

# **„Niechaj umarli grzebią żywych”. Monumentalna przeciw-Historia Daniela Libeskinda.**

Ewa Domańska

## Ewa DOMAŃSKA

### „Niechaj umarli grzebią żywych”. Monumentalna przeciw-Historia Daniela Libeskinda<sup>1</sup>

Jako teoretyka historii, który poszukuje awangardowych, niekonwencjonalnych i nie- czy a-historycznych ujęć oraz sposobów przedstawiania przeszłości, a źródła inspiracji dla swoich badań spodziewa się znaleźć m.in. w sztuce, zainteresowała mnie następująca opinia Naomi Stead dotycząca Muzeum Żydowskiego w Berlinie projektu Daniela Libeskinda:

[Budynek ten] stanowi model dla współczesnego muzeum historycznego jako instytucji krytycznej, zaangażowanej nie tylko w upamiętnienie i estetyczne przedstawienie przeszłości, ale w krytykę samego aparatu historiograficznego.<sup>2</sup>

Zainspirowana tą uwagą, zadałam sobie pytanie, czy istotnie muzeum Libeskinda oferuje krytykę aparatu historiograficznego, a jeżeli tak, to na czym polega owa krytyka? Posiłkując się zaś uwagą Susan Sontag, która napisała, że „każde dzieło sztuki oferuje formę, czy paradygmat czy też model p o z n a n i a czegoś; epistemologię”<sup>3</sup>, w tekście tym spróbuję ponadto odpowiedzieć na pytanie, czy dzieło sztuki, którym jest – uznawane często za obiekt tzw. architektury dekonstruktywi-

---

<sup>1/</sup> Szkic ten jest rozszerzoną wersją referatu, wygłoszonego podczas XXXII Konferencji Teoretycznoliterackiej, zorganizowanej przez UJ i IBL w Janowicach k. Tarnowa, której pierwsza część odbyła się we wrześniu 2003 roku.

<sup>2/</sup> N. Stead *The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum*, „Open Museum Journal”, vol. 2, August 2000 (<http://amol.org.au/craft/omjournal/volume2/stead.pdf>).

<sup>3/</sup> S. Sontag *The Aesthetics of Silence* (1967), w: tejsze *Styles of Radical Will*, New York 1969, s. 31-32.



**Muzeum Żydowskie w Berlinie (Jüdisches Museum Berlin)**

<http://rcin.org.pl>



**Muzeum Żydowskie w Berlinie (Jüdisches Museum Berlin)**

<http://rcin.org.pl>

## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

stycznej – Muzeum Żydowskie Libeskinda, kreuje jakiś atrakcyjny dla historyka model poznania? Czy oferowana przez nie epistemologia proponuje świeże i interesujące kategorie badawcze odkrywające wyparte, zapomniane czy nieznane aspekty przeszłości oraz propozycje interesującego przedstawiania przeszłości ukazujące ją w bardziej perswazyjny i oddziałujący na człowieka sposób? Wreszcie, jaką historię opowiada ten budynek i czy ukazanie rzeczywistości poprzez „narrację architektury” stanowi wyzwanie wobec tradycyjnego ujęcia historii w stosunku do tekstu pisanego, czy też stanowi tylko jej mutację i czy podważa ona obecnie krytykowane przedstawianie przeszłości w formie historii rozumianej jako specyficzny wytwór kultury Zachodu? Dzieło sztuki – co podkreślam – nie interesuje mnie tutaj jako źródło historyczne, jak często traktują je historycy, ale właśnie jako obiekt, którego analiza może zaoferować badaczowi historii teoretyczne inspiracje; paradygmat badawczy.

\*

Muzeum Berlińskie powstało w 1962 roku w związku z wybudowaniem muru, który odgradził mieszkańców Berlina Zachodniego od *Märkische Museum*, pozostawiając je we wschodniej części miasta. Znalazło ono swoje miejsce w odbudowanym po wojnie barokowym budynku zwanym *Kollegienhaus* (1735) – byłej siedzibie Sądu Apelacyjnego, projektu nadwornego architekta króla Fryderyka Wilhelma I – Heinricha von Gerlacha. Z powodu braku miejsca wkrótce część kolekcji żydowskiej przeniesiona została do *Martin Gropius Bau*, które zaczęto określać mianem Muzeum Żydowskiego, ale które nadal znajdowało się pod administracyjnym nadzorem Muzeum Berlińskiego. W latach 80., władze Berlina postanowiły przydzielić zbiorom żydowskim osobne skrzydło *Kollegienhaus*. W grudniu 1988 roku został rozpisany konkurs na budynek, który byłby zarówno przedłużeniem Muzeum Berlińskiego, jak i stanowiłby jego osobny oddział, wystawiający judaica. Celem takiego pomysłu było ukazanie, że historia Żydów stanowi zarówno część historii Niemiec, jak i osobny jej rozdział. Projekty zgłosiło 163 architektów. W czerwcu 1989 roku konkurs został rozstrzygnięty, a jego zwycięzcą został Daniel Libeskind, urodzony w Łodzi (1946) potomek polskich Żydów – ofiar Zagłady. Libeskind znany był jako „architekt-teoretyk”, bowiem, choć jego projekty zyskiwały uznanie na międzynarodowych wystawach, to żaden z nich nie został zrealizowany (Muzeum Żydowskie było pierwszym). Przedstawił on jury konkursowemu projekt, który z jednej strony stanowił wyzwanie dla wyznaczników architektury modernistycznej, a z drugiej w sposób unikalny przedstawiał wypartą historię żydów berlińskich oraz ich fizyczną nieobecność. Libeskind nazwał swój projekt „Pomiędzy liniami” (*Between the Lines*), a swoje idee opisał w tekście pod tym samym tytułem. Czytamy tam, że chce on stworzyć „duchowe miejsce”, które istniałoby nie tylko dla współczesnych obywateli miasta, ale i dla tych z przeszłości i z przyszłości i potwierdzałoby ich wspólne dziedzictwo. Muzeum to powinno uwidocznić niewidzialną, aczkolwiek ciągłą obecność pomordowanych Żydów; powinno połączyć znaną historię Berlina z tą

## Szkice

wymazaną, która nie może zostać zapomniana. Muzeum Żydowskie miało wyrażać filozofię wykluczenia, „filozofię wygnania”, „filozofię pozbawienia praw”. W swym projekcie Libeskind napisał:

Przedłużenie [muzeum] pomyślane jest jako symbol gdzie to, co nie jest widzialne ujawnia się jako pustka, jako niewidzialne. Pomysł jest bardzo prosty: zbudować muzeum wokół pustki, która je przecina; pustki, która ma być doświadczana przez publiczność. Po obecności Żydów w Berlinie pozostało fizycznie bardzo mało – drobne rzeczy, dokumenty, materiały archiwalne, ewokujące nieobecność bardziej niż obecność. Pomyślałem zatem, że ta biegnąca w poprzek współczesnej kultury Berlina „pustka”, powinna zostać ukazana, udostępniona. Powinna stać się strukturalną cechą, która skryształizowana zostanie w tej przestrzeni miasta.<sup>4</sup>

Budynek – jeszcze bez kolekcji – otwarto w lutym 1999 roku, a udostępnienie całości dla zwiedzających zaplanowano na 11 września 2001. Z powodu ataku na *World Trade Center* przesunięto je jednak o dwa dni. W dniu galowego otwarcia (9 września) dziennik „Der Tagesspiegel” napisał:

Muzeum Żydowskie, obok Reichstagu, stanie się największą atrakcją turystyczną, ponieważ stolica Niemców jest także stolicą refleksji. W Niemczech przyjęło się ostatnio powiedzenie z Talmudu: „Pamięć jest tajemnicą władzy” (*Erinnerung ist das Geheimnis der Macht*).<sup>5</sup>

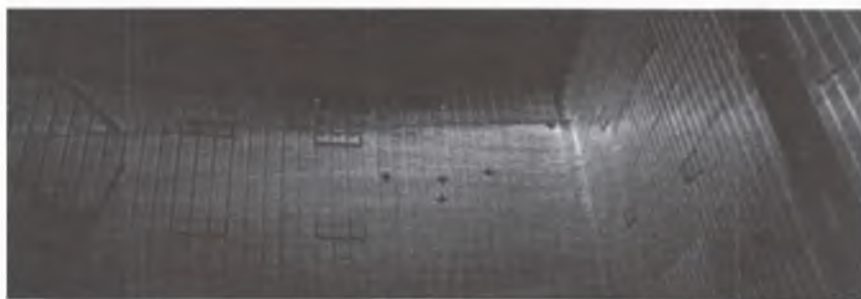
Muzeum Żydowskie stało się nie tylko muzeum historii Berlińskich Żydów, czy historii Żydów w Niemczech, ale – jak podkreślają komentarze – „narodowym muzeum Żydowskim”. Warto w tym miejscu także podkreślić, że muzeum to nie jest muzeum Holocaustu.

