
Brama triumfalna polskiej opowieści

Symboliczna rekonstrukcja mostu nad Chłodną wobec kryzysu dominującej polskiej narracji o Zagładzie

Elżbieta Janicka

Abstrakt: Tekst zawiera studium topografii symbolicznej ulicy Chłodnej w Warszawie. W latach 1940–1942 Chłodna była „aryjskim” pasem granicznym dzielącym małe i duże getto. Dominantą symboliczną w analizowanej przestrzeni stanowią dzisiaj upamiętnienia gettowego drewnianego mostu dla pieszych, który istniał w tym miejscu od stycznia do sierpnia 1942 roku. Owe komemoracyjne artefakty ewoluowały od przeciwupamiętnienia (1996), przez upamiętnienia wykorzystujące malarstwo (2007) i fotografię (2008), do symbolicznej rekonstrukcji mostu nad Chłodną (2011). Analizie dynamiki wiodącej od reprezentacji przedmiotu ku jego materializacji towarzyszy rekonstrukcja wzorów i stawek narracji składających się na kolejne warstwy narracyjnego palimpsestu. Prócz historii miejsca istotnym kontekstem analizy jest fakt, że środki kontroli przestrzeni dawnego getta stanowią dzisiaj wyłączną własność nieżydowskiej większości.

Przełomem w procesie komemoracji był film Romana Polańskiego *Pianista* (2002). Wówczas to most nad Chłodną został zrekonstruowany w skali 1:1 – w Warszawie, lecz poza obszarem dawnego getta. Zdjęcia do filmu miały miejsce w trakcie ogólnokrajowej debaty o książce Jana Tomasa Grossa *Sąsiedzi* (2000). Debata dotyczyła współdziałania Polaków w Zagładzie oraz społeczno-kulturowych uwarunkowań ich postaw i zachowań. Dla polskiej kultury dominującej był to wstrząs narracyjny tak potężny, że zdawał się wykluczać powrót do dawnej polskiej opowieści heroiczno-martyrologicznej. Tymczasem dyskurs prasowy głównego nurtu ustawił Grossa i Polańskiego w narracyjnej opozycji. O ile pierwszy miał reprezentować subiektywizm i pochopne uogólnienia, o tyle drugi miał wносить obiektywizm i sprawiedliwy osąd. Sylwetka mostu nad Chłodną zespoliła się wówczas z kontrfaktyczną wizją polskiego kontekstu Zagłady. Międzynarodowa kariera *Pianisty* (Złota Palma i Oscar) przypieczętowała ewolucję figury mostu: od abiektu do obiektu pożądania, atrakcji turystycznej i towaru eksportowego. (Osobno rozważaną kwestią jest relacja filmowej opowieści do opowieści Władysława Szpilmana już wyjściowo spisanej przez ghostwritera Jerzego Waldorffa, dodatkowo zaś zapośredniczonej przez scenarzystów Ronalda Harwooda i Romana Polańskiego. W obu wypadkach najpoważniejsze rozbieżności dotyczą obrazu stosunku Polaków do Żydów w okresie Zagłady, a także przed Zagładą).

Sukces *Pianisty* przesądził o inwestycji funduszy publicznych w kolejne i ostatnie upamiętnienie mostu nad Chłodną: rekonstrukcję symboliczną *in situ*. Przedmiotem rekonstrukcji stał się nie tyle most z 1942 roku, ile most filmowy, a wraz z nim wyidealizowany filmowy wizerunek polskiego kontekstu Zagłady. Figura mostu sugeruje szczelną izolację Żydów i Polaków – przez Niemców. Podsyca tym samym wyobrażenie o Polakach jako bezsilnych świadkach Zagłady (*bystander/onlooker* w porównaniu do *witness*). Figura polskiego świadka Zagłady natomiast jest kluczową figurą polskiej niewinności. Dodatkowo symboliczna rekonstrukcja mostu odwraca uwagę użytkowników przestrzeni od miejsca zlokalizowanego przy tej samej ulicy, w którym Polacy i Żydzi mieli styczność bezpośrednią przez cały okres istnienia getta warszawskiego. Zastępując stan faktyczny odstonięty w wyniku debaty jedwabieńskiej, symboliczna rekonstrukcja mostu nad Chłodną stanowi rodzaj maszyny do reprodukcji dyskursu, który zapewnia większości dominującej „rozkosz retrospektywnych halucynacji”.

Tekst przynosi rozpoznanie narracyjnego mechanizmu typu wańka-wstańka, który sprawia, że rewizja polskiej kultury dominującej nie dochodzi do skutku, a powszechna wiedza o rzeczywistości nie znajduje odzwierciedlenia w świadomości zbiorowej.

Wyrażenia kluczowe: topografia symboliczna; zwrot przestrzenny; antysemityzm; przemoc filosemicka; warszawskie getto; triada Hilberga; polscy świadkowie (rewizja koncepcji); kolektywny narcyzm; polityka pamięci; polityka historyczna

Do wczesnych lat powojennych ulica Chłodna pełniła funkcję ważnego ciągu komunikacyjnego. Była drogą wylotową przecinającą Warszawę ze wschodu na zachód. Rangę miejskiej arterii utraciła wraz z ukończeniem Trasy W-Z (1949), by następnie popaść w zaniedbanie i zapomnienie. W roku 2011, w części wschodniej (bliżej centrum miasta) została poddana tak zwanej rewitalizacji. W rezultacie stała się miejscem uczęszczanym na powrót, lecz już jako atrakcja turystyczna, czyli – tak a nie inaczej skonstruowane – wspomnienie o (po?) sobie samej. Obecne zagospodarowanie przestrzenne i symboliczne eksponuje jej status jako ulicy granicznej między dwiema częściami dawnego getta warszawskiego: tzw. małym i dużym gettem. Na ulicę Chłodną można zatem patrzeć nie tylko jak na element osiemnastowiecznego rozwiązania urbanistycznego, jakim była Oś Saska. Można ją traktować i interpretować jak oś symboliczną, a także oś narracji będącej własnością grupy większościowej. Ona to bowiem ustanawia warunki dostępu do publicznej przestrzeni, snując w ten sposób opowieść o samej sobie.

Po tak zwanym odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1989 rozpoczęło się tak zwane przywracanie pamięci, będące *de facto* konstruowaniem nowej opowieści o tożsamości i przeszłości wspólnoty, podporządkowane nowym potrzebom oraz interesom niekoniernie tylko symbolicznym. Chłodna znalazła się w centrum procesu kumulacji znaków pamięci i tożsamości o rosnącym natężeniu. Widziana jako dawny pas graniczny, Chłodna – a konkretnie jej dzisiejsze sformatowanie – stanowi modelową egemplifikację tezy Claude'a Lévi-Straussa, że energia struktury ujawnia się na jej obrzeżach. Ulica przypomina symboliczny rów tektoniczny, miejsce ścierania się masywów symbolicznych, wypiętrzania symbolicznych górotworów i wytwarzania opowieści. Czy topografia symboliczna tego miejsca to po prostu chaotycznie wzmagający się natłok, czy też system naczyń połączonych – o rozpoznawalnym porządku wewnętrznych przepływów, czuły na wahania ciśnień na zewnątrz? Czy istnieje reguła systemu: prawo rządzące przestrzenno-symbolicznym układem?

Historia ulicy była długa i bogata. Jednakże na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku znajdowało się tam tylko jedno upamiętnienie: jedna z seryjnych tablic autorstwa Karola Tchorka, ulokowana w zachodniej części, na uboczu, odnotowująca palenie w tym miejscu zwłok polskiej ludności cywilnej pomordowanej przez Niemców w rzezi Woli podczas powstania warszawskiego 1944 roku. Dzisiaj, jeśli nie liczyć czterech upamiętnień martyrologii Sybiraków we wschodniej części ulicy, w samym tylko pobliżu skrzyżowania z Żelazną można naliczyć blisko dziesięć komemoracyjnych artefaktów. Trzy upamiętnienia oddają hołd księdzu Jerzemu Popiełuszcze. Dwa kolejne odnotowują znajdujący się niegdyś w tym miejscu posterunek niemieckiej żandarmerii – Nordwache – związany z historią powstania warszawskiego 1944 roku. Znajduje się tam również znany i lubiany Keret House (2012), zwany „największym domem świata”. Następnie aż cztery obiekty to upamiętnienia drewnianego mostu nad Chłodną, który istniał przez kilka miesięcy 1942 roku¹. Wszystkie one pojawiły się

1 Niniejsza analiza pomija instalację przestrzenną *Wielokropek* (2010) Anny Baumgart i Agnieszki Kurant oraz instalację dźwiękową *Słyszysz, Mirów?* (2015) Wiktorii Julii Frydrych jako realizacje efemeryczne, o zdecydowanie mniejszej

w drugiej dekadzie III RP, czyli w latach dwutysięcznych, z kulminacją w postaci symbolicznej rekonstrukcji autorstwa Tomasza Leca (2012). Rekonstrukcja mostu jest w tym miejscu obiektem centralnym, rozpiętym nad ulicą niczym kłama-brama. Organizuje przestrzeń i zarazem opowieść.

Most nad Chłodną (1942): narzędzie tortur, znak upokorzenia

Chodzi o drewniany most z okresu getta. Północna strona Chłodnej należała do dużego getta, południowa (jakkolwiek niecała) – do małego. Środek ulicy był „aryjski”, jak się wówczas mówiło i pisało, bez cudzysłowu. „Aryjskim” korytarzem jeździł „aryjski” tramwaj. „Aryjskim” tramwajem zaś – „Aryjczycy”. Wyłączenie z getta zachodniej części Chłodnej i wystawienie murów pośrodku Żelaznej w październiku 1941 roku ograniczyło do minimum możliwość przemieszczania się z północnej części getta do południowej i na odwrót. Tłumy Żydów napierające na wąskie gardło przy skrzyżowaniu Chłodnej z ogryzkiem Żelaznej zakłócały płynność „aryjskiej” komunikacji w stopniu, który można określić mianem klęski komunikacyjnej. (Innym skutkiem operacji była utrata dachu nad głową – niejednokrotnie po raz kolejny – przez tysiące Żydów. Dotknęło to na przykład Domu Sierot Stefanii Wilczyńskiej i Janusza Korczaka. Ta klęska dotyczyła już jednak wyłącznie Żydów. Nieustanne zmiany granic, wznoszenie kolejnych murów, zagęszczanie zaludnienia wraz z przybywaniem kolejnych przesiedleńców z kraju i zagranicy pozwalały Niemcom utrzymać getto w stanie permanentnej katastrofy mieszkaniowej, zaopatrzeniowej, sanitarno-epidemiologicznej i komunikacyjnej. Do końca jego istnienia).

