawet jeśli oznaczało to kroczenie ramię w ramię z ultranacjonalistami (tamże, 45).

Dla Shore moment przełomowy przyszedł później, 19 lutego, w dzień krwawej łaźni, kiedy siły rządowe przystąpiły do masakry manifestujących, „a niebo stało się czarne od dymu” (Shore, 90). W mieście zapanowała panika: kijowianie stali w długich kolejkach, żeby wypełnić zbiorniki paliwa benzyną, wyciągnąć wszystkie pieniądze z bankomatów i zrobić zapasy jedzenia (tamże, 112). Na samym Majdanie udało się jednak opanować strach. Mężczyźni budowali barykady, podczas gdy kobiety przygotowywały koktajle Mołotowa. Nie opuszczało ich poczucie, że mogą być obserwowani przez snajperów (tamże, 111–112). Shore nazywa to momentem poza wszelką analizą (*non-analytical point*). Nie tłumaczy, co to oznacza, być może jest to chwila, gdy do historyka dociera, że dostępne mu narzędzia nie pozwalają na zrozumienie spirali przemocy i dynamiki, która zasadniczo zmieniła tożsamość Majdanu. Strach mobilizuje, popychając ludzi nawet do działań, które mogą się okazać dla nich destruktywne.

Shore wielokrotnie pisze o Majdanie i rewolucji jako walce przeciwko произвол (*proizwoł*), co tłumaczy jako bycie z kaprysu władzy zabawką (Shore, 127). Walka, której się podjęli, jest walką o potwierdzenie własnej podmiotowości, jest wyrazem samostanowienia. To była esencja rewolucji o godność rozgrywającej się na Majdanie. Ale czy przemoc, która się na Majdanie pojawiła i na którą Majdan się otworzył, nie wypaczyła tego, co zostało osiągnięte do tej pory? Obie badaczki zdają się widzieć problem podobnie – przemoc znalazła się na końcu łańcucha, który dał szansę na wykształcenie samoorganizującego się społeczeństwa, była kolejnym etapem mobilizacji i zarazem w jakimś sensie zaczęła podkopywać jego spójność. Shore pisze o momencie, kiedy powrócił alkohol, Shukan o potencjale destrukcji powoli wyzwalającej się z ludzi.

Wojna

Wojna, która wybuchła na wschodzie Ukrainy wiosną 2014 r. wraz z próbą odłączenia Donbasu od Ukrainy, jest kolejnym rozdziałem konfliktu rozpoczętego na Majdanie. To nie jest już konflikt społeczeństwa z władzą, lecz konflikt dwóch wizji Ukrainy lub Ukrainy i Rosji. Podczas gdy Shore próbuje zrozumieć historyczny kontekst wojny, Shukan skupia się na wysiłkach społeczeństwa i wpływie, jaki konflikt na nie wywiera.

Shore próbuje zrozumieć Donbas, region na wschodzie Ukrainy, gdzie wkrótce po obaleniu Wiktora Janukowycza pojawili się separatyści żądający jego

oddzielenia od Ukrainy i włączenia do Rosji. Dla Shore Donbas to miejsce pełne sprzeczności, tam bowiem pewne logiczne rozwiązania, do których jesteśmy przyzwyczajeni, nie mają sensu. „W Donbasie separatysty bronili pomników Lenina i świętości sowieckiej przeszłości. Ale bronili też świętości przeszłości carskiej. Wszystko się tam pomieszało”, mówi (Shore, 213). Dla Hiroakiego Kuromiyi, historyka i autora książki o Donbasie, na którego Shore się powołuje, tradycyjne kategorie klasy i narodu, powstałe w reakcji na oświecenie, nie przystają do opisu tego miejsca. Rządzą tam wszechobecny terror i specyficznie pojmowana wolność (tamże, 216). Jeden z jej respondentów stwierdza, że tych, którzy wystąpili przeciwko Ukrainie, można podzielić na trzy grupy: pierwsi dołączyli do separatystów za pieniądze, drudzy wierzyli, iż w Kijowie dokonano faszystowskiego przewrotu, a trzecia grupa nie może sobie wyobrazić życia gdzie indziej (tamże, 217). W Donbasie przednowoczesność surrealistycznie przemieszała się z postmodernizmem: watażkowie używają Twittera (tamże, 220).

Shukan skupia się na współczesnym wymiarze tragedii w Donbasie. Pisze o wojnie jako raku, którego przerzuty naznaczają poszczególne fragmenty Ukrainy. W obu książkach części poświęcone wojnie są wyczerpujące emocjonalnie – z pełnego nadziei Majdanu przenosimy się tam, gdzie jest tylko rozpacz i katastrofa, na którą Ukraina nie jest przygotowana i z którą nie może sobie dać rady. W ujęciu Shukan wojna to zniszczone miasta, infrastruktura, przyroda, zaminowane pola oraz podzielone okopami i barykadami przestrzenie miejskie. Wojna to także katastrofa humanitarna. Latem 2014 r. przestały działać banki i bankomaty, a władze w Kijowie zawiesiły wypłacenie pensji i innych świadczeń na terytorium Donbasu (Shukan, 123). Według Wysokiej Komisji Narodów Zjednoczonych do spraw Uchodźców na początku 2016 r. w Ukrainie było 1,5 mln uchodźców wewnętrznych. Uciekinierzy z Donbasu to główna grupa (tamże, 117). Shukan rozmawia z uchodźcami, odwiedza żołnierzy w szpitalach i sanatoriach. „Okazuje się, że w obliczu bezprecedensowych przepływów przymusowej migracji państwo ukraińskie jest niewydolne. Nie wprowadzono żadnego planu ewakuacji ludności cywilnej, zakwaterowanie to prawdziwa tragedia: całkowicie wyczerpała się zdolność zaopiekowania się takimi masami ludzi, nie ma dla nich miejsca nawet w pomieszczeniach przestarzałych i nieogrzewanych zimą”, pisze (tamże, 118).