\*

Z zewnątrz budynek przypomina bunkier, którego ściany pokryte są cynkowymi płytami. Można go także porównać do wraku okrętu czy statku-widma, który w niespodziewanym kontekście ukazuje się w przestrzeni miejskiej. Zewnątrz gmachu wygląda jak powierzchnia ciała, której zadano rany ostrą brzytwą, co pozostawiło na nim głębokie blizny. Efekt ran i cięć wywołuje układ 1005 okien o niepowtarzalnie nieregularnych kształtach. Ich rolą nie jest tylko wpuszczanie światła do wnętrza budynku; mają one głęboki sens symboliczny. W trakcie badań Libeskind odnalazł listy z około dwustu tysiącami imion i nazwisk, dat urodzin i deportacji berlińskich Żydów, którzy w czasie Holocaustu zostali wywiezieni z miasta. Okna symbolizują gęstość zaludnienia przez nich tej części miasta, w której znajduje się muzeum. Elewacja jest zatem swoistą księgą adresową nie-

<sup>4/</sup> D. Libeskind *Between the Lines, w: Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, ed. by P. Noever, Munich 1991 [1997], s. 68.

<sup>5/</sup> *Jüdisches Museum. Der Bau der Wiedergutwerdung, Von Malte Lehming*, „Der Tagesspiegel”, 9. 09. 2001 (<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/08.09.2001/ak-mn-5512255.html>).



Z zewnątrz budynek przypomina bunkier, którego ściany pokryte są cynkowymi płytami.



**Muzeum Żydowskie w Berlinie (Jüdisches Museum Berlin)**

<http://rcin.org.pl>



**Budynek można porównać do wraku okrętu czy statku-widma, który w niespodziewanym kontekście ukazuje się w przestrzeni miejskiej.**



## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

obecnych Berlińczyków, w której setki okien, niby „tatuaz” na ciele, symbolizują nieusuwalną pamięć o nich.

Nowe skrzydło nie ma widocznego wejścia, prócz drzwi przeznaczonych dla obsługi. Publiczne wejście prowadzi przez barokowy *Kollegienhaus*. Ten solidny, pruski budynek sądowy kojarzy się z bogatą i chwalebłą osiemnastowieczną historią Niemiec, niemieckim porządkiem i tradycją. Trzeba do niego wejść, następnie zejść w dół i przejść przez podziemny korytarz, który prowadzi do budynku Libeskinda. Na zewnątrz nie widać owego połączenia, bowiem pasaż łączący biegnie pod ziemią.

Budynek Libeskinda ma cztery kondygnacje, o podobnej, labiryntowej strukturze, których kształt zdeterminowany jest przez zygzak, stanowiący podstawę planu obiektu. Kondygnacje różnią się wysokością oraz układem okien.

Na najniższym poziomie znajdują się trzy podziemne przejścia, drogi czy też osie, z których każda symbolizuje inną część historii Żydów. Wejście prowadzi do najdłuższej z nich – „osi trwania” (*axis of continuity*), która wskazuje trwającą historię Berlina i prowadzi do części wystawienniczych na wyższych kondygnacjach. Niewidocznym z zewnątrz przejściem łączy ona stary i nowy budynek, starą i nową historię Berlina. Aby dotrzeć do galerii, trzeba pokonać zaczynające się w podziemiu schody nazwane przez Libeskinda „schodami trwania” (*Stair of continuity*), nasuwające skojarzenia z biblijną drabiną Jakuba. Znajdując się u ich początku i patrząc w górę ma się wrażenie niekończących się stopni, które wiodą donikąd, natomiast gdy stoi się u ich szczytu i spogląda w dół, schody znikają z pola widzenia i wydaje się, że nie ma drogi powrotu.

Od „osi trwania” odchodzi krótsza, ale za to szersza „oś wygnania” (*axis of exile*), która ma symbolizować uchodźstwo i tułaczkę dziewiętnastowiecznych żydowskich emigrantów. Na jej końcu znajdują się szklane drzwi, które prowadzą do „Ogrodu Wygnania” (*Garden of Exile*), nazywanego także „Ogrodem Hoffmanna” (*E.T.A. Hoffmann Garden*). Znajduje się tam 49 kolumn (po 7 kolumn w 7 rzędach), z których 48 wypełnionych jest ziemią z Berlina i symbolizuje utworzenie państwa Izrael w 1948 roku, a 49 kolumna – ziemią z Jerozolimy i symbolizuje Berlin. Szczyty kolumn, na których posadzono wierzby, wystają poza mur, który go ogradza. Kolumny są pochylone pod kątem 49 stopni i przypominają nagrobki z cmentarzy żydowskich. Zwiedzający ma tam także odczuć niepewność losów wygnańców, którzy po tułaczce znaleźli się na nieznanym i obcej ziemi. Wejście do ogrodu może zatem przypominać schodzenie ze statku na nieznaną ląd, gdzie kolumny uniemożliwiają widzenie horyzontu i wywołują dezorientację, a ich pochylenie powoduje poczucie braku równowagi. Nie jest to bowiem „ziemia obiecana”, ale – wywołujące, podobnie jak to robią teksty Hoffmanna, uczucie *unheimlich* – obce miejsce. Przez „Ogród Wygnania” wiedzie jedyne wyjście z nowego budynku muzeum.

Od „osi trwania” odchodzi też najszerszy pasaż: „oś Holocaustu” (*axis of the Holocaust*). Jest ona drogą eksterminacji i wiedzie do jednej z pustek określanej jako „Wieża Holocaustu” (*Holocaust Tower*) albo „Pustka Holocaustu” (*Holocaust Void*),

a którą sam Libeskind nazywa „opróżnioną pustką” (*voided void*). Jest ona odseparowana od budynku (przejście do niej prowadzi podziemnym korytarzem), bowiem w istocie nie stanowi ona części przestrzeni muzealnej, ale część Berlina. Oparta na planie trapezu „Wieża Holocaustu” ma 27 metrów wysokości. Jest to pomieszczenie nieogrzewane i dość wilgotne. Nie ma okien i tylko u samego szczytu znajduje się szczelina, przez którą wpada światło, o natężeniu zależnym od pogody. Szczelina powoduje także, że do jej wnętrza dochodzą odgłosy ulicy, które jednak wydają się dalekie i obojętne. Symbolizuje to niewrażliwość świata na zbrodnię Holocaustu. Architekt często mówi także o analogii z bydlęcymi wagonami, którymi przewożeni byli Żydzi do obozów koncentracyjnych. Celem Libeskinda było m.in. materialne objęcie pustki, którą pozostawili po sobie w Berlinie Żydzi. Pustą przestrzeń często określa on jako „wcielenie nieobecności” (*the void space – the embodiment of absence*)<sup>6/</sup>. Jest to przestrzeń wokół której zorganizowane jest całe muzeum. W istocie dopiero doświadczenie i zrozumienie znaczenia tej pustki warunkuje zrozumienie istoty całego budynku.

Parter ułożony jest na planie rozbitej Gwiazdy Dawida. Jednym z pomysłów architekta było wyrysowanie na planie Berlina linii, które łączyły miejsca w których przebywali lub mieszkali sławni niemieccy Żydzi m.in.: Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Walter Benjamin, Mies van der Rohe i Paul Celan. Libeskind zaznaczył adresy na mapie, następnie połączył je liniami, co dało – jak to sam nazywa – „nieracjonalną matrycę” (*an irrational matrix*), przypominającą złamaną gwiazdę, która stała się podstawą planu<sup>7/</sup>. Można ją jednak dostrzec tylko albo oglądając plany, albo spoglądając na budynek z lotu ptaka. Z takiej perspektywy przybiera on kształt zygzaka, który stał się symbolem muzeum i jego logo, albo też błyskawicy, która rozświetla przestrzeń miasta.