Most nad Chłodną był inwestycją budowlaną wymuszoną na getcie i wmuszoną w getto, a jednocześnie taką, o którą należało usilnie zabiegać i prosić. Rada Żydowska występowała z kolejnymi projektami i suplikami do władz niemieckich w listopadzie 1940 i we wrześniu 1941 roku. Budowa rozpoczęła się w grudniu i trwała około miesiąca. Projektantem tej największej w getcie konstrukcji inżynierskiej był pracownik Wydziału Technicznego Rady Żydowskiej, inżynier Mieczysław (Mosze) Ring. Wykonawcami zaś – żydowscy cieśle. Materiałów dostarczyła Gmina Żydowska. Inwestycja powstawała pod oknami prezesa Rady Żydowskiej, który po dwóch przeprowadzkach wymuszonych nieustającym zacieśnianiem granic getta zamieszkał w kamienicy Lewina przy Chłodnej 20². Mimo dyplomatycznego sukcesu i spektakularnego postępu prac,

i bardziej specjalistycznej widowni związanej głównie ze stolecznym środowiskiem intelektualno-artystycznym. Obie realizacje wydawały się nie zwiększać samoświadomości grupy dominującej w zakresie polskiego kontekstu Zagłady. *Wielokropek* rzecz uniwersalizował (por. (...), 2009 – wydawnictwo okolicznościowe Muzeum Historii Żydów Polskich zawierające wypowiedzi autorek Anny Baumgart i Agnieszki Kurant, kuratorki Ewy Toniał, koordynatorki z ramienia MHŻP Karoliny Sakowicz, wicedyrektorki MHŻP Agnieszki Rudzińskiej i krytyka Jörga Heisera). *Słyszysz, Mirów?* natomiast składał całą odpowiedzialność na karb wyłącznie Niemców (por. DUB, 2015, s. 18).

2 W listopadzie 1940 roku Adam Czerniaków przeprowadził się ze Wspólnej 58 po „stronie aryjskiej” na Elektorálną 11 w dużym getcie. Następnie zaś – w obrębie dużego getta – z Elektorálnej 11 na Chłodną 20 w grudniu roku 1941.

które mógł nadzorować, nie wychodząc z domu, Adam Czerniaków notował: „Ciągłe żywie obawę, czy czasem nie grozi Żydom z Warszawy masowe wysiedlenie” (Czerniaków, 1983, s. 242 – zapis z 19 stycznia 1942). W przeddzień inauguracji budowli dodawał: „Marzenie nocne: urodziłem się na Zimnej, pragnę umrzeć na Chłodnej” (Czerniaków, 1983, s. 243 – zapis z 25 stycznia 1942).

Most został oddany do użytku 26 stycznia 1942 roku. Był wysoki na dwa piętra. Jego schody liczyły po pięćdziesiąt stopni z każdej strony. Gettowy ruch kołowy odbywał się przydzieloną gettu połową Żelaznej. Na wysokości Chłodnej w murze zainstalowana była brama, której skrzydła przesuwano, zamykając dla ruchu raz Chłodną, raz Żelazną. Bramę zwano żelaznymi wrotami. Skrzyżowanie zaś Scyllą i Charybdą lub Dardanelami, co stanowiło aluzję tyleż do Dardaneli z historii starożytnej, co do słynnej bitwy-rzezi w Cieśninie Dardaneelskiej w czasie I wojny światowej. Skrzyżowanie obsługiwała żydowska Służba Porządkowa pod dyktando kierującej ruchem polskiej policji. Całokształt nadzorowała niemiecka żandarmeria. Mimo pierwotnego zamiaru pobierania opłat przez Niemców i Gminę Żydowską korzystanie z mostu ostatecznie było bezpłatne. Finansowe ustępstwo Niemcy umieli sobie powetować, łupiąc getto przy każdej okazji. Zaabsorbowany gromadzeniem kolejnych danin i okupów prezes Rady Żydowskiej beznamyślnie notował: „Komisarz [Auerswald] zażądał dziś 100 000 zł przypuszczalnie na most” (Czerniaków, 1983, s. 249 – zapis z 4 lutego 1942).

Z góry można było usłyszeć dzwonki tramwajów z „aryjskiej” zajezdni na Woli. Z drugiej strony na wyciągnięcie ręki znajdował się kościół św. Karola Boromeusza z figurą Matki Boskiej Łaskawej przed wejściem. Jacek Leociak zauważył, że gettowy most był zaprzeczeniem wszystkich pozytywnych sensów, jakie niesie ze sobą w kulturze figura mostu:

W tradycyjnym doświadczeniu przestrzeni most symbolizuje wartości pozytywne. Pozwala pokonać przepaść czy nieokiełznany żywioł wody. Zwiększa możliwości poruszania się, stwarza większy komfort. Jest znakiem zwycięstwa nad przeciwnościami. Łączy dwa brzegi, dwie krawędzie i tworzy przestrzeń wspólną – przestrzeń spotkania. Most wyobrażamy sobie przede wszystkim jako coś, co spaja oderwane części w całość, umożliwia przezwyciężenie tego, co dzieli.

Dla mieszkańców getta warszawskiego most utracił ów pozytywny walor. Był spektakularnym dowodem na to, że znaleźli się w jakimś absurdalnym układzie przestrzennym. Przypominał upokarzającą sytuację zamknięcia. Uświadamiał, że między gettem a resztą świata mają być zerwane wszelkie połączenia. Most w getcie był znakiem podziału i zniewolenia (Leociak, 1997, s. 61).

Leociak wynotował też skojarzenia, jakie most nad Chłodną wywoływał w wyobraźni więźniów getta: Jana Mawulta, Chaima Kapłana, Henryka Makowera.

[M]ost drewniany, utrudniający stały ruch pieszych z jednej strony Chłodnej na drugą. [...] Tysiące nóg w spiesznym pochodzie depczą go co dzień, co godzina. Tysiące głów zwieszonych na chwilę podnosi się, przelotnym muśnięciem oka pozdrawia panoramę Chłodnej i Wolskiej, Hale i Ogród Saski, drapacz chmur na pl. Napoleona, basztę Cedergrenu na Zielnej, krzyże kościołów i linię dalekiej Wisły. Rzucają okiem i z westchnieniem opada głowa. To most ghetta – Ponte dei Sospiri, Most Westchnień (Gombiński [Mawult], 2010, s. 55).

Tak ironizował Jan Mawult (por. Engelking & Leociak, 2001, s. 134)³. Ironia spleta się tutaj z gorzką dosłownością. Pierwowzór gettowego Mostu Westchnień to bowiem Most Westchnień w Wenecji, łączący Pałac Dożów – siedzibę Trybunału Kryminalnego – z więzieniem. Przechodząc nim, skazańcy mieli wzdychać do wolnego świata. *Il Ponte dei Sospiri* to ponadto tytuł włoskiego filmu niemego z 1921 roku i dźwiękowego z roku 1940. (Niesprawiedliwie pojmany i osądzony kochanek wymykał się prześladowcom, skacząc do wody z *Ponte dei Sospiri*). Niewykluczone, że Mawult nawiązuje do któregoś z tych obrazów kinowych. Przy czym Wenecja to również miasto, w którym chrześcijanie urządzili Żydom pierwsze na świecie getto. Sama etymologia słowa „getto” jest wenecka. Odsyła do początku XVI wieku, do miejsca przymusowego osiedlenia Żydów, czyli wyspy Gheto Novo (Nowa Huta)⁴.

Chaim Kapłan natomiast notował w dzienniku: „Tysiące ludzi wchodzi teraz w górę i schodzi w dół, niczym aniołowie po Jakubowej drabinie” (Kaplan, 1966, s. 298; cyt. za: Engelking & Leociak, 2001, s. 134)⁵. Chaim Kapłan pisał po hebrajsku, a hebrajskie słowo „sulam” oznacza zarówno drabinę, jak i schody. Nazywano nim także pochylnię w jerozolimskiej Świątyni mającą prowadzić od ołtarza do Boga. „[W]artość numeryczna słowa *sulam* jest taka sama jak słowa «Synaj»” (Szwarcman-Czarnota, 2009, s. 40)⁶. Dlatego w Szawuot, święto nadania *Tory* – jak wierzono, na górze Synaj właśnie – świąteczne chały zdobi się symbolem drabiny. Pozwala to zrozumieć, jak tragicznie ironiczne i rozpaczliwe – a w moim odczuciu także bluźniercze – jest odwołanie do tego obrazu w opisie mostu nad Chłodną. W *Księdze Rodzaju* Bóg mówi we śnie do Jakuba:

Jam jest Pan, Bóg Abrahama, ojca twego, i Bóg Izaaka! [...] A oto jam jest z tobą i będę cię strzegł wszędzie, dokądkolwiek pójdziesz, i przywiodę cię z powrotem do tej ziemi, bo nie opuszczę cię, dopóki nie uczynię tego, co ci przyrzekłem (Rdz 28, 13–15) (*Biblia Mesjańska*, 2012).

Jednocześnie nadaje Jakubowi ziemię oraz błogosławi jemu i jego potomstwu. Przeniesiony w realia warszawskiego getta sen Jakuba staje się koszmarem z widokiem na dalszy koszmar. Biblijny Jakub po przebudzeniu składa przysięgę. Tak przynajmniej wyraża się o tym akcie mowy komentatorka *Tory*, Bella Szwarcman-Czarnota. Przysięga jednakże zostaje sformułowana w bardzo rozbudowanym trybie warunkowym:

3 Autorem przywoływanej części *Topografia i komunikacja* jest Jacek Leociak. Badacz cytuje podobny fragment tekstu Jana Mawulta *Wszyscy równi*, pochodzący ze starszego wydania z „Biuletynu ŻIH” z 1967 roku (Mawult, 1967, s. 108). Zdecydowałam jednak przytoczyć inną wersję za wydaniem najnowszym: Gombiński [Mawult], 2010, s. 55.

4 Na temat getta weneckiego por. Engelking & Leociak, 2001, s. 42 – podrozdział *Od getta historycznego do getta warszawskiego*. Autorem całego rozdziału *Żydzi w Warszawie do 1939 roku* jest Jacek Leociak. Badacz przeprowadza ścisłe porównanie między gettem warszawskim a gettem rzymskim, którego budowę w środku miasta rozpoczął w 1555 roku papież Paweł IV (por. Engelking & Leociak, 2001, ss. 42–43).

5 Wszystkie cytaty z dziennika Arona Chaima Kapłana *Scroll of Agony. The Warsaw Diary* (Kaplan, 1966) przytaczam za pracami Jacka Leociaka i w jego tłumaczeniu.