Być może większy niż Donbas problem stanowi reakcja społeczeństwa na uchodźców. Ukraina to kraj wielu podziałów, które jednak aż do tej chwili uznawano za możliwe do przezwyciężenia. Podczas gdy Majdan zdawał się jednoczyć, wojna podzieliła. Procesy, które rozpoczęły się w Ukrainie wraz z pojawieniem się uchodźców, głęboko wnikają w tkankę społeczeństwa. Rozpoczyna się coś, co można określić jako piętnowanie społeczne: osoby wysiedlone z Donbasu są oskarżane o lenistwo i wygórowane żądania. Mężczyźni są postrzegani jako unikający zaangażowania się w działania wojenne. Czasem ocenia się ich przez pod kątem prorosyjskich separatystycznych sympatii, stają się więc niejako piątą kolumną w nowych przestrzeniach. Wojna podważa spójność ukraińskiego społeczeństwa (Shukan, 121).

Mimo wszystko pojawiają się i promyki nadziei – Stacja Charków, zorganizowana przez Allę Feschenko w mieście, gdzie skupia się najwięcej uchodźców i gdzie znajduje się stacja tranzytowa dla wielu z nich. Stacja Charków to inicjatywa

obywatelska stworzona, by pomóc osobom wysiedlonym. Czasem jedyne, co można zrobić, to zapewnić im prysznic, jedzenie i walerianę na dalszą podróż (Shukan, 154). Czasem wystarczy wsparcie i rozmowa. Trochę cierpliwości. W poprzednim życiu Alla, organizatorka stacji, była matką trójki dzieci i właścicielką firmy (tamże, 152). Do działania popchnął ją strach przed wojną i pragnienie uczynienia czegoś dobrego dla Charkowa. „Na stacji, złapana w wir wolontariatu, nie mam czasu na odczuwanie tego strachu, działam przeciwko wojnie, to lepsze niż siedzenie w domu”, mówi Ala (tamże, 153).

Shukan nazywa takich ludzi armią mrówek; są to członkowie wielkiej rodziny ukraińskiej, którzy wiosną 2014 r. porzucili spokojne życie, by odpowiedzieć na konsekwencje wojny w Donbasie. Porzucili czy zostali zmuszeni do porzucenia? Mimo że obie – Shukan i Shore – dostrzegają brak wyboru, zdają się jednak podkreślać, że zaangażowanie jest kwestią poczucia odpowiedzialności za bezpieczeństwo własne i ludzi wokół. Dostarczają oni żołnierzom rozmieszczonym na liniach granicznych jedzenie, buty, ubranie, produkty higieniczne, a nawet sprzęt wojenny. Opiekują się żołnierzami hospitalizowanymi lub rehabilitowanymi (Shukan, 151). Muszą i chcą coś zrobić, być może w imię solidarności, a może tylko pamięci o solidarności zrodzonej na Majdanie, fatamorganie rewolucji, która znika, ale pozostawia nadzieję, że dopóki nie umarła ludzka życzliwość i solidarność, nie wszystko umarło.

Być może tutaj też tkwi kolejny kontrast z książką Shore. Podczas gdy u Shore przemawia jednostka, u Shukan jest to jednostka będąca członkiem większej społeczności. Kategorie narodu i społeczeństwa są ramami, które wyznacza jej działanie. O ile Shukan widzi mikrostruktury społeczeństwa obywatelskiego obecne w Ukrainie, o tyle Shore dostrzega skomplikowany problem historyczny, który niesie niewielkie szansa na pozytywne rozwiązanie. W tym wszystkim jest i jednostka, zmagająca się z trudnymi okolicznościami dziejowymi. Obie książki się więc uzupełniają. W wielu miejscach przykłady Shukan konkretyzują rozważania filozoficzne Shore albo inaczej splatają się w warkocz opowieści tworzących skomplikowany obraz historyczno-socjologiczny. Obraz, który niejednokrotnie niemalże pozwala nam dotknąć życia ludzi uwikłanych w ten konflikt. Być może ów historyczno-socjologiczny dwugłós sprawia, że bardzo trudno te książki krytycznie zestawić: porównując kategorie rewolucji, zmiany społecznej czy relacji między jednostką a grupą. Obie prace się uzupełniają, pokazując z jednej strony kontekst historyczny, z drugiej zaś socjologiczną dynamikę rozwoju sytuacji. Obie są oparte na solidnych badaniach i metodach określonych przez warsztat historyka i socjologa, a jednak to, co mają do zaoferowania, wychodzi daleko poza ten warsztat. Humanizm i skupienie na jednostkowym wymiarze tragedii rozgrywającej się w Ukrainie wyróżniają obie książki, które budząc w czytelniku głęboką empatię, skłaniają nas do współodczuwania. Wraz z ich bohaterami stajemy się „potrząśnięci” przez historię, wytrąceni z codziennego trybu życia i zmuszeni do zastanowienia się nad własną odpowiedzialnością za świat wokół nas.

Przypisy:

* Marci Shore, *The Ukrainian Night: An Intimate History of Revolution*, Yale University Press, New Haven 2018, ss. 290.

Ioulia Shukan, *Génération Maïdan. Vivre la crise ukrainienne*, L'Aube, [La Tour-d'Aigue], 2016, ss. 201.

Korekta językowa: Beata Bińko