Centralną część budynku stanowi przecinająca go pusta przestrzeń, określana jako „próżnia” (*Die Leere, the emptiness*)<sup>8/</sup>. Ma ona 27 m wysokości, 4½ m szerokości i 150 m długości. Nie jest w całości dostępna publiczności; nie można jej nawet w całości zobaczyć, ale dzieli cały budynek i przechodzi przez ekspozycje. Próżnia to w istocie ciąg pustek, składający się z pięciu, osobnych przestrzeni. Największe są pierwsze dwie, znajdujące się na początku budynku. Dwie środkowe są niedostępne dla zwiedzających, ale widoczne przez okna znajdujące się przy mostach, łączących galerie. Na końcu budynku mieści się tzw. „pustka pamięci” (*Memory Void*), w której wystawiane są obiekty sztuki (np. instalacja Menashe Kadishmana *Shakchelet*).

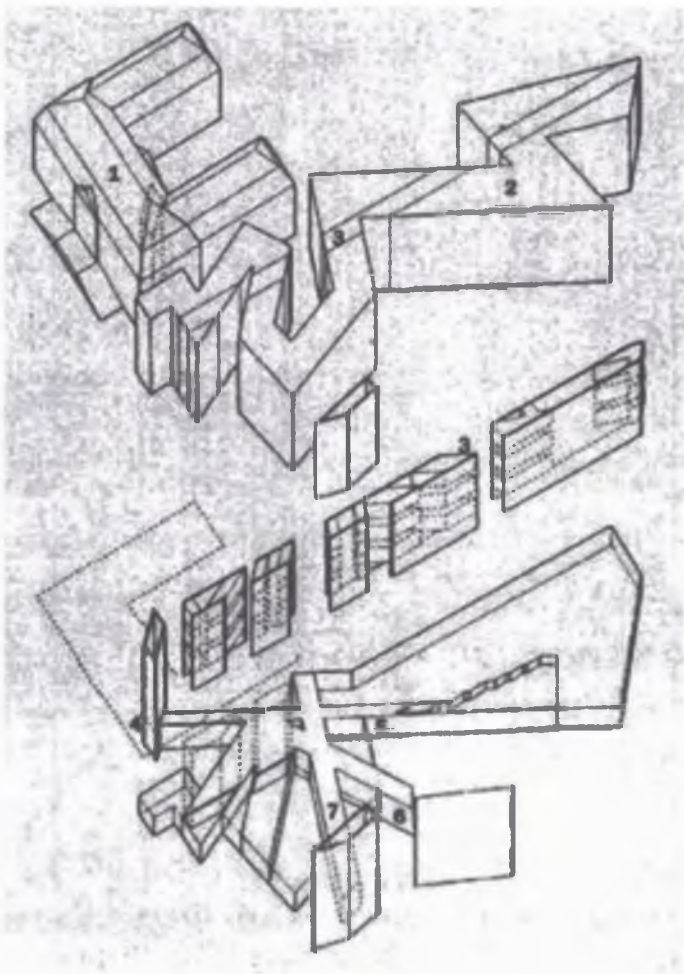
Wyższe kondygnacje zajmuje ekspozycja. Kuratorzy muzeum zostali poinstruowani, że czasowe wystawy mają być tak aranżowane, by pustki zawsze stanowiły

---

6/ D. Libeskind *Between the Lines (Jewish Museum, Berlin)*, w: tegoż *The Space of Encounter*, New York 2000, s. 28.

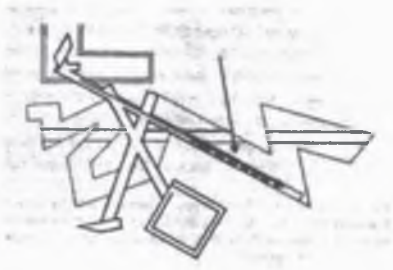
7/ Tamże, s. 26.

8/ Określenie linii pustek jako próżni (*Die Leere*) jest ważne ze względu na interpretacyjne odniesienia do Heideggera. Por. przypis 26.



1. Stare skrzydło (*Kollegienhaus*)
2. Nowe skrzydło (budynek Libeskinda)
3. Pustki (*voids*)
4. Wejście ze starego skrzydła
5. Przejście do galerii
6. Przejście do „Wieży Holocaustu”
7. Korytarz do „Ogrodu Wygnania”

**Schody trwania**  
*(Stair of continuity)*



**Oś trwania**  
*(Axis of continuity)*

## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

ich część; część historii, którą opowiadają. Mają one pozostać nienaruszalne, niewypowiadalne, poza kojącą narracją<sup>9</sup>. Najwyższy poziom zajmują biura.

Z powyższego opisu może wynikać, że berliński „dekon” – jak się czasami dość pogardliwie określa dekonstruktywistyczne budynki – powinien stanowić kopalnię inspiracji i nowatorskich pomysłów, ponieważ w przeciwieństwie do odpornej na nowinki historiografii, dekonstrukcja Jacques’a Derridy – jak twierdzą niektórzy interpretatorzy, znalazła tam swoje zastosowanie i materialne uobecnienie. Ponadto sam Libeskind – człowiek o wielkiej inteligencji, erudycji i wyobraźni, obeznany ze współczesną filozofią autor wielu teoretycznych tekstów na temat architektury, określając opowiadaną, wypowiedzaną czy też uobecnianą przez jego dzieła historię mianem „historii nieobecności i pustki”<sup>10</sup>, wydawać się może potencjalnym „ojcem fundatorem” jakiejś „nowej” epistemologii historii. Czy jednak się nie rozczarujemy? Znając ciekawe teksty Libeskinda interpretujące jego projekty oraz teksty krytyków sztuki i kulturoznawców na jego temat, spróbuję zdystansować się do ich analiz. Mam bowiem wrażenie, że pod powierzchnią ciekawych pomysłów i nośnych interpretacji wciąż kryje się dość tradycyjna wizja historii. Na początku zajmę się najistotniejszym aspektem, który może do tego budynku przyciągnąć poszukującego inspiracji teoretyka historii, tj. uznawanie go za architektoniczne wcielenie dekonstrukcji.

\*

W czerwcu 1988 roku, w *Museum of Modern Art* w Nowym Jorku, została zorganizowana wystawa pt. *Deconstructivist Architecture*, w której – obok takich nazwisk jak: Bernard Tschumi, Frank Gehry, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Coop Himmelblau – brał udział także Daniel Libeskind. Kuratorzy wystawy – Philip Johnson i Mark Wigley w katalogu podkreślali, że architektura dekonstruktywistyczna nie jest stylem. Inspiracji doszukiwali się w rosyjskim konstruktywizmie, występującym przeciwko racjonalistycznemu modernizmowi oraz w opozycji wobec postmodernistycznego pastiszu. Było jednak jasne, że wymienieni architekci nie prezentują homogenicznego programu. Sam Libeskind wielokrotnie dystansował się wobec tej wystawy mówiąc, że „była jak statek z różnymi pasażerami. Nie wywodzę swych dzieł z tych tendencji”. Mimo to – ponownie obok m.in. Eisenmana, Hadid i Tschumi, brał udział w serii wykładów zorganizowanych przez *Österreichisches Museum für angewandte Kunst* (Austriackie Muzeum Sztuk Stosowanych), które miały wskazać na potencjalność dekonstruktywizmu jako nowego

---

<sup>9/</sup> Zob.: J.E. Young *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin*, w: tegoż *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, s. 178.

<sup>10/</sup> „Muzeum [Żydowskie] dotyczy historii nieobecności i historii pustki” – mówi Libeskind. D. Libeskind *Trauma*, w: *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, ed. by S. Hornstein and F. Jacobowitz, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2003, s. 52.

kierunku w architekturze. Jego artykuł o projekcie Muzeum Żydowskiego – *Between the Lines* – ukazał się w książce, która stanowiła pokłosie tego przedsięwzięcia<sup>11</sup>. Ponadto Libeskind studiował w *Cooper Union* w Nowym Jorku pod kierunkiem Johna Hejduka i Petera Eisenmana, którzy uważani są za „ojców założycieli” architektury dekonstruktywistycznej (*deconstructive architecture*), trudno się zatem dziwić, że często interpretatorzy określają go jako dekonstrukcjonistę<sup>12</sup>.