6 Informacje na temat istniejących interpretacji snu Jakuba pochodzą z rozdziału *Po drabinie do Tory* (Szwarcman-Czarnota, 2009, ss. 39–43) oraz mojej korespondencji z autorką, która jednakże nie podjęła się skomentowania symbolu drabiny Jakubowej w kontekście mostu nad Chłodną.

Jeżeli Bóg będzie ze mną i będzie mnie strzegł w drodze, w którą się udaję, i da mi chleb na pokarm i szatę na odzienie, i powrócę w pokoju do domu ojca mego, to Pan będzie Bogiem moim (Rdz 28, 19-21) (*Biblia Mesjańska*, 2012).

„Jeżeli Bóg będzie mnie strzegł...”. A co, jeżeli nie? W moim odczuciu to pytanie zawiera się w porównaniu zastosowanym przez Kapłana do opisu mostu nad Chłodną⁷.

Henryk Makower przyrównywał most do „urbanistycznej rany na obliczu Warszawy”, dodając: „Policjanci na moście grzecznie, ale stanowczo proszą, aby się nie gapić i przechodzić dalej” (Makower, 1987, s. 176). Dla Żydów był to istotnie most. Dla „Aryjczyków”, niezamierzenie, brama i przy okazji widowisko. Jeden z uciekinierów z getta, który zamieszkał tuż przy moście, w „aryjskiej” części Chłodnej lub Żelaznej, wspominał, bluźniąc Bogu:

W pierwszej połowie 1942 roku most na Chłodnej był najwyższym punktem w mieście, aż się w głowie kręciło od patrzenia na ten wieczny przypiływ. [...] Ludzie „po tej stronie” podnosili oczy na most wyrobu firmy Schmied et Muntzermann i pytali: – Ilu ich tam w końcu jest?

Z mego okna ogarniałem znaczną część dzielnicy. Codziennie patrzyłem „na wszystką ziemię od Galaad aż po Dan; i wszystką ziemię Naftalimową, i ziemię Efraimową, i Manasesową, i wszystką ziemię Judową aż do morza ostatniego. Na ziemię..., którą przysiągł Abrahamowi, Izaakowi, Jakubowi...” (Rudnicki, 2009, s. 157)⁸.

Bluźnierstwo jednak – podobnie jak herezja – zawiera w sobie „jeśli nie potencjał nawrócenia, to przynajmniej paradoksalną deklarację przynależności do wspólnoty” (Niziołek, 2013, s. 432). Jeśli zaś zabieg Rudnickiego poczytać za parodię, trudno nie uznać, że taki rodzaj skandalicznego nadużycia daje możliwość sprostania realności (Niziołek, 2013, s. 398).

Do tego korpusu tekstów doszło opublikowane niedawno świadectwo Jerzego Jurandota powstałe po „aryjskiej stronie” w roku 1943:

Nigdy nie zdarzyło mi się patrzeć na ten most i ruch na nim z dołu do góry, z aryjskiej strony. Wyobrażam sobie, że musiał wyglądać jak olbrzymi wybieg dla zwierząt w ogrodzie zoologicznym. Często natomiast patrzyłem z góry na dół, na czystą i niezatłoczoną ulicę, na tak dobrze znane tramwaje, oznaczone różnymi numerami, a nie gwiazdą Syjonu, i na dziwnie spokojnie idących tą ulicą przechodniów (Jurandot, 2014c, s. 76).

Most wystawiał na spójrzania Polaków i odstaniał przed Niemcami. Dla mieszkających w pobliżu dzieci zdolnych poruszać się o własnych siłach był jednakże schronieniem przed słabszymi fizycznie dorosłymi, niezdolnymi pokonać stopnie konstrukcji z powodu wycieńczenia organizmu. Miało to znaczenie w rywalizacji o pożywienie. Jednocześnie

7 Moją intuicję zdaje się uprawomocniać również refleksja na temat miejsca, w którym Jakub śnił sen o drabinie: „*Hamakom* – to m i e j s c e – w tradycji i filozofii żydowskiej oznacza bądź samego Boga (*Bereszit Raba* 8, 10), bądź – jak powiada Filon z Aleksandrii – Boski logos, miejsce wypełnione całkowicie Bożą Obecnością, miejsce spotkania człowieka z Bogiem” (Szwarcman-Czarnota, 2009, s. 40). Dodatkowo miejsce to było rozpoznawane jako góra Moria, na którą Abraham wywiódł ojca Jakuba, Izaaka.

8 Opis cytatu wewnętrznego: „Pwt 34; 1–3. Cytowane według *Biblii gdańskiej*; werset 3 zniekształcony” (Rudnicki, 2009, s. 157).

budowla była wykorzystywana do swego rodzaju zabaw ze śmiercią. Fabularyzowane świadectwo na ten temat pozostawił jeden z mieszkańców w pobliżu uliczników, po wojnie pisarz języka polskiego. Scena dotyczy fiaska polowania na jedzenie po śmietnikach:

Uciekali, a za nimi gonił szkielet, gubiąc w pośpiechu wszy.

Odetchnęli dopiero na drewnianym moście – skąd do domu było parę kroków – w tłumie przechodniów lekliwie przemykających tędy z głowami wciśniętymi w kołnierze. Uginały się, trzeszczały wątle deski, żandarm pod mostem wolno obracał się na posterunku. [...] Eljahu zmrużył oczy, szybko przechylił się przez poręcz mostu i splunął na szczyt czerwono-czarno-białej budki żandarma, który stał właśnie odwrócony i zajęty kontrolą dokumentów. Przechodzień w chałacie i czarnym kapeluszu wrzasnął na ten widok:

– Żydzi, uciekajcie! – A kiedy w panicznym tłumie biegnących most opustoszał, żandarm odwrócił się, patrząc w górę poprawił na czole hełm i bez gniewu zawołał: – *Juden, was ist los?* – zdumiony niespodziewanym zamętem (Wojdowski, 1990, ss. 144–145).

Dla dorosłych więźniów getta most był już tylko narzędziem tortur: fizycznych i psychicznych. I, jak całe getto, obiektem nienawiści:

Kochany mój synku jedyny! [...] Chciałeś, abym ja i tylko ja zaprowadził Cię na drewniany most. [...] Gdy zapytałeś mnie, czy nie boję się, że most może runąć, uchwyciłem się tego jak deski zbawienia. [...] Może runąć. Powinien runąć. [...] Ile razy wspinam się na most i schodzę w dół, tyle razy proszę Boga, aby ten ich drewniany most rozleciał się w drobne kawałki. Może dlatego, że pod nim stoją żołnierze w hełmach i z uśmiechem przyglądają się jak małpom tym, którzy łażą po moście. A może dlatego, że most jest straszliwie brudny, że błoto zalegając go, przylepia się aż do kostek. Może dlatego również, że na moście uwijają się tylko Żydzi, że most roi się od opasek hańby jak od całunów. Ich to jest most. [...] Nie ciągnij mnie po mostach, które będą musiały kiedyś runąć. Jeszcze za mego życia pokażę Ci, jak pęknie i zapadnie się ten ich przeklęty most (Kirman, 1978)⁹.

Konstrukcja istotnie okazała się efemerydą. Trwalszą jednakże od skazanych na korzystanie z niej ludzi. Mieszkańców małego getta wywieziono do komór gazowych Treblinka między 10 a 16 sierpnia 1942 roku:

[W] żarliwe lato 1942 Niemcy przystąpili do wymordowania najliczniejszego środowiska Żydów w Europie. [...]

W ciągu niecałego tygodnia wszyscy mieszkańcy małego getta przeszli most z południa na północ. Strome ramię schodów ściągało tłumy objuczone tobołami i walizkami, zawierającymi treść domu, gdy domu zabraknie. Nie zatrzymywali się na granicy mostu. Gnano ich głębiej i głębiej, raz po raz przycinając nową ulicę jak żywe członki. Przeszło trzysta tysięcy wywieźli Niemcy tego lata. Ludzi wrośniętych jak drzewa, wybrano jak figurki z blachy. Pewnego dnia stała się rzecz nieprawdopodobna: na moście nie było ludzi. Również w małym getcie nie było nikogo; miasto bez ludzi – jak w bajce.

9 Josef Kirman, *Mosty, które dzielą*. Podobne uczucia budził most w łódzkim getcie, o czym świadczy wiersz *Most* Marka Fogelbauma: „Idzie mostem naród wybrany / Wszystkie zawody i wszystkie stany / Idą rzeźnicy, szachrajce, piekarze / Idą nadęci młodzi lekarze / Idą panowie z ex plutokracji / Idą macherzy z Apropowizacji / Idą paniusie z domowych kuchen / Szpicle węszący nosem i uchem / Żydzi chasydzi, żydzi mechesy / Komitetowe idą prezesy / Idą działacze, idą syjoniści / Idą przeróżni idealisci; / A ja gdy wracam w wieczornej porze / Wzdycham cichutko – Mój wielki Boże / Jakżebym czcił cię gorąco i chwalił / Gdyby się nagle most ten... zawałił” (cyt. za: Trinh, 2001, s. 19). Dziękuję Henrykowi Lewkowiczowi za zwrócenie mojej uwagi na ten wiersz.

[...] Latem i jesienią 1942 Niemcy kosztem jednej części Warszawy zaprezentowali drugiej królewskie widowisko. Rzec w naszym cofniętym pojęciu obliczoną na sto lat przeprowadzili w ciągu niewielu tygodni. Zbudziwszy się pewnego dnia, nie poznałem ulicy – nie było mostu. „Po wszytkiej ziemi Judowej aż do morza ostatniego” zaczęto usuwać ślady (Rudnicki, 2009, ss. 158–159).

Kariera „mostu, który dzieli” – by użyć formuły Josefa Kirmana – jest zatem zjawiskiem podwójnie pośmiertnym. Ma miejsce po zlikwidowaniu rzeczy i uprzednim wymordowaniu ludzi, w których rzecz była wymierzona. Rzadko kiedy rzecz stoi na straży swego sensu. A co dopiero reprezentacja rzeczy. Z rekonstrukcją mostu jest jak z zapisem w dzienniku Adama Czerniakowa. Prezes Rady Żydowskiej pod datą 11 stycznia 1942 zanotował:

Na Chłodnej budują drewniany most dla pieszych. Od kilku dni mrozy, tym dotkliwsze, że nie ma ludność futer. Niunia nosi palto Jasia. Wszystko zaziębione. Na Chłodnej budują drewniany most dla pieszych z ghetta (Czerniaków, 1983, s. 240 – zapis z 11 stycznia 1942).

Powtórzenie tworzy tutaj kłamrę. Tekstowy most, brama ze słów, daje urzekający efekt prozy poetyckiej w kontekście konwencji dokumentalnego zapisu. Tyle że to nie procedura retoryczna, lecz dokumentalny zapis. I – najprawdopodobniej – nie ekspresja świadomego podmiotu, lecz symptom wyemitowany przez ciało. Objaw przemęczenia i udręczenia. Niewinne oko tego nie dostrzeże. Podobnie jest z rekonstrukcją kładki. Wygląda świetnie. Tak dobrze, że pod względem atrakcyjności wizualnej może rywalizować z bramą w Auschwitz i tą w Birkenau¹⁰. Do kwestii ikonicznych walorów konstrukcji i własności designerskich rekonstrukcji przyjdzie jeszcze powrócić.

Most nad Chłodną istniał krótko i nie był jedyny. W warszawskim getcie istniały jeszcze trzy inne drewniane mosty, wszystkie wcześniejsze. „W kolejności chronologicznej były to: most nad ul. Mławską, w północno-wschodniej części getta (luty 1941); most nad ul. Przebieg, łączącą ul. Muranowską z Bonifraterską (czerwiec 1941)¹¹; most nad ulicą Żelazną przy skrzyżowaniu z Leszmem (listopad 1941)” (Engelking & Leociak, 2001, s. 121)¹². Trzy mosty z drewna znajdowały się w getcie łódzkim¹³. Jakim sposobem zatem

10 W sztukach wizualnych nad tym zagadnieniem pracuje Haim Maor. Artysta „testuje” sylwetkę bramy Birkenau w różnych kontekstach, np. przerabiając ją na tatuaż lub lokując w bezosobowej i neutralnej jakoby konwencji infografiki (por. Maor, 2005, s. 7, 8, 9). Surowcem pracy Maora jest jego ciało i biografia, w tym także historia rodziny pochodzącej z Polski – z Płocka i Łańcuta.

11 Wizerunek mostu nad ulicą Przebieg figuruje na portrecie rysunkowym Adama Czerniakowa autorstwa Artura Szyka, zreprodukowanym na okładce cytowanego wydania dziennika Czerniakowa. Z objaśnienia Mariana Fuksa pod ilustracją nr 86 wynika, że praca Szyka powstała po wojnie (Czerniaków, 1983).

12 Istniały również plany wybudowania co najmniej trzech kolejnych mostów (por. Engelking & Leociak, 2001, s. 121).

13 Najbardziej znany znajdował się nad ul. Zgierską przy Lutomierskiej, obok kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny. Drugi – przy Starym Rynku, róg ulic Zgierskiej i Podrzecznej. Trzeci – nad ulicą Limanowskiego przy Masarskiej, gdzie dziś ulica Zachodnia. Wizerunek mostu z sylwetką kościoła stał się niemalże herbem łódzkiego getta. Wyroby z jego podobizną – wieczko igielnika, broszkę, papierośnicę – wydobyli archeolodzy prowadzący wykopaliska na dziedzińcu pałacu w Chełmnie nad Nerem, gdzie ofiary rozbiierały się przed wejściem do samochodów ciężarowych stanowiących mobilne komory gazowe (por. Budziarek, 2004, ss. 72–73; Pawlicka-Nowak, 2004 – nienumerowana wkładka z ilustracjami, zawartość jamy 9). Najbardziej

właśnie most nad Chłodną stał się bohaterem rekonstrukcyjnej *succes story*? Jak i dlaczego symboliczna rekonstrukcja niemieckiej nazistowskiej konstrukcji – symbolu upokorzenia, ubezwłasnowolnienia, cierpienia i śmierci Żydów – awansowała do rangi turystycznej atrakcji przy społecznej aprobacie? Rzecz nie wydarzyła się z dnia na dzień. Była poprzedzona powolnym, rozłożonym na etapy procesem. Znak został wydrążony z pierwotnego, źródłowego sensu, napełniony sensem nowym, następnie zaś zrekonstruowany przez pryzmat nowego sensu i poddany demonstracji *in situ*. Jak dokładnie przebiegał proces wypiętrzania się górotworu symbolicznego „most nad Chłodną” z (pozornego?) niebytu, przez początkowe przeciwupamiętnienie, przez powściągliwe formy upamiętnień, do obiektu-imitacji w stylistyce *high-tech*? Co dokładnie znaczy nazwanie tego procesu rewitalizacją? I wreszcie: jaki jest sens i jakie są funkcje nowego obiektu w systemie reprezentacji, który stanowi topografia symboliczna dzisiejszej ulicy Chłodnej?

Skwer Księdza Jerzego (1996): przeciwupamiętnienie apotropaiczne

Początki procesu, który doprowadził do obecnej postaci symbolicznego zagospodarowania ulicy Chłodnej, sięgają drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych. Wówczas to nieopodal skrzyżowania z Żelazną wystawiono granitowy obelisk ku czci księdza Jerzego Popiełuszki – pozbawiony emblematów religijnych, z napisem w języku polskim¹⁴. Miejsce, uprzednio wysepkę na środku ulicy służącą za przystanek tramwajowy, nazwano skwerem Księdza Jerzego. Do obelisku zaś dodano pokaźny krucyfiks, zwrócony w kierunku zachodnim. Co to ma wspólnego z drewnianym gettowym mostem? Otóż od początku lat dziewięćdziesiątych anonimowa i niedostrzegalna właściwie wysepka zaczęła być miejscem regularnie odwiedzanym przez grupy Żydów i szkolne wycieczki izraelskie. To ich obecność uczyniła owo miejsce widzialnym. Obecność – wobec której niemal żaden z polskich użytkowników przestrzeni (przechodniów, a i bywalców cukierni Calypso w sąsiednim bloku przy Chłodnej 15) – nie pozostawał obojętny. Świadczyły o tym porozumiewawcze spojrzenia bywalców lokalu i przechodniów, jak również wypowiedziane na głos komentarze w rodzaju: „Żydki”, „nasi przyjaciele z Bliskiego Wschodu”, „Aj waj” (okrzyki kierowane do grup), „Żydóweczki istny cymes”, „patrzą za swoim”, „jesz-

znany obecnie jest rysunek mostu z kościołem wykonany przez Abrama Kopolowicza (1930–1944) na okładce zeszytu z wierszami, które pisał w łódzkim getcie.

14 Przy okazji bilansu pomników przyrody „Ratusz ze zdziwieniem wykrył polodowcowe manko: nie może się doliczyć aż sześciu głazów narzutowych. [...] «Gazeta» ma pewną hipotezę dotyczącą głazu z zieleńca ul. Chłodnej. Mógł zmienić funkcję. Ale wtedy nie jest już pomnikiem przyrody, lecz upamiętnieniem z tablicą poświęconą księdzu Jerzemu Popiełuszce (1947–1984)” (Bartoszewicz, 2013b, s. 5). A ideologiczna samowystarczalność natury często traktowana jest przez kulturę jak wyzwanie czy wręcz prowokacja, którym należy zaradzić. Świadczy o tym chociażby krzyż na tatrzańskie górze Giewont czy wizerunek ukrzyżowanego Jezusa „zdobiący” – jak pisze Bartoszewicz – największy głaz narzutowy w Polsce: Tryglaw w Tychowie, w województwie zachodniopomorskim.

cze im mało”. W cukierni uwagi wypowiedziano pełnym głosem, wymieniano swobodnie między stolikami, zakładając wspólnotę myśli i odczuć wśród obsługi i gości. Pewnego dnia na wysepce rozpoczęto roboty ziemne. Usypano niewielkie wzniesienie, zainstalowano drogowskaz, obelisk i krucyfiks. Po zakończeniu robót grupy i wycieczki gromadziły się w miejscu tym samym, lecz już nie takim samym. Widok Żydów i Izraelczyków pod krucyfiksem – odbierany jako humorystyczny, karykaturalny, a jednocześnie wyzywający – stał się dodatkową podniętą dla przechodniów. Wśród amatorów słodyczy zapanowała atmosfera przechytrzenia przeciwnika.

Któregoś dnia pani, która przedstawiła się jako „Chawa, czyli Ewa, czyli Chawa”, a którą zapytałam o wybór miejsca zgromadzenia, powiedziała mi o moście. Jego istnienie nie było zresztą dla nikogo tajemnicą, pojawiał się w ikonosferze: albumach, telewizji. Niespodzianką była natomiast wiadomość, że znajdował się właśnie tu. Chawa – nie chciała być nazywana panią – wskazała też na ocalałą kamienicę przy Chłodnej 20 w szaroburym akurat kolorze, z zepsutym zabytkowym zegarem, gdzie mieszkał Adam Czerniaków. (W latach dwutysięcznych budynek został starannie odremontowany z funduszy miasta stołecznego Warszawy. Nie zapomniano o kryształowych szybach, mosiężnych klamkach i marmurowych schodach w reprezentacyjnej klatce schodowej od frontu. Zegar na fasadzie działa i punktualnie wybija godziny oraz kolejne kwadransy. Po zmierzchu jest efektownie podświetlony). Krucyfiks z obeliskiem ustawiono dokładnie na osi budynku. Zapytana o krucyfiks, Chawa odparła, że przeniesienie zgromadzeń na któryś z chodników tamowałoby drogę pieszym.

Istnieją ujęcia, które nie ustanawiają związku między symbolicznym zagospodarowaniem ulicznej wysepki a pojawieniem się na Chłodnej użytkowników przestrzeni zidentyfikowanych przez dominującą większość jako Żydzi:

Przy ulicy Chłodnej w Warszawie od wielu lat znajduje się cukiernia, w której przesiadują z rodziną. [...] Z cukierni widać, jak młodzi cudzoziemcy w kipach/jarmułkach sterczą w deszczu na ulicy, słuchając przewodnika. Chyba też się modlą. Pewnego dnia zaniedbany skwer na Chłodnej rozkopano. Wkrótce pojawił się tam krzyż i tablica z nazwą: „Skwer imienia księdza Jerzego Popiełuszki”. Nie sądzę, by ci, którzy nazwali skwer przy Chłodnej imieniem polskiego kapłana-męczennika, mieli jakieś złe, resentymentalne intencje. Jednak skwerów w Warszawie jest dużo, a most nad ulicą Chłodną tylko jeden. Ani ja, ani warszawscy urzędnicy nie pamiętaliśmy o tym moście. Nasza pamięć jest miejscem, w którym nie ma Żydów (Tokarska-Bakir, 2004a, ss. 15–16).