Eisenman, którego koncepcje i projekty wydają się być Libeskindowi bliskie, na zaproszenie Bernarda Tschumi, współpracował z Jacquesem Derridą przy projekcie *Parc de la Villette* w Paryżu. Należy zwrócić uwagę, co podkreśla Eisenman, że nie aplikuje on prac Derridy do architektury. Mówi nawet, że „moje prace nie mają nic wspólnego z dekonstrukcją *per se*. Twoje [Derridy] prace są dla mnie stymulatorami, a nie doktryną do aplikacji”<sup>13</sup>. To samo, jak się wydaje, można powiedzieć o Libeskindzie.

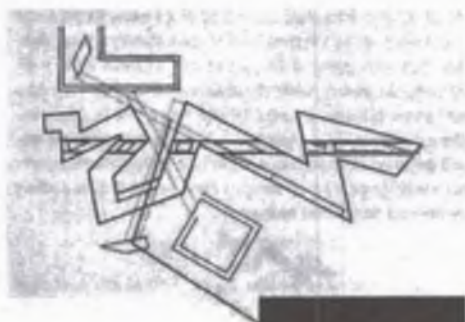
Mimo dystansowania się Libeskinda wobec dekonstrukcji, są pewne cechy, które zdaniem badaczy, charakteryzują większość „dekonów”, a które dostrzegane są także w projektach architektonicznych Libeskinda. Wyglądają one na przykład jakby były niedokończone, ciągle w stanie stawania się; przypominają fragmenty czy ruiny; są pokawałkowane, zatomizowane, poprzerywane; uwidaczniają rozdźwięk pomiędzy formą i funkcją. Treść „dekonu” – co widać w Muzeum Żydowskim Libeskinda – zawiera się w jego formie. Patrząc na projekt, wielu miało wątpliwości, czy w ogóle jest on „budowlany”. Architekt pracuje tutaj jak psychoanalityk: z fragmentów opowieści pacjenta próbuje wydobyć wypartą traumę i pomóc pacjentowi ją przepracować. Należy zatem ujawnić to, co wyparte, niewiedzialne. Ujawnić luki w pamięci, które w istocie nie są „pustkami”, ale głęboko wypartymi wspomnieniami; niezwykle intensywnymi i bolesnymi. To, co jest wspólne projektom Eisenmana i Libeskinda to zwrócenie uwagi na widmowość budynku. Ta cecha jest inspiracją płynącą z tekstów Derridy i jego idei „ducha”, widma, „widmowości” i niesamowitego. W istocie Muzeum Libeskinda zostało zakwalifikowane przez Younga do „niesamowitej architektury pomnikowej” (*uncanny memorial architecture*), tj. architektury, która posiada pewne cechy „niesamowitego”. Youngowi chodzi o to, że taka architektura jest antyredempcyjna, nie uwalnia od

<sup>11/</sup> Zob. *Architecture in Transition...*

<sup>12/</sup> W rozmowie z Danielem Libeskindem, Rafał Geremek zadał mu pytanie o przynależność do architektonicznej szkoły, wspominając, że Libeskind bywa określany jako dekonstrukcjonista. Architekt odpowiedział: „tak się mówi, chociaż zdecydowanie nie lubię tego określenia. Architektura to konstruowanie, a nie dekonstrukcja. Moje budowle niczego nie burzą. Pisano, że mój projekt przedstawia wizję świata podzielonego, który jest sklepany z różnych kawałków. Każdy ma prawo do swojej interpretacji, ale ja uważam, że to budowla zintegrowana z miastem”. R. Geremek *Wieża wolności. Rozmowa z Danielem Libeskindem*, „Wprost”, 6 lipca 2003, s. 67.

<sup>13/</sup> Wypowiedź Petera Eisenmana w rozmowie: J. Derrida, P. Eisenman, J. Kipnis, T. Leeser, R. Rizzi (New York, January 10, 1987), w: *Chora I Work. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, ed. by J. Kipnis and T. Leeser, New York 1997, s. 92.

**Oś Holocaustu**  
*(Axis of the Holocaust)*

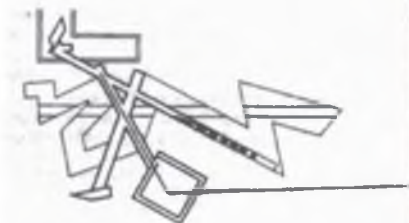


**Pustka Holocaustu**  
*(Holocaust Void)*



## Szkice

Oś wygnania  
(*Axis of Exile*)



Ogród wygnania  
(*Garden of Exile*)

winy, a wręcz przeciwnie czyni widoczną pamięć wydarzeń, które nie mogą zostać „udomowione”, zapomniane, odkupione<sup>14</sup>. W przypadku Muzeum Żydowskiego takim wydarzeniem jest oczywiście Holocaust, a doświadczenie architektoniczne, którego ma dostarczać, jest doświadczeniem nieobecności i pustki powstałej po wymordowanych Żydach.

Peter Eisenman powiedział, że „szuka drogi zamienienia dekonstrukcji ze sposobu analizy, na sposób syntezy”<sup>15</sup>. Jest to interesująca uwaga, która uwidacznia się w projekcie Libeskinda, gdzie inspiracje płynące z dekonstrukcji posłużyły architektowi do zaprojektowania obiektu, który jest w istocie syntezą, choć zdecydowanie nietradycyjnie ułożoną. Powiedziałabym zatem, że inspiracją, której może dostarczyć budynek Libeskinda, jest synteza historyczna, która ma budowę nasuwającą luźne analogie z Deleuziańskim kłęczem. Jej narracje rozchodzą się w różnych kierunkach, ale ma ona też pewien rdzeń.

\*

Wskazując na powiązania projektu Libeskinda z dekonstrukcją i poststrukturalizmem, wielu interpretatorów pisze, że budynek nie ma początku ani centrum, a sfragmentaryzowane i labiryntowe wnętrze nie pozwala na doświadczenie jakiegokolwiek ciągłości narracyjnej, oferując zamiast niej przedstawiające historię Żydów przestrzenne luki. Faktycznie nowe skrzydło – jak wskazywałam w opisie,

<sup>14/</sup> J.E. Young *Daniel Libeskind's*, s. 154-155. Por. także: A. Vidler *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. 1992.

<sup>15/</sup> Wypowiedź Petera Eisenmana w rozmowie J. Derrida, J. Kipnis i in. New York, September 17, 1985, w: *Chora I Work...*, s. 8.



## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

nie ma widocznego wejścia, prócz drzwi przeznaczonych dla obsługi. Jednak ma początek – publiczne wejście, które prowadzi przez barokowy obiekt głównego budynku. Trzeba do niego wejść, aby potem, podziemnym korytarzem, dostać się do nowego skrzydła. Na zewnątrz owego połączenia nie widać, bowiem pasaż łączący jest pod ziemią. Ten pomysł świadczy tylko o wyobraźni architekta, który w ten sposób chciał pokazać, że to, co w historii wydaje się ze sobą niezwiązane lub co przedstawia się, albo chce się przedstawić, jako niepowiązane – tak, jak pragnienie wyrugowania Żydów z historii Niemców, w istocie okazuje się silnie połączone (czy wręcz złączone) niewidoczną linią *continuum*. Budynek posiada także „kręgosłup”, którym jest „próżnia” nadająca historii „intrygę”. Zatem próżnia, linia pustek ucieleśniająca nieobecność, stanowi rdzeń libeskindowskiej historii Żydów.

Budynek ma przejścia, które wiodą donikąd. Zwiedzający czuje się zdezorientowany i zaniepokojony, kiedy nie może znaleźć dobrze sobie znanych z innych muzeów znaków wyjść awaryjnych, toalet, kawiarni czy sklepu. Dezintegracja, fragmentacja, rozproszenie należą do podstawowych motywów architektury Libeskinda. Można się zatem spodziewać, że opowieść, którą oferuję jego architektoniczna narracja nie będzie linearną, ułożoną chronologicznie opowieścią, z telosem, intrygą i logiką myślenia przyczynowo-skutkowego. Libeskind pisze:

Ahistoryczny wymiar pustki zawsze mnie intrygował. Oczywiście pustka ma historyczną trajektorię, trajektorię fatalności kultury Zachodu. Jednakże jest coś w pustce, co nie zgadza się z historią pozytywistyczną.<sup>16</sup>

A zatem z jaką historią się zgadza?