Rzecz można jednak opisać również jako zjawisko zdecydowanie mniej przypadkowe i zdecydowanie nacechowane, a w każdym razie mniej niewinne. Instalacja była efektem konsensusu i współdziałania wykraczającego poza grono miejskich urzędników. Upamiętnienie musiało zostać zatwierdzone przez Radę Dzielnicy, następnie zaś – Radę Miasta. Wymagało zatem zgody skonfliktowanych zazwyczaj rajców miejskich. Realizacja była dziełem Zarządu Terenów Publicznych i Zarządu Dróg Miejskich. Sam pomysł powstał jednakże niezależnie od władz samorządowych i urzędników niższego szczebla. Był inicjatywą zbiorową, wyrażającą *vox populi* i *vox Dei*. Obelisk podpisany jest przez

wnioskodawców: miejscową parafię świętego Andrzeja Apostoła i „mieszkańców warszawskiego Mirowa”. Dodatkowo sprawę relacjonowały media, nie odnotowując głosów protestu, a też nie zgłaszając własnych obiekcji. Można zatem powiedzieć, że mamy tu do czynienia z jednomyślnością będącą wytworem oczywistości społeczno-kulturowej. Dlaczego nie jednomyślnością *tout court*?

Żydów i Izraelczyków na ulicznej wysepce widzieli wszyscy wnioskodawcy instalacji w sile co najmniej kilku tysięcy osób. Nikt jednakże nie zakwestionował postaci upamiętnienia, nie mówiąc już o samej jego idei. A było co kwestionować. Za problematyczną można było uznać samą ideę uczczenia księdza Jerzego Popiełuszki na środku ulicy Chłodnej. Sanktuarium kapelana Solidarności wraz z jego grobem i pomnikiem znajduje się w parafii na warszawskim Żoliborzu, gdzie mieszkał i gdzie prowadził działalność polityczną, z powodu której został zamordowany przez funkcjonariuszy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych PRL (por. Michel & Mink, 1985; Mysiakowska, Żaryn, Gołębiowski, & Piekarska, 2009)¹⁵. Również na Żoliborzu znajduje się ulica jego imienia i jest to jedna z głównych arterii komunikacyjnych dzielnicy. Związek kapłana z ulicą Chłodną polegał na tym, że w bloku pod numerem 15 znajdowało się zapisane na niego przez ciotkę z Ameryki mieszkanie, w którym nie mieszkał, co wykorzystało MSW, podrzucając tam kompromitujące materiały¹⁶. Według tego, co mówią lokatorzy bloku pamiętający lata osiemdziesiąte, na drzwiach mieszkania sąsiedzi zaimprovizowali następnie ołtarzyk ku czci księdza wyobrazonego jako święty Jerzy na białym koniu godzący włócznią w czerwonego smoka¹⁷. Smok miał uosabiać komunizm. Upamiętnienie „męczennika za wiarę i ojczyznę” na środku ulicy można zatem rozumieć jako rodzaj przedłużenia i wyprowadzenie na zewnątrz tamtego ołtarzyka, jego awans w hierarchii symbolicznego prestiżu w czasach, gdy antykomunizm nie tylko stał się dozwolony, ale też awansował do rangi obowiązującego, jeśli nie obowiązkowego paradygmatu opisu przeszłości i tożsamości wspólnoty.

Pozostaje sprawa treści i formy upamiętnienia. Na spizowej tablicy ksiądz Jerzy Popiełuszko opisany jest jako „męczennik za wiarę i ojczyznę”. Został tu zatem upamiętniony jako bohater, w którego osobie sprawa narodu utożsamia się ze sprawą religii. Tak zresztą był postrzegany również za życia – z racji biografii i nauczania. Był jednym z kapelanów Solidarności. Odnowił romantyczną instytucję Mszy Świętej w intencji Ojczyzny. Odprawiane przez niego nabożeństwa gromadziły wielotysięczne tłumy i miały charakter manifestacji patriotycznych. Do skarbnicy wspólnotowej mądrości weszła opatrzona jego nazwiskiem fraza: „Tylko pod tym krzyżem, / tylko pod tym znakiem /

15 Por. także „Zabójstwo księdza Popiełuszki”, 2014 – wydanie specjalne tygodnika historycznego „Gazety Wyborczej”.

16 W związku ze sprawą mieszkania przy Chłodnej 15 Jerzy Popiełuszko został tymczasowo aresztowany i poddany upokarzającej rewizji osobistej, po zwolnieniu zaś piętnaście razy wzywano go na przesłuchania z wolnej stopy. Była to część szerzej zakrojonej akcji nękania kapłana przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych PRL. Popiełuszko opisywał rzecz na bieżąco w swoim dzienniku (por. Popiełuszko, 1985, ss. 44–56).

17 Informację potwierdził w prywatnej rozmowie ze mną malarz i etnograf Andrzej Bieńkowski, w latach osiemdziesiątych bywalec bloku przy Chłodnej 15.

Polska będzie Polską, / a Polak – Polakiem”¹⁸. Do dziś nie poddano analitycznemu oglądowi jego tożsamościowo-przynależnościowych wyborów, czego dojmującym przykładem jest ekspozycja Muzeum Błogostawionego Księdza Jerzego Popiełuszki w Warszawie. Kulturę polską interesuje bowiem mit Jerzego Popiełuszki i przerabianie jego szczątków doczesnych na relikwie. Nie interesuje natomiast osoba Białorusina, który został polskim księdzem rzymskokatolickim i wpiął w sutannę orła II Rzeczypospolitej, państwa prześladowanego Białorusinów w czasie swojego istnienia i potem, gdzie tylko sięgał jego etos (Weinberg, 2013, ss. 573–584). Na Chłodnej mamy do czynienia z upamiętnieniem figury emblematycznej Polaka-katolika, ikony i egerii antykomunizmu.

O ile z formalnego punktu widzenia drogowskaz i kamień wpisują się w konwencję miejskich upamiętnień, o tyle dodanie do nich krucyfiks zaskakuje jako wykraczające poza ramy komemoracyjnego standardu, a więc jako rodzaj nadmiaru. Krucyfiks działa tutaj jak wizualny wykrzyknik wzmacniający przekaz zawarty w drogowskazu i obelisku. Niesie też jednak treści własne. Wprowadza dodatkowe napięcie symboliczne jako silnie antagonizujący znak wyłączności. „Naznaczanie przestrzeni” to kategoria zastosowana przez Manuela Castellsa do opisu miasta jako formy – czy zbioru form – ekspresji symbolicznej. Miasto jest w tym ujęciu polem gry o władzę symboliczną, co przejawia się w dążeniu do naznaczania przestrzeni „czy to przez oznaki władzy [...], czy to przez uchwytną konkretyzację wartości” (Castells, 1982, s. 241)¹⁹. Wystawienie krucyfiks w przestrzeni publicznej odbiera jej charakter ogólnodostępny. Jest demonstracją siły. Stanowi akt zawłaszczenia, symbolicznej agresji terytorialnej²⁰. Wprowadza zróżnicowanie użytkowników przestrzeni na właścicieli i intruzów, choć agresor – dla zamaskowania zastosowanej przemocy – chętniej będzie mówił o gospodarzach i gościach. Instalowanie krzyża w funkcji *casus belli* to gest typowy dla chrystianizacji, wojen i prześladowań religijnych, szczególnie popularny w I Rzeczypospolitej w okresie kontrreformacji²¹. Praktyka ta – polegająca na odczłowieczeniu znakiem własności i wystosowa-

18 Formuła była obecna w homiletyce oraz nauczaniu seminaryjnym dużo wcześniej. Studentom Wyższego Metropolitalnego Seminarium Duchownego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie prezentowano ją jako fragment *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza. Już jako cytat z Jerzego Popiełuszki zdobyła popularność wśród obrońców tzw. krzyża papieskiego na oświęcimskim żwirowisku. Jerzy Popiełuszko rozpoczął naukę w warszawskim seminarium w 1965 roku. Za te informacje dziękuję księdzu Wojciechowi Lemańskiemu, którego świadectwo na temat nauk seminaryjnych dotyczy początku lat osiemdziesiątych.

19 Por. przegląd literatury przedmiotu: Kaltenberg-Kwiatkowska, 2011, ss. 135–165.

20 W polskiej literaturze zagadnienie stosunków władzy i konstruowania wspólnoty na przykładzie zagospodarowania przestrzeni symbolicznej analizują m.in. Bohdan Jałowiecki (por. Jałowiecki, 1985) i Lech M. Nijakowski (por. Nijakowski, 2007). „Domena symboliczna” u Nijakowskiego oznacza „terytorium, nad którym dana grupa panuje symbolicznie” (Nijakowski, 2007, s. 108).

21 „W związku z krzyżami na żwirowisku w Oświęcimiu wyraża się ubolewanie, iż narzędzie Męki Pańskiej, symbol miłości i odkupienia, bywa wykorzystywane do siania antagonizmów, a wręcz nienawiści. Nie jest to jednak zjawisko nowe w dziejach wyznaniowych Rzeczypospolitej” (Tazbir, 1998, s. 83). Katolicy stosowali krzyż – w szczególności zaś krucyfiks – jako narzędzie w walce religijnej, politycznej oraz sporach majątkowych. „Równocześnie zaś każda próba usunięcia krzyża lub przeniesienia go na inne miejsce była traktowana jako akt bluźnierczy. Procesy, jakie w związku z tym wytaczano, odbijały się szerokim echem w społeczeństwie szlacheckim, wywołując zażarte polemiki na sejmikach i sejmie” (Tazbir, 1998, s. 83). Intensyfikacja tego typu praktyk przypadła na wiek XVII. Krzyż jako symbol zawłaszczenia i wykluczenia przeżywa prawdziwy renesans w przestrzeni publicznej III RP. Przykładem choćby krucyfiks umieszczony pod osłoną nocy w sali plenarnej Sejmu (1997) czy krzyż zainstalowany „spontanicznie” – czyli *de facto* samowolnie, bez uprzedzenia i negocjacji z kimkolwiek – przez

niu ostrzeżenia, a jednocześnie groźby – jest silnie osadzona w tradycji i stanowi część kodu kulturowego. Do procedury sięgnięto np. w okresie ustanawiania granic getta. Emanuel Ringelblum dokumentował walkę o przynależność kolejnych ulic, a nawet pojedynczych domów:

Przed kilkoma dniami chrześcijanie wdarli się do [kamienicy] na Żelaznej 43 [49?] i siłą zajęli mieszkania żydowskie. Powiesili krzyż i powiedzieli: „Spróbujcie to ruszyć” (Ringelblum, 1983, s. 178).

Chrześcijańska akcja bezpośrednia – wspierana zakulisowanymi naciskami na Niemców – odznaczała się wysoką skutecznością. Chaim Kapłan notował:

Tym sposobem zaczęto odcinać od żydowskiego obszaru kawałek po kawałku, ulicę po ulicy, a granice getta coraz bardziej się zacieśniały. Nawet po opublikowaniu oficjalnego zarządzenia, w którym granice obszaru żydowskiego zostały szczegółowo wytyczone, już następnego dnia wprowadzane były zmiany (Kaplan, 1966, s. 211; cyt. za: Engelking & Leociak, 2001, s. 85).

Współcześnie krucyfiks – przedmiot w tym miejscu nigdy niewidziany – pojawił się w hallu wejściowym bloku mieszkalnego na osiedlu Za Żelazną Bramą przy ulicy Grzybowskiej 5 wraz z wprowadzeniem się do budynku kilku ortodoksyjnych rodzin żydowskich.

Wytyczenie skweru Księdza Jerzego od stóp kościoła do skrzyżowania z Żelazną oraz wystawienie tam posterunku polskość i katolicyzmu stanowi rodzaj ekspansji symbolicznej. Zmienia symboliczny status tego odcinka Chłodnej, zwiększając symboliczny stan posiadania świątyni, mimo iż z formalnego punktu widzenia teren pozostaje własnością miasta stołecznego Warszawy i na agendy miejskie spadają koszty jego utrzymania. Przed 1996 rokiem kościelna domena symboliczna kończyła się tuż przy kościelnych schodach, przy figurze Matki Boskiej Łaskawej, obsadzonej krzewami iglastymi i lipami. U stóp figury nadal zresztą można oglądać zaimprovizowany kącik kultu kapłana, relikwiarz dawnych czasów. Jest to zabezpieczona od deszczu domowym sposobem czarno-biała fotografia Jerzego Popiełuszki w sutannie, ze srebrnym orzełkiem. Na zdjęciu widnieje napis: „Był jednym z nas...”. Zarówno figura jak i fotografia zwrócone są ku kościołowi. Instalacja ma charakter kameralny. Wydaje się samowystarczalna i dość jeszcze odległa od idei demonstrowania czegokolwiek miastu i światu. W roku 2011 w trakcie tak zwanej rewitalizacji – którą niejednokrotnie trudno było odróżnić od popolitej dewastacji – krzewy i drzewa otaczające figurę wycięto. Miejsce zaś oflankowano drogowskazami z nazwą skweru, zwiększając jego widoczność i tym samym oglądalność. Charakter ingerencji w tkankę miejską na opisywanym odcinku Chłodnej odzwierciedla zresztą brutalizację całokształtu miejskiej gospodarki terytorialno-symbolicznej.

harcerzy przed stołecznym Pałacem Prezydenckim (2010). Tzw. krzyż sejmowy to krucyfiks, który podczas jednej z mszy „w intencji ojczyzny” leżał na grobie księdza Jerzego Popiełuszki. Po nabożeństwie matka księdza przekazała parlamentarzystom ów obiekt wykonany z drewna hebanowego, pochodzącego z ołtarza Kaplicy Cudownego Obrazu na Jasnej Górze, a więc wyposażony we wszystkie właściwości apotropaiczne, zabezpieczające go przed ewentualnym usunięciem (por. „Krzyż sejmowy”, b.d.).

Chryścianizacja dawnej wysepki tramwajowej wymaga ulokowania w kontekście momentu historycznego, w którym to miejsce – zapuszczone i zapomniane – stało się wyeksponowanym ośrodkiem symbolicznym. Rzecz dokonała się w apogeum ogólnokrajowej burzliwej – niejednokrotnie również brutalnej – debaty na temat obecności symboli religijnych na polu popiołów w byłym niemieckim nazistowskim obozie zagłady Auschwitz II Birkenau. Była to jedna z odsłon kilkunastoletniej polskiej kampanii symbolicznej trwającej nieprzerwanie od roku 1985. Stawkę przedsięwzięcia stanowiła narodowa przynależność obozowego kompleksu jako symbolu męczeństwa rozpoznawalnego na całym świecie. Chodzi o sukcesję wydarzeń ogniskujących się kolejno wokół lokalizacji klasztoru karmelitanek w jednym z budynków szeroko rozumianego kompleksu Auschwitz I (1985–1993), umieszczenia kościoła w niedoszłym budynku komendantury SS w Auschwitz II Birkenau (1994), skandalu wokół obchodów pięćdziesiątej rocznicy wyzwolenia obu obozów (1995), planu budowy kompleksu handlowego w strefie przyobozowej (1996), wspomnianej ingerencji na polu prochów w Auschwitz II Birkenau (1996–1997), usytuowania tak zwanego krzyża papieskiego²² na żwirowisku obok budynku, który kilka lat wcześniej opuściły karmelitanki (1998–1999).

Ponieważ Auschwitz wszędzie poza Polską był symbolem zagłady Żydów europejskich, w roli przeciwnika – jeśli nie wroga lub wręcz napastnika – obsadzeni zostali Żydzi: żywi i umarli, realni i fantazmatyczni, zaangażowani w obozową gospodarkę terytorialno-symboliczną i niezaangażowani. Polska kultura dominująca podsuwała tutaj topos dobra należnego Polakom, lecz znajdującego się w przysłowiowym żydowskim ręku. Strukturalnie rzecz polegała na repetycji niezmiennego wzoru. Zaczynało się od instalacji symbolu chrześcijańskiej obecności – w wersji zazwyczaj jednoznacznie katolickiej i utożsamionej z polskością. W ślad za instalacją następował protest wypowiediany za granicą przez żydowskie organizacje lub osoby o publicznej tożsamości żydowskiej. W Polsce za każdym razem za problem właściwy, który stawał następnie w centrum debaty publicznej, uznawano nie zawłaszczanie terenu obozu lub strefy przyobozowej, lecz niezgodę na ten proceder. Sytuację rozpoznawano przez pryzmat mitu agresywnego Żyda szkalującego Polskę i Polaków za granicą.

Krucyfiks na Chłodnej pojawił się w jedenastym roku kampanii symbolicznej wokół Auschwitz, w atmosferze, z której trudno zdać sprawę w dwóch słowach. Zaczęto się od apelu Eliego Wiesela do premiera polskiego rządu o usunięcie symboli religijnych z miejsca, w którym palono ciała zagazowanych Żydów, głównie węgierskich. Wezwanie laureata Pokojowej Nagrody Nobla towarzyszyło konkluzji jego przemówienia z okazji pięćdziesiątej rocznicy pogromu kieleckiego i dotyczyło symboli religijnych – krzyży oraz gwiazd Dawida – umieszczonych w Birkenau przez polskich harcerzy w połowie lat

22 Krzyż papieski był krzyżem ustawionym na rampie w Birkenau w roku 1978 jako element ołtarza, przy którym mszę odprawił papież Jan Paweł II. Bez tego i bez papieskiego wezwania „Brońcie krzyża!” trudno sobie wyobrazić późniejszą samowolę i bezkarność polskiego Kościoła, jakkolwiek poczucie prawomocności swoich działań czerpał on także z oddolnego poparcia dalece nie tylko katolickich fundamentalistów.

osiemdziesiątych²³. Głosy protestu pojawiały się już wcześniej, nie odnosiły jednak żadnego skutku jako całkowicie niesłyszalne. Debata, która rozgorzała po apelu Wiesela, objęła prasę, radio i telewizję wszystkich politycznych orientacji: od skrajnie prawicowej po tak zwaną lewicową. Wzięły w niej udział autorytety życia publicznego, jak również premier polskiego rządu i prezydent RP. Monograf debaty Piotr Forecki podzielił jej uczestników i nieliczne uczestniczki na dwa stronnictwa: narodowo-katolickie i liberalno-postępowe (por. Forecki, 2010a, ss. 211–229 – podrozdział *Spór o symbole religijne na „polu popiołów” w Brzezince (1996-1997)*). W nurcie narodowo-katolickim wystąpienie Wiesela zakwalifikowano jako walkę z krzyżem oraz – *eo ipso* – z Polakami, Polską i polskością na obraz i podobieństwo tej, którą prowadzili naziści i komuniści. Pisano o obcym dyktacie i paśmie nieustających żądań wysuwanych przez Żydów wobec Polski. Przywoływano topos polskiej ziemi i Polaków jako jej panów i gospodarzy. Całość lokowano w kontekście polskich powstań, męczeństwa z rąk hitlerowskiego okupanta, oporu wobec komunizmu, „walki narodu polskiego o wolność waszą i naszą, która była natchnieniem dla naszej Europy i której symbolem była Solidarność” (Antoni Zambrowski, *Nie stanął Pan po stronie Żydów, ale po stronie czerwonego Nerona*, „Gazeta Polska”, 1 sierpnia 1996, s. 9; cyt. za: Forecki, 2010a, s. 216).

Nie ma podstaw, by zakładać, że większość opinii publicznej identyfikowała się z nurtem narodowo-katolickim. Władzę pochodzącą z demokratycznych wyborów sprawowało wówczas ugrupowanie uważane za lewicowe. Rzecz w tym, że nurt liberalno-postępowy tak samo definiował pole debaty i zajmował takie samo stanowisko w sprawie obecności symboli religijnych w Birkenau. Różnice dotyczyły słownictwa, retoryki i schematów argumentacyjnych, jakkolwiek niejedna wypowiedź postępowo-liberalna mogła śmiało figurować w polu narodowo-katolickim – jak na przykład opinia publicysty „Gazety Wyborczej”, że „W sporze oświęcimskim kołtun spotyka się z hucpą – co znaczy po żydowsku bezczelność” (Jan Turnau, *Krzyż*, „Gazeta Wyborcza”, 13 lipca 1996, s. 7; cyt. za: Forecki, 2010a, s. 223). W obu nurtach głos Wiesela oceniano jako co najmniej nie na miejscu. Za główny problem uznawano zaś jego apel o usunięcie symboli religijnych, traktując skutek jako przyczynę²⁴. Tu i tu od razu na wstępie zapomniano o gwiazdach

23 Odnośny fragment wystąpienia Wiesela brzmiał: „Był Pan łaskaw mi obiecać, że osobiście zajmie się Pan kilkunastoma krzyżami wzniesionymi w Birkenau, miejscu największego niewidzialnego żydowskiego cmentarza w historii, miejscu gdzie nie powinno być symboli religijnych. Birkenau samo jest dość wymownym symbolem. Kominy, ruiny krematoriów. Nie powinno tam być nic więcej. Z całym należnym szacunkiem dla wszystkich religii i dla wszystkich wierzących obecność krzyży na świętej ziemi pokrywającej niezliczone żydowskie ofiary w Birkenau było i pozostaje obelgą. Te żydowskie ofiary, przede wszystkim z Węgier, które tam zostały zagazowane i spalone, były najpobożniejszymi wśród pobożnych. Była wśród nich moja rodzina, dziadek, babcia, wujowie, ciotki, kuzyni. Moja mała siostra. Nie ma żadnego uzasadnienia dla stawiania krzyży ponad ich szczątki. Ktokolwiek to uczynił, mógł być kierowany dobrymi intencjami, ale rezultat jest katastrofalny, jest bluźnierstwem. Jestem pewien, że dzięki Panu, Panie Premierze, z racji szacunku dla zmarłych, krzyże zostaną wkrótce usunięte” (Wiesel, 1996, s. 4).