Doświadczenie architektoniczne historii, które dostarcza nam Libeskind układa się w chronologiczną opowieść, wiodącą od „starych, dobrych czasów” (XVIII wiek, z którego pochodzi *Kollegienhaus*), dalej ostrym zejściem w podziemia (okres nazizmu), dalej rozgałęzia się w trzech możliwych kierunkach (przeżycie, uchodźstwo lub śmierć) i dla tych, którzy przeżyli kończy się parkowym wyjściem.

Budynek Muzeum Żydowskiego Libeskinda jest architektoniczną rzeźbą, pomnikiem (monumentem) i jako takie oddaje istotę nie tyle historii krytycznej, jak początkowo można by sądzić, ile monumentalnej. Budowla ta opowiada bowiem pewną historię i to historię przez duże H z konkretnym początkiem, środkiem i końcem; historię, która ma cel, rozwija się zgodnie z zakodowaną w samej rzeczywistości intrygą (biblijna historia Żydów) i faktycznie można powiedzieć, że Muzeum Żydowskie jest „architekturą narracyjną wyższego rzędu”<sup>17</sup>. Jest to jednak przede wszystkim „monumentalna przeciw-Historia”.

<sup>16/</sup> D. Libeskind *Traces of the Unborn* (Lecture, Berlin 1997), w: tegoż *The Space of Encounter*, s. 197-198.

<sup>17/</sup> *Daniel Libeskind Interview*, „Sunday Times Magazine” 29 kwietnia 2001 (fragmenty dostępne na stronie: <http://www.hughpearman.com/articles2/libeskind.html>).

## Szkice

Według Nietzchego w postulacie historii monumentalnej wyraża się chęć wyrażenia triumfalnego pochodu wielkości; wiara, że jeżeli kiedyś owa wielkość była możliwa, to może być ona możliwa i w przyszłości. Niemiecki filozof pisze:

Monumentalna historia jest kostiumem, pod osłoną sowitego podziwu dla wielkich i potężnych postaci przeszłości ukrywają nienawiść do wielkich i potężnych mieszkańców epoki współczesnej, pod tą osłoną prawdziwy sens takiego ujęcia historii obraca się w swe przeciwieństwo: czy ludzie ci są tego świadomi, czy nie, to działają w każdym razie tak, jak gdyby ich hasło wyborcze brzmiało: niechaj umarli grzebią żywych.<sup>18</sup>

Oczywiście ta historia monumentalna, o której tutaj mówię, nie jest tą, o której pisał Nietzsche. Jest ona bowiem – jak wspomniałam wyżej „monumentalną przeciw-Historią”, w której centrum stoją nie bohaterowie-zwycięzcy, ale ich ofiary. Historia, którą można wyczytać z budynku Libeskinda, nie jest zatem „historią dekonstruktywistyczną”, tj. taką, która zgodnie z założeniami Jacques’a Derridy byłaby rodzajem krytyki kwestionującej podstawy, granice i aksjomaty historii dyscyplinarnej; która podważałaby pojęcia fundamentu, genezy, struktury, systemu, hierarchii, sposobów przedstawiania, a zatem taka, która niejako rozbiegając budynek historii rozumianej jako specyficzne podejście do przeszłości będące wytworem kultury zachodniej, odkrywała, na jakich stał podstawach. Historia, którą przedstawia gmach berlińskiego muzeum to historia, którą Foucault określił mianem historii typu biblijnego lub *quasi*-hebrajskiego – „przeciw-historia”<sup>19</sup>. Opowiada ona mityczno-religijną historię Żydów i odwołuje się do biblijnej formy prorocstwa i obietnicy występując przeciwko niesprawiedliwemu prawu. Jest to biblijna historia niewoli i wygnania; historia rewindykacyjna i insurekcyjna, historia opowiadana z perspektywy ofiar. Taki sposób przedstawiania historii od dawna obecny jest w historiografii – zwłaszcza w nurcie historii postkolonialnej, historii kobiet a ogólnie historii dotyczących „innych” (dzieci, mniejszości seksualnych, ludzi kalekich itd.). Zadaniem tej historii jest zaś wydobycie czegoś, co zostało ukryte nie dlatego, że zostało zapomniane, ale dlatego, że zostało z rozmysłem przeinaczone. Taka historia wymaga innych kategorii badawczych, stąd częste posługiwanie się przez badaczy takimi pojęciami, jak: pustka, cisza, nieobecność, niewidzialność, niewyraźność, wyparcie, trauma itd., ale – co podkreślam – historia ta (pokazuje to projekt Libeskinda) nie jest dekonstrukcją fundamentów historii jako takiej, a wprost przeciwnie – wydaje się ją umacniać.

Nie zgadzam się zatem z cytowaną na wstępie Naomi Stead, która napisała, że Muzeum Żydowskie „stanowi model dla współczesnego muzeum historycznego jako instytucji krytycznej, zaangażowanej nie tylko w upamiętnienie i estetyczne przedstawienie przeszłości, ale w krytykę samego aparatu historiograficznego”.

<sup>18/</sup> F. Nietzsche *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, w: tegoż *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 101. Parafraza słów Jezusa: „Pójdź za Mną, a zostaw umarłym grzebanie ich umarłych” (Mt 8,22). Por. Łk 9,60.

<sup>19/</sup> M. Foucault *Wykład z 28 stycznia 1976*, w: tegoż *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 71-89.

## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

W projekcie tym nie dostrzegam bowiem żadnej interesującej dla współczesnego historyka krytyki. Oczywiście można powiedzieć, że występuje on przeciw historii pozytywistycznej, ale – jak sądzę – nie jest to dominujący sposób pisania o przeszłości, którym obecnie zdaje się być natomiast – jak wskazałam wyżej – Foucaultowska „przeciw-historia”. Owa „przeciw-historia”, której budynek Muzeum Żydowskiego jest indeksykalnym znakiem; „przeciw-pomnikiem” (*counter-monument*), by posłużyć się określeniem Younga, na naszych oczach staje się rodzajem paradygmatu pisania o/przedstawiania przeszłości w postkolonialnym i globalnym świecie, który przepisuje swoją historię z punktu widzenia ofiar. I tak, z biegiem czasu, przestanie być ona historią krytyczną, historią insurekcyjną, „historią nieobecności i pustki”, a stanie się historią monumentalną, oficjalną, tworzona w interesie określonej grupy i budującą pożądaną dla niej wizję przeszłości. Będąc bowiem przeciw-historią, choć silnie związana z przeszłością, jest ona zwrócona ku przyszłości. Jej monumentalność i wzniosłość ma – zgodnie z deklaracjami Libeskinda – tchnąć nadzieję i komunikuje przyszłość tej historii. Jest to – jak mówi – architektura optymistyczna, bowiem akt tworzenia, konstrukcji jest aktem nakierowanym na przyszłość. Budynek ten powinien nieść nadzieję, bowiem stworzony jest dla nowej publiczności. Libeskind podkreśla, że jego budynek i ogólnie architektura, którą projektuje, skierowana jest do jeszcze nienarodzonych.

Obecnie historia monumentalna powstaje w kontekście wszechpanującej kultury „postpamięci” (*postmemory*)<sup>20</sup>, tworzonej przez pokolenia, które nie przeżyły Holocaustu, w atmosferze odchodzenia ocalałych ofiar (lecz także ich katów). W tej sytuacji nie wystarczy pisać o historii; pamięć stale musi być odtwarzana. Budynek umożliwiając zmysłowe doświadczenia ucieleśniającej nieobecność przestrzeni, ucieleśnia także samą pamięć, ale – w przypadku Muzeum Żydowskiego – jest to już tylko pamięć wtórna, która ma tendencje do monumentalizowania i fetyszyzowania przeszłości. Przerazające doświadczenie pustki, które ma doznać zwiedzający przebywając w „Wieży Holocaustu”, wyzwala wspomnienia zamknięcia w karczerze czy podróży w bydlęcych wagonach u ocalałych, podczas gdy młodsze pokolenia reagują inaczej. Jest to dla nich miejsce wyciszenia, zawieszenia i kontemplacji<sup>21</sup>. „Dekon” Libeskinda buduje i wspiera „postpamięć”; tam pustka staje się odrealnioną i sublimowaną materialną traumą<sup>22</sup>; fetyszem, który bardziej włącza się w myślenie bibilijno-mityczne niż historyczne (w sensie historii naukowej).