24 Forecki opisuje, jak prezydent RP Aleksander Kwaśniewski w programie telewizji publicznej *Racja stanu* deklarował, że „Nie wolno w Polsce, w społeczności o takiej katolickiej, chrześcijańskiej przeszłości mówić, że krzyż – gdziekolwiek – jest bluźnierstwem. [...] Tu wrażliwość musi być wymagana od obu stron”. Premier rządu Włodzimierz Cimoszewicz zapewniał, że napomniął Eliego Wiesela, iż w kwestii krzyża w Polsce należy zwracać uwagę na słowa. Ambasador Izraela Gershon Zohar zapewniał, że Elie Wiesel nie chciał źle, a wręcz przeciwnie: chciał dobrze, lecz został źle rozumiany. Doszukiwano się błędów w tłumaczeniu. Powszechnie martwiono się

Dawida, by dyskutować o usuwaniu krzyży. Tak w obozie narodowo-katolickim, jak w obozie liberalno-postępowym

upominano się więc o racje Polaków i katolików, a zwłaszcza o pamięć polskich i katolickich ofiar byłego obozu w Brzezince. Skoro bowiem w Brzezince znajdują się prochy pomordowanych Żydów i katolików, to czy krzyże w tym miejscu rzeczywiście nie miały prawa się znajdować? Czy wbrew odmiennemu podejściu do symboliki krzyża i wobec protestów Żydów przeciwko ich umieszczeniu w Brzezince, Polacy i katolicy nie mogą poprzez ich obecność wyrażać pamięci o swoich rodakach? Te pytania towarzyszyły wszystkim uczestnikom dyskusji. Nie wszyscy jednak udzielali odpowiedzi tak kategorycznie jednoznacznych, jak miało to miejsce w przypadku narodowo-katolickich retorów. Ci bowiem opowiadali się za ich obecnością bez względu na wszelkie okoliczności oraz argumenty i racje Żydów. Za pozostawieniem krzyży opowiadali się jednak nie tylko oni. Opinię taką podzielali również inni uczestnicy dyskusji, dla których wyznacznikiem tolerancji było współistnienie w Brzezince wszystkich symboli religijnych istotnych dla chrześcijan, Żydów czy muzułmanów (Forecki, 2010a, s. 226).

Opowiadający się za usunięciem harcerskiej instalacji byli w zdecydowanej mniejszości. W łonie owej zdecydowanej mniejszości kolejną zdecydowaną mniejszość stanowili ci, którzy podzielali argumenty Wiesela²⁵. Pozostali postulowali bowiem kroki określone mianem ustępstwa w imię ratowania reputacji krzyża czy też dobrego imienia Polski i Polaków, a więc z przyczyn wizerunkowych. Powodowany troską o „powagę krzyża”, ksiądz Michał Czajkowski z Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów był gotów uwzględnić „żydowskie alergie”. Publicysta „Gazety Wyborczej” Jan Turnau deklarował, iż krzyże lepiej usunąć, niżby znak krzyża miał „dla amerykańskiego Żyda i innych Żydów, dla polskich katolików i innych katolików – oznaczać co innego niż oznacza”. Wspierał ich Jan Nowak-Jeziorański, który z pozycji autorytetu moralnego argumentował, że Birkenau oznacza dla Żydów to samo, co Katyń dla Polaków. Innymi słowy, w gronie najbardziej postępowo-liberalnych postępowych liberałów gafom antysemitycznym – czy też filosemitycznym – nie było końca.

Zamanifestowało się wówczas jeszcze jedno zjawisko, które miało okazać się charakterystyczne dla rozwoju wydarzeń po zakończeniu debaty jedwabieńskiej. Oto na forum publicznym wyjawiano treści szokujące, potencjalnie rujnujące dominującą większośćową narrację o antysemityzmie i Zagładzie. Ładunek ten pojawiał się jednak od razu nieszkodliwiony, bezkolizyjnie wpisany w bezpieczną opowieść o wspólnocie: jej przeszłości i tożsamości. W 1996 roku dotyczyło to na przykład znaczenia krzyża i – *par*

o szkody, jakie apel Wiesela czyni dialogowi polsko-żydowskiemu oraz dążeniom do prawdy i pojednania. Jan Turnau w „Gazecie Wyborczej” piętnował na równi polskiego „kołtuna” i żydowską „hucpę” w obawie, że wystąpienie Wiesela ugruntuje dotychczasowe postawy antysemityczne, „zarażając antysemityzmem” osoby dotychczas wolne od tego „uprzedzenia”. „Tygodnik Powszechny” piórem Katarzyny Janowskiej nazywał wystąpienie Wiesela „obraźliwym dla ludzi dobrej woli”, by piórem Janusza Poniewierskiego okazać Wieselowi palącą troskę i chrześcijańskie miłosierdzie, usprawiedliwiając jego słowa jako „skargę ofiary, która do dziś nie zaleczyła ran” (por. Forecki, 2010a, ss. 222–229). Innymi słowy, debata miała w przeważającej mierze charakter zastępczy i powie-lała sprawdzone wzory przemocy oraz wykluczenia na poziomie symbolicznym.

25 Stanowisko pod tym względem jednoznaczne zajęli redaktor dwutygodnika „Słowo Żydowskie” Adam Rok (Rok, 1996, s. 3) i publicysta „Gazety Wyborczej” Konstanty Gebert (Gebert, 1996, s. 11). Oba tytuły zamieszczały też innego typu głosy.

extension – chrześcijaństwa dla Żydów. W *Oświadczeniu Komitetu Episkopatu Polski do Dialogu z Judaizmem* znalazły się słowa:

Komitet Episkopatu Polski do Dialogu z Judaizmem pragnie zwrócić uwagę na to, że Żydzi i chrześcijanie często oceniają wydarzenia i znaki z całkiem odmiennego punktu widzenia. Z pewnością jest to prawda także w odniesieniu do znaku krzyża, który dla chrześcijan jest kluczowym znakiem zbawienia i miłości, a dla wielu Żydów – głęboko zakorzenionym w psychice znakiem strachu i nienawiści, wywołującym silne emocje, co więcej – źródłem i korzeniem chrześcijańskiego antysemityzmu (Komitet Episkopatu Polski do Dialogu z Judaizmem, 1996, s. 6).

To samo sygnalizowali także publicyści „Gazety Wyborczej” i „Tygodnika Powszechnego”. Rzecz wbudowano jednak w symetryczny układ równoprawnych, równoważnych racji. Mimo to w obozie postępowo-liberalnym ten akt symbolicznego gwałtu został odebrany przez wielu jako ustępstwo nie do zaakceptowania. W optyce „ugodowej” krokiem dalszym miało być natomiast poszukiwanie kompromisu i płaszczyzny, na której obie perspektywy – chrześcijańska i żydowska czy polska i żydowska – będą mogły harmonijnie współistnieć przy założeniu, że fizykalną płaszczyzną owego współistnienia będzie pole popiołów w Birkenau.

Agresję symboliczną związaną z instalowaniem krzyża w przestrzeni publicznej ujawniano w geście unieważnienia. *Maître à penser* dawnej opozycji demokratycznej, książkę Józef Tischner

przyznawał wprawdzie, że niegdyś pod znakiem krzyża miały miejsce pogromy i przelewała się niewinna krew, ale od tego czasu chrześcijaństwo przeszło „trudną drogę bezwzględnej krytycyzmu”. Stawiał zatem pytanie, czy przypadkiem myśl żydowska nie „stała się w tym punkcie ahistoryczna” i czy w związku z tym „nie podchodzi zbyt jednostronnie do swego bólu?” (Józef Tischner, *Nad popiołami*, „Gazeta Wyborcza”, 18 lipca 1996, s. 11; cyt. za: Forecki, 2010a, s. 225).

Słowa te wypowiedział z pozycji autorytetu moralnego i z wnętrza polskiego Kościoła, który nie podjął żadnego wysiłku analizy i krytyki własnej przeszłości. Wygłaszał stwierdzenie w najwyższym stopniu nowe i szokujące w kontekście polskiej kultury dominującej, uznając za zamkniętą sprawę, która nigdy nie została otwarta. Nie wspominał też, że autokrytycyzm chrześcijaństwa w wydaniu katolickim odnalazł swoje granice od razu w momencie narodzin na Soborze Watykańskim II. Potraktowanie chrześcijańskiej przemocy wobec Żydów jako kwestii zamierzczłej i dawno przebrzmiałej czyniło niewidzialnymi jej aktualne przejawy, nie mówiąc o tym, że samo stanowiło jej symboliczną formę. Stwarzało tym samym pole, w którym można było ją stosować w sposób komfortowy, czyli w poczuciu własnego nieuwikłania.

Ostatecznie symbole religijne usunięto, powołując się na konwencję UNESCO określającą warunki wpisania terenu byłego obozu na listę Światowego Dziedzictwa Ludzkości²⁶.

²⁶ Chodziło o zakaz umieszczania na terenie byłego kompleksu obozowego „elementów niehistorycznych” innych niż tablice informacyjne. „Za takim właśnie rozwiązaniem opowiedzieli się członkowie prezydium Międzynarodowego Komitetu Światowego Dziedzictwa Kultury i Nauki”.

Zastosowano zatem rozstrzygnięcie doraźne i pozorne o tyle, że debatę ucięto metodą ewakuacji problemu, czyli przeniesienia go poza kontekst i pole debaty. Do końca nie pojawił się w Polsce głos zdolny nazwać po imieniu relacje siły i władzy oraz mechanizmy przemocy i wykluczenia organizujące krzyżowe *theatrum*. Dla refleksji nad wydarzeniami na Chłodnej istotna wydaje się publiczna aktualizacja wzoru kultury dokonująca się na terenie poobozowym wobec żydowskiej obecności. Na polu popiołów w Birkenau w roku 1996 miało miejsce performatywne odnowienie sensu owej obecności jako zagrożenia dla tożsamościowej opowieści oraz terytorialnego stanu posiadania w sensie materialnym i niematerialnym. W tak zdefiniowanej sytuacji powielono i wzmocniono imperatyw samoobrony przez atak za pomocą krzyża. Wytworzono warunki umożliwiające świadome stosowanie agresji symbolicznej bez szwanku dla zbiorowego autoportretu.