---

<sup>20/</sup> Pojęcie „postpamięci” wprowadziła Marianne Hirsch w: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1997.

<sup>21/</sup> O tych odczuciach opowiada współpracownica i żona Libeskinda – Nina. Zob.: L. Gullbring *Daniel Libeskind and the Jüdisches Museum*, „Calimero: journalistik och fotografi” 2001 (dostępne *on-line*): .

<sup>22/</sup> Libeskind pisze, że jego projekty zbudowane są wokół pustki i traumy. Trauma jednak nie jest przez niego rozumiana w sensie psychoanalitycznym, lecz w sensie materialnym. Zob.: D. Libeskind *Trauma* (Lecture, Berlin 1997), w: tegoż *The Space of Encounter...*, s. 205.

\*

W przypadku Muzeum Żydowskiego estetyczna strategia przedstawiania wydaje się szczególnie groźna<sup>23</sup>. Komentatorzy podkreślają estetykę prac Libeskinda, zwracając zwłaszcza uwagę na „pustkę”, która stanowi podstawową kategorię jego architektonicznej estetyki. Negatywne kategorie, które stanowią rdzeń projektu: nieobecność, pustka labirynt – stając się kategoriami estetycznymi, zyskując pozytywny wymiar<sup>24</sup>. Estetyka sublimuje ludobójstwo, a niezwykle perswazyjne przedstawienie nieobecności, którego doświadczamy odwiedzając muzeum, powoduje, że architektoniczne przedstawienie przeszłości właśnie przez wywoływanie doświadczeń estetycznych, staje się groźniejsze niż przedstawienie przeszłości w historiografii, gdzie estetyzacja traumy występuje na poziomie bardziej intelektualnym, nie mówiąc już o literaturze (np. opowiadania Tadeusza Borowskiego). Afirmacja negatywności poprzez estetyzację staje się tym bardziej niepokojąca, że wielu badaczy uważa, iż właśnie tego rodzaju doświadczenie przeszłości lepiej przemawia do pokoleń, które bezpośrednio nie doświadczyły wojny. Znaczyłoby to bowiem, że ich tożsamość budowana na wiedzy o przeszłości zdobywanej m.in. poprzez tego rodzaju estetyczne doświadczenia zła, w prostej linii prowadzi do neutralizacji postrzegania realnego zła. Zło staje się pociągającym przeżyciem estetycznym, włączonym w estetykę horroru; zostaje tym samym odrealnione<sup>25</sup>.

Z tego też względu ostrożnie należy podchodzić do pokusy wykorzystania w badaniach historycznych kategorii takich jak „pustka” czy „nieobecność”, czy też, inspirowanego się projektami Libeskinda, stworzenia „epistemologii nieobecności

<sup>23/</sup> Można oczywiście dostrzec i pozytywne strony procesu estetyzacji. Jak zaznacza Welsch, prowadzi on do uwrażliwienia, a to z kolei do tolerancji, mając zatem pośrednio wpływ na kulturę polityczną. Welsch pisze, że estetyzacja prowadzi nie do hiperestetyzacji kultury, ale do rozwoju „kultury ślepej plamki” (*blind-spot culture*), która jest szczególnie wrażliwa na wykluczanie, odrzucenie, inność, wyparcie, strefy pustki i międzyprzestrzenie. Rządzi nią kult niewidzialnego, nieobecności i pustki. Owa charakterystyczna wrażliwość kultury na różnice i wykluczenie nie jest tylko związana z estetyką, ale sięga życia codziennego. Welsch *On the Way to an Auditive Culture?*, w: tegoż *Undoing Aesthetics*, transl. by A. Inkpin, London 1997, s. 25-27, 74.

<sup>24/</sup> Paradoksalnie jest to argument występujący przeciwko zarzutom Derridy, który sceptycznie podchodzi do „powierzchnowego dyskursu negatywności” – jak się wyraża, obecnego zarówno w pracach Eisenmana, jak i Libeskinda. Pisze on, że „opowiadając o swoich pracach, mają oni zbytnią tendencję do mówienia o pustce, negatywności, nieobecności, z zabarwieniami teologicznymi, a czasami judeo-teologicznymi. Żadna architektura nie może być rzecz jasna nazwana żydowską, ale oni odnoszą się do dyskursu żydowskiego, do negatywnej teologii w temacie architektury”. P. Brunette and D. Wills *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*, w: *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. by P. Brunette and D. Wills, Cambridge University Press, 1994, s. 27.

<sup>25/</sup> Krytyka estetyzacji Holocaustu: Z. Braiterman *Against Holocaust-Sublime. Naive Reference and the Generation of Memory*, „History and Memory”, vol. 12, no 2, Fall/Winter 2000.

## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

i pustki”<sup>26</sup>. Pomysły takie wpisują się w proces, który Wolfgang Welsch określił „estetyzacją kategorii wiedzy” lub „estetyzacją epistemologiczną”<sup>27</sup>. Kategorie epistemologiczne ulegają estetyzacji, a za nimi teoria poznania staje się estetyczna, co w konsekwencji prowadzi do estetyzacji widzenia świata w ogóle, wyłonienia się „świadomości estetycznej” i estetyki jako sposobu bycia. Nie trzeba udowadniać, iż taka estetyzacja wmontowana jest w projekt nowożytności, a jej trwanie świadczy tylko o głębokim zakorzenieniu nowożytności w naszym myśleniu. Tak też, wracając do Libeskinda, jeżeli mówimy o jego estetycznym projekcie architektonicznym i zgodzimy się, że Muzeum Żydowskie stanowi przykład estetyzacji, to musimy także dostrzec, że mimo deklaracji o zerwaniu z tradycyjnym ujęciem historii i inspiracjom czerpanym z dekonstrukcji, jego projekt jest niezwykle mocno zakorzeniony w modernie.

Z pustką związana jest cisza, która pełni ważną rolę w projekcie Libeskinda. Od wieków cisza – jako wyraz oporu czy kara, była ważną kategorią estetyczną i perwazyjnym środkiem wyrazu. Jednak, jak pisała przywoływana już Susan Sontag, nie ma czegoś takiego jak cisza, podobnie jak nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń. Zawsze jest coś co się słyszy i widzi, by dostrzec pustkę trzeba widzieć inne przestrzenie świata jako pełne. Tak więc, jak pisze Sontag „pojęcia ciszy, pustki i redukcji szkicują nowe sposoby widzenia i słyszenia, które albo promują bardziej bezpośrednio, sensualne doświadczenie sztuki, albo ukazują dzieło sztuki w bardziej świadomy, konceptualny sposób”<sup>28</sup>.

Zwróćmy jednak uwagę, co podkreśla Sontag, że cisza jako strategia przedstawiania, otwiera miejsce dla interpretacji. Sądzę, że cisza, która obecna jest w „dekonie” Libeskinda, nie jest ciszą, która ogłusza, pozostawia człowieka niemym, lecz – przeciwnie – wywołuje pragnienie mówienia, przerywania ciszy. Powiedziałabym na-

<sup>26/</sup> Można jednak zaproponować także inną interpretację, pójść śladem Heideggera i mówić o przestrzenieniu (*Räumen*), czy wydarzaniu się przestrzeni, uwalniającym miejsca, w których „pojawienie się tego co boskie, długo się odwleka”; o tym, że budynek-rzeźba Libeskinda ucieleśnia miejsce, przechowując przestrzeń – jak zresztą często pisze się na ten temat. W tym kontekście, również Libeskindowska pustka zyskuje inne znaczenie i odczytana po Heideggerowsku „jest spokrewniona właśnie z tym co właściwe miejscu i dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw”. W ten sposób pustka – zgodnie z życzeniem Derridy, została odczytana pozytywnie. Nie jest niczym, nie jest brakiem; jest opróżnieniem, które obejmuje stawianie się wolnym, a zatem potencjalnością. Taka interpretacja pozostawałaby też zgodna z życzeniem samego Libeskinda, który wielokrotnie w odniesieniu do swoich projektów (zwłaszcza projektu przebudowy Alexanderplatz w Berlinie) mówi o „śladach nienarodzonych” (*traces of the unborn*), co określa „potrzebę opierania się wymazywaniu historii... potrzebie otwarcia przyszłości”. M. Heidegger *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak *Principia*, t. III, 1991, s. 127. Pisze na ten temat Jarosław Lubiak, „O nowy kształt pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie”, referat przedstawiony na konferencji „Pamięć Shoah – współczesne reprezentacje”, Łódź 12-14 maja 2003 (maszynopis).

<sup>27/</sup> Zob.: W. Welsch *Undoing Aesthetics...*, s. 19 i nast.

<sup>28/</sup> S. Sontag *Aesthetics of Silence...*, s. 13.

## Szkice

wet, że owa cisza miast zachęcać do kontemplacji, wywołuje przemoc (nie dotyczy to „Wieży Holocaustu”). Sam natomiast budynek, który u wielu wywołuje skojarzenia z obiektem militarnym, bunkrem, a zatem z defensywnością, w sposób interesujący współgra z ową ciszą i pustką. Jest to bunkier, którego wewnątrz zostało wypalone, jest zatem zapraszająco puste. Jak gdyby bunkier stał się zarazem cynkowym mauzoleum i kaplicą. Cisza bardziej wydaje się tu wyrazem kary, a zatem przemocy, ukazaniem hierarchii, niż pokorą wobec niewyraźnego. Cisza i pustka uwalnia ofiary-zmarłych i spycha żyjących do pozycji winnych i przestraszonych. Ten budynek jest zatem opresyjny wobec żywych. Istotnie w ciszy i pustce tkwi magia: „niesamowitość” i „widmowość” budynku Libeskinda.

Mówiąc o ciszy, Derrida odróżnia niemotę (*mutism*) od milczenia (*taciturnity*). Niemota to pozostawanie w ciszy czegoś, co nie może mówić, zaś milczenie jest ciszą czegoś, co mówić może. Milczenie zatem jest wyborem, podczas gdy niemota jest dana. Nieme dzieło sztuki to takie, w perspektywie którego słowa natykają się na swoje ograniczenia. I znowu powierzchowne spojrzenie na Muzeum Libeskinda wpasowuje się w taką niemotę, która tworzy się w obliczu niewyraźnej traumy Holocaustu, jednak z drugiej strony, co podkreśla Derrida, takie dzieła sztuki bywają bardzo „gadatliwe” i stają się źródłem dyskursu autorytarnego. Dlatego też „największa władza logocentryzmu usadowiona jest w milczeniu dzieła” – mówi Derrida<sup>29</sup>.

\*

Joanna Tokarska-Bakir napisała, że w kulturze posttraumatycznej uraz staje się fetyszem, maską czegoś innego, tajemnicą, której kultura nie potrafi zakomunikować<sup>30</sup>. Jednak, będący kwintesencją „postpamięci”, budynek Muzeum Żydowskiego komunikuje. Sądzę, że ów komunikat zawiera ironię: oto w mieście, które odbudowuje się jako stolicę wielkich, zjednoczonych Niemiec powstaje gmach ucieleśniający i uobecniający wielką historię Żydów; jest symbolem ich pośmiertnego dojścia do Ziemi Obiecanej, która w istocie okazuje się obiektem podobnym do bunkra; statkiem-fortecą; *high-tech quasi*-Jerozolimą, ze swoją świątynią, cmentarzem, parkiem i mostami. Istotnie, budynek ten zamyka w sobie przestrzeń, zachowuje ją tak, jak muzeum zachowuje artefakty. I znowu powstało getto; getto, które zdecydowanie oddzieli się od zewnętrznego świata; broni swojego wnętrza i dopuszcza do niego tylko tych, którzy za to zapłacą (5 euro). Staje się ono miejscem „wiecznego spoczynku” wypartego aspektu „starej” niemieckiej podmiotowości; „abjektu” – by posłużyć się kategorią Kristevej<sup>31</sup>, które – o ironio – staje się rdzeniem nowej.

---

<sup>29/</sup> Brunette and Wills, „The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida”, s. 13.

<sup>30/</sup> J. Tokarska-Bakir *Historia jako fetysz*, „Gazeta Wyborcza”, 15-16 lutego 2003, s. 20.

<sup>31/</sup> Zob.: J. Kristeva *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. L.S. Roudiez, New York 1982 (zwłaszcza rozdz. 1 *Approaching Abjection*).

## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

Gmach ten jest wyrazem – co podkreśla Young – ostatecznej ironii historii. „Żydowskie skrzydło Muzeum Berlina stanie się przyzmatem, poprzez który reszta świata będzie dowiadywała się o przeszłości miasta”<sup>32</sup>. Wypierana przez długi czas pustka może stać się rdzeniem tworzącej się podmiotowości pojedynczości Niemiec. Jeszcze raz dowodzi to, że tożsamościowe „wymioty” i obrzydliwości – stają się podstawą nowej podmiotowości.

Celem Libeskinda było zdekonstruowanie tradycyjnego modelu muzeum. W istocie to sam budynek jest muzeum i wydaje się być bardziej perswazyjny przez swą wielowymiarową symboliczność, niż ekspozycja, którą – niestety – mieści. Jednym z jego celów było przełamanie biernego odbioru budynku muzealnego przez zwiedzających. Chodzi zatem o to, by niejako pozbyć się dystansu, wymogu obiektywności i stać się częścią przestrzeni, poddać się jej. Chodzi też o „doświadczenie architektoniczne”, o to, by muzeum nie było tylko powierzchnią wystawieniową historycznych artefaktów, ale by sam budynek stanowi „artefakt”. Kategoria doświadczenia jest tutaj niezwykle ważna, bowiem to zwrócenie się ku niej w połowie lat 90., zasygnalizowało odwrót teorii historii od zainteresowań językiem i narracją. Kwestia doświadczania przeszłości stała się priorytetowa i szła w parze z subiektywizacją podejścia do niej.

Jeżeli zgodzimy się, że Muzeum Libeskinda posiada nie tylko kolekcje, ale i samo w sobie jest historycznym artefaktem, to możemy również pomyśleć o nim to, co Theodor Adorno na temat destrukcyjnej roli muzeum<sup>33</sup>. Jeżeli zatem istotnie jest tak, że budynek ten chcąc zachować pamięć o nieobecnych uczestniczy w rujnowaniu przeszłości; że właśnie dzięki swojej perswazyjnej symbolice, wyrwa to, co trudno jest pojąć z kontekstu nieprzedstawialnej traumy i oswaja śmierć, nieobecność, a nawet niesamowitość, którą udomawia. Może jest tak, że będąc „powrotem wypartego”, jest jak widmo i powoduje nekrozę tego, co jeszcze żyje. A jeżeli jest tak, że to muzeum jest mauzoleum, ale nie tych nieobecnych, niewidzialnych, pomordowanych, ale „jeszcze nie narodzonych, «nowych» Niemców”? Że będąc określanym jako „metafora katastrofy historycznej” – Holocaustu, sam stał się katastrofą z punktu widzenia budowania pojedynczości tożsamości Niemiec? Czy nie jest to zatem miejsce, w którym – by zacytować Nietzschego – „umarli grzebią żywych”?<sup>34</sup>.

---

<sup>32/</sup> J.E. Young *Daniel Libeskind's...*, s. 183.

<sup>33/</sup> Zob.: T.W. Adorno *Valéry Proust Museum*, w: tegoż *Prisms*, transl. by S. and S. Weber, Cambridge, Mass. 1981.

<sup>34/</sup> „Co znaczy dzisiaj być Niemcem?” – pyta Libeskind. „Pomnik jest częścią procesu odpowiedzi na to pytanie. Pomnik powinien empatycznie przekształcić dzieło w resztkę, [...] to, co pozostanie, kiedy skończy się proces”. W kontekście tej wypowiedzi symptomatyczny wydaje się fakt, że kiedy dochodzimy do końca ekspozycji, zwiedzający proszeni są o udzielenie na kartkach odpowiedzi na kilka pytań. Jedno z nich brzmi: „Czy jest do pomyślenia, by w niedalekiej przyszłości, niemiecki Żyd został prezydentem?”, D. Libeskind *Proof of Things Invisible* (Lecture, Humboldt Universität, 1997), w: tegoż *The Space of Encounter...*, s. 150.



Podsumujmy i spróbujmy odpowiedzieć na postawione na początku pytania: zacznijmy od ujęcia historii, które proponuje budynek Muzeum Żydowskiego projektu Daniela Libeskinda. Z punktu widzenia teoretyka historii, projekt ten ukazuje zaznaczający się w historiografii proces wchłaniania elementów awangardowych pomysłów w schemat tradycji, co powoduje ich asymilację i neutralizację krytycznego ostrza, historii pisanej z perspektywy ofiar, tj. „przeciw-historii”. Dowodzi to oczywiście niezwykłej siły historii jako specyficznego widzenia przeszłości i jej żywotności. Wczytanie się w ten gmach, ujawnia pod niezwykle perswazyjnym, niekonwencjonalnym przedstawieniem, cechy charakterystyczne dla historii monumentalnej: esencjalność (esencjalizowana jest trauma narodu żydowskiego), uniwersalność (budynek ma ująć historię Żydów jako taką), obecność telosu (Holocaust jako fatum historii Zachodu i powrót do „ziemi utraconej” jako rozwiązanie), pewną linearność przerwana *kairosem* – wydarzeniem katastroficznym, które łamie historię (Holocaust). Oferując „biblijne widzenie architektury”, jak to napisał Jonathan Glancey<sup>35</sup>, w swoim projekcie Libeskind nie tylko ukazuje przesłania historii biblijnej, ale niejako dopisuje jej dalszą część. Jest to także historia, która ma wyraźne przesłanie moralne i wymiar dydaktyczny „budynek jest tak bardzo dydaktyczny, jak średniowieczna katedra” – napisano o nim<sup>36</sup>. Tylko że berliński „dekon” nie jest katedrą, lecz bardziej synagogą, którą fragment po fragmencie budowały całe pokolenia. Jest on symbolem; „widzialnym obrazem rzeczy niewidzialnych”<sup>37</sup>.

Jeżeli chodzi o kategorie badawcze, Libeskind w sposób mistrzowski operuje pojęciami nieobecności, próżni, pustki, labiryntu, traumy, „niesamowitego”, ale – zwróćmy uwagę – są to pojęcia od lat stosowane w piarstwie historycznym, zwłaszcza przez tych badaczy, którzy zajmują się pamięcią<sup>38</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że mimo obiecujących początków, kiedy dyskurs pamięci definiowano w opozycji do dyskursu historycznego i był on wtedy użytecznym narzędziem krytyki oficjalnej historii<sup>39</sup>, po latach spotkał go los podobny do

---

35/ J. Glancey *Star man*. „The Guardian”, January 22, 2001 (dostępne *on-line*: <http://www.guardian.co.uk/arts/story/0,3604,426117,00.html>).

36/ G. Worsley *A Challenge to Berlin*, „Telegraph”, 27.06.1998 (dostępne *on-line*: <http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/1998/06/27/bajews27.xml>).

37/ Jest to określenie użyte przez Arona Gurewicza, który w ten właśnie sposób pisał o symbolicznym widzeniu świata w średniowieczu, interpretując symbolikę katedr. Zob.: A. Gurewicz *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976 (rozdz. *Makrokosmos i mikrokosmos*). Por. także paulińską definicję wiary: „Wiara jest [...] dowodem tych rzeczy, których nie widzimy” (Hbr 11,1).

38/ Zob. tematyczne numery *Pamięć i zapomnienie*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2003 nr 1-2 oraz 3-4.

39/ Zob. P. Nora *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” nr 7, lipiec 2001.



## Domańska „Niechaj umarli grzebią żywych”

wszystkich zadeklarowanych przeciw-, anty-, czy ahistorycznych dyskursów, tzn. został udomowiony i zneutralizowany, stając się jedynie ciekawym nurtem we współczesnej historiografii.

Muzeum Libeskinda z powodzeniem stawia czoło wyzwaniu symbolizowania ponownego włączenia przeszłości Żydów w historię Berlina. Jak sądzę, stanowi on także najbardziej przemawiające do wyobraźni współczesnej generacji *post-memory* przedstawienie historii Żydów, oparte na idei pustych miejsc, zerwań i labiryntu, ale jeżeli architektura Libeskinda ma stanowić przykład wyrażającego protest dyskursu kontestującego i krytycznego wobec dyskursu dominującego (zarówno w sensie krytyki architektury modernistycznej, tradycyjnego widzenia muzeum i konwencjonalnego przedstawiania przeszłości), to należy go rozpatrywać zarówno jako projekt teoretyczny, jak i polityczny. W sensie teoretycznym ma on charakter interwencyjny, a w sensie politycznym jest dyskursem emancypacyjnym. Z jednej strony, chodzi tu zatem o przeprowadzenie krytyki niejako od zewnątrz, by ukazać ograniczoność i różne obciążenia i by nie włączać się w dyskurs dominujący, z drugiej zaś strony, dyskurs emancypacyjny (wolnościowy) jest charakterystyczny dla projektu nowożytności, a zatem *a priori* niejako „architektura dekonstruktywistyczna” znajduje się w jego wnętrzu, a jako dyskurs krytyczny wchłaniany jest przez dyskurs dominujący. W ten sposób jest on pacyfikowany, neutralizowany i zamiast obalić system, umacnia go. Dyskurs krytyczny jest bowiem skuteczny tak długo, jak długo pozostaje outsiderem, jest poza systemem, czymś dla niego obcym.<sup>40</sup>

Pisana narracja historyczna ma swoje limity. Historycy mogą próbować wyjść poza standardową formę narracji (opowiadanie) realistycznej i pisać w stylu prozy modernistycznej, jak to robił Kafka czy Joyce. Mogą włączać do swojej narracji wiersze, których są autorami (jak to robią antropolodzy, np. James Clifford czy Renato Rosaldo), wątki autobiograficzne (jak to robią niektórzy historycy francuscy – *ego histoire*), iść w kierunku poetyki eseju itd., ale nadal pozostają oni w dominującym paradygmacie, choć mogą być postrzegani jako awangarda. Ich eksperymenty skierowane zaś będą co najwyżej przeciwko ograniczoności stylu realistycznego, naukowego, obiektywistycznego<sup>41</sup>. Być może chodzi o to, że samo pisanie o historii staje się przestarzałe i że kryzys narracji związany jest w istocie z kryzysem przedstawiania przeszłości w formie narracji pisanej. By znaleźć ucieleśnienie awangardowych projektów przedstawiania historii „po nowemu”, powinniśmy ich szukać poza historiografią. Dlatego też zainteresowałam się architektonicznym projektem Libeskinda, który nie tylko w ciekawy sposób przed-

---

<sup>40/</sup> Por. co na ten temat w kontekście feminizmu pisze G. Pollock *Polityka teorii: pokolenie i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki*, przeł. M. Bryl *Artium Quaestiones*, vol. VIII. Poznań, 1997.

<sup>41/</sup> Zob. tematyczny numer „History and Theory” poświęcony historii niekonwencjonalnej, „History and Theory”, Theme Issue no 41 (*Unconventional History*), December 2002.

## Szkice

stawia przeszłość, lecz także ją uobecnia i pozwala doświadczyć, o czym ostatnio tak chętnie piszą teoretycy historii<sup>42</sup>.

Zaproponowana powyżej interpretacja Muzeum Żydowskiego Libeskinda dowodzi jednak, że przy całej swojej awangardowej formie przedstawienia przeszłości (deokonstrukcja), zawarta w nim wizja historii jest dość tradycyjna (monumentalna przeciw-Historia). Świadczy to o elastyczności dyskursu historycznego, który podobnie niekonwencjonalne sposoby ukazywania przeszłości raczej umacniają, niż podważają, natomiast z całą pewnością nie proponują modelu ani też nie należą do krytycznego nurtu, który system dominujący nie byłby w stanie wchłonąć. Takiego zresztą we współczesnej kulturze – na razie – nie widzę.

---

<sup>42/</sup> Na temat doświadczenia i uobecnienia przeszłości zob. F. Ankersmit *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997 nr 1-2; tegoż *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, w: *Historia, o jeden świat za daleko?*, wstęp, przekład i opracowanie E. Domańska, Poznań 1997; H.U. Gumbrecht *Użyteczność historii: uobecnienie i odkupienie*, przeł. E. Domańska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002.