Wzory przekazywane w kodzie kultury działają z siłą przymusu, jak pisał Stefan Żółkiewski. Powielane są nieintencjonalnie, bez udziału świadomości, jak w sytuacji opisanej przez Joannę Tokarską-Bakir:

zanotowałam w Warszawie w roku 2002 na podstawie zachowania dwóch dziewczynek w wieku przedszkolnym: kamieniami rzuciły w wycieczkę izraelską, modlącą się w miejscu po moście między gettami, przy ulicy Chłodnej w Warszawie (Tokarska-Bakir, 2008, s. 616)²⁷.

W odniesieniu do krucyfiksu na Chłodnej nie sposób jednak mówić o nieświadomości. Krucyfixs na Chłodnej nie pojawił się mimo żydowskiej obecności, lecz z uwagi na żydowską obecność – jako pochodna czy wręcz element wojny symbolicznej, której częścią była bitwa o Birkenau. „Nasza pamięć” okazała się miejscem, w którym Żydzi są i są też na nich sposoby. Krucyfixsem posłużono się tutaj dla opieczętowania przestrzeni z intencją jej konfiskaty. Jednocześnie zaś wdrożono wypróbowaną apotropaiczną procedurę „na Żydów”. W ten sposób – pośrednio – bo wystawiono je w pośrednim związku z kładką, krucyfixs, obelisk i skwer można rozumieć jako protoupamiętnienie mostu nad Chłodną. Byłby to grupowy akt o charakterze reaktywnym wobec praktyk pamięci grupy uważanej za przeciwegrę. Idąc tropem tego rozumowania, krucyfixs z obeliskiem można nazwać przeciwegrą upamiętnienia apotropaicznego. W ramach rewitalizacji Chłodnej w 2011 roku oba obiekty zostały obsadzone drzewami akacji z przodu i z tyłu. W efekcie giną dzisiaj w zielonej gęstwinie, pozostając niewidoczne dla niewtajemniczonego obserwatora.

rodowej Rady Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, prezydium Rady Ochrony Walk i Męczeństwa oraz Towarzystwa Opieki nad Oświęcimiem” (Forecki, 2010a, s. 228). Ostateczną decyzję w tej sprawie podjęła minister kultury Joanna Wnuk-Nazarowa w porozumieniu z lokalnym biskupem Kościoła rzymskokatolickiego.

27 Badaczka zestawia swoją obserwację z zapisem w dzienniku Adama Czerniakowa: „Po obiedzie ulicznicy polscy ciskają kamienie przez murki na Chłodną. Po uprzątnięciu przez nas cegieł i kamieni na środku ulicy Chłodnej nie mają wiele amunicji” (Czerniaków, 1983, s. 298 – zapis z 9 lipca 1942). Sprawa miała charakter przewlekły. Dziesięć dni wcześniej Czerniaków notował: „Poleciłem uprzątnąć gruzy na Chłodnej w środku «aryjskim» między murami. Chcę uniknąć wybijania szyb w domach żydowskich przez polskich wyrostków i nie tylko wyrostków” (Czerniaków, 1983, s. 293 – zapis z 29 czerwca 1942).

Stopklatka (1942): widok władzy

Przez kolejne dziesięciolecie Chłodna pozostawała w uśpieniu. Do czasu aż w rejonie skrzyżowania z Żelazną pojawiły się rok po roku: mural Adama X (2007) oraz stela autorstwa Eleonory Bergman i Tomasza Leca (2008) – realizacje bardzo różne, lecz nawiązujące do tego samego wizerunku mostu nad Chłodną. Chodzi o jego najbardziej chyba znaną wizualną reprezentację: kadr z niemieckiego nazistowskiego filmu propagandowego z 1942 roku. Mowa tu o fotografii, która jest stopklatką, a więc formą hybrydyczną, elementem większej całości. Jak wyglądała owa całość? Niemieccy nazistowscy „funkcjonariusze filmowi” czy też „filmiarze” – jak ich określa Czerniaków – pojawili się w getcie 1 maja 1942 roku i niezwłocznie przystąpili do inscenizacji. Jako fachowcy od propagandy działali w ramach gatunku filmowego: dokument kreacyjny. Lista interesujących ich tematów obejmowała społeczno-ekonomiczne kontrasty (niemoralne urządzenie społeczne), przestępczość (degeneracja), samorządność (uprzywilejowanie), tradycyjna obyczajowość (swoboda kultu) – innymi słowy, wszystko, co można było przedstawić jako egzotyczne i/lub odrażające w sensie fizycznym czy moralnym, najlepiej zaś w obu tych sensach naraz. Film nigdy nie został zmontowany. Nie można też udowodnić żadnego pokazu materiału. Osiem taśm filmowych pochodzących z Reichsfilmarchiv zostało odnalezionych w latach pięćdziesiątych w NRD. Obecnie są przechowywane w Bundesarchiv w Berlinie pod tytułem *Ghetto*. Zostały tam odnotowane również pod tytułem *Azja w Europie*, który najprawdopodobniej jest oryginalnym tytułem nazistowskim (por. Horstmann, 2013)²⁸.

Niemiecka ekipa filmowała Służbę Porządkową rozpędzającą handlarzy ze szczególnym uwzględnieniem znęcania się nad dziećmi, więźniów przepelnionego aresztu na Gęsiej, uchodźców w pękającej w szwach dawnej Głównej Bibliotece Judaistycznej na Tłomackiem, Czerniakowa w gabinecie:

Zainscenizowano wejście do mnie interesantów i rabinów etc., potem zdjęto wszystkie obrazy i tablice. Na moim biurku ustawiono 9-ramienny świecznik, w którym wszystkie świece były zapalone (Czerniaków, 1983, ss. 271–273 – zapis z 3 maja 1942).

Dwa dni później:

Filmiarze dalej robią zdjęcia. Krańcowa nędza i luksus (kawiarnie). Pozytywnych tematów nie zdejmują. Na mieście wciąż niepokojące pogłoski o wysiedleniach (Czerniaków, 1983, ss. 273–274 – zapis z 5 maja 1942).

28 Tytuł ten wspomina Jonasz Turkow w swojej książce *Azoy iz es geven* opublikowanej w Buenos Aires w 1948 roku. Anja Horstmann dowodzi, że niemieccy operatorzy Willy Wist oraz Helmut Rudolph nie byli członkami „żadnej kompanii propagandowej”. Według jej ustaleń do nakręcenia materiału najprawdopodobniej powołano osobną ekipę. Badaczka pisze ponadto, że nie istnieją – albo nie zostały dotąd odnalezione – dokumenty, które pozwalałyby ustalić, na czyje zlecenie i w jakim celu nakręcono filmowy materiał. Za wskazanie artykułu i przetłumaczenie jego fragmentów dziękuję Katrin Stoll.

Nazajutrz:

Na mieście wciąż paniczne pogłoski o przesiedleniach. Komisarz polecił porozumieć się z filmiarzami, celem uszycia im cywilnych ubrań, w których zdaje się pragną dokonywać zdjęć filmowych (Czerniaków, 1983, s. 274 – zapis z 6 maja 1942).

Panowie sytuacji realizują własne wizje, dysponując do woli żydowskim czasem i żydowską przestrzenią, żydowskimi rzeczami i żydowskimi ciałami. Budują z tego surowca jeszcze żywe – choć już ledwo żywe – obrazy:

Zjawił się Avril [Franz, sierżant SS] z filmowcami i zażądał zdjęcia w mykwie na Dzielnej. Do tego potrzeba 20 mężczyzn ortodoksów z pejsami i 20 kobiet z lepszej sfery. Poza tym demonstracja obrzezania. Zaaranżuje to na rozkaz dr Milejowski. Kandydat waży niestety 2 kg. Żywiec należy obawę, że nie doczeka (Czerniaków, 1983, ss. 275–276 – zapis z 12 maja 1942).

Stale coś jest nie tak:

Dostarczone kobiety należało wymienić. Jedna nie zgodziła się rozebrać. Zażądano, aby obrzezanie nie odbyło się w klinice, ale w prywatnym mieszkaniu (Czerniaków, 1983, s. 277 – zapis z 13 maja 1942).

Czerniaków usiłuje protestować w sprawie doboru tematów. W odpowiedzi – następnego dnia – kamera filmowa zostaje mu przystawiona do skroni:

O 4-ej po powrocie do domu zastałem umundurowanych funkcjonariuszy filmowych etc. Postanowili robić zdjęcia w moim mieszkaniu. Romcia leży chora. Niunia się, jak zwykle ostatnio, niedobrze czuje (Czerniaków, 1983, s. 277 – zapis z 14 maja 1942).

Kolejnego dnia:

W domu o 8.30 oczekuję filmowców. Prosiłem o zaangażowanie do zdjęć jakiegoś mężczyzny i kobiety, którzy będą pozować. Zjawili się o 8.45 i robili zdjęcia do 12.30. Na drzwiach umieścili szyld z jakimś napisem. Do mieszkania sprowadzono 2 kobiety i jakiegoś „amanta”. Ponadto starego Żyda. Nakręcono scenę.

Na mieście nadal pogłoski o wysiedleniu. Wymienia się dziesiątki tysięcy. [...]

Po obiedzie filmowcy zrobili zdjęcia w sypialni u sąsiadów Zabłudowskich. Sprowadzono jakąś kobietę, która się szminkowała przed lustrem (Czerniaków, 1983, ss. 277–278 – zapis z 15 maja 1942).

Cztery dni później:

Filmowcy obejrzeni restaurację żydowską. Polecili podać do stołu jadło z bufetu. Przygodni goście żydowscy skonsumowali wszystko z wielkim apetytem za kilka tysięcy złotych. Ktoś zakomunikował Radzie, że rzekome koszty restauratorowi pokryje. Po obiedzie o godzinie 4-ej pp. odbył się pogrzeb Czerwińskiego. Pogrzeb sfilmowano. [...]

Jutro ma się odbyć zaaranżowany za żądanie filmowców bal w prywatnym mieszkaniu. „Damy” będą w wieczorowych długich sukniach (Czerniaków, 1983, s. 279 – zapis z 19 maja 1942).

Po dwóch dniach:

Zjawił się do Gminy Avril i ostro monitował Firsta na tle rzekomych niedociągnięć przy filmowaniu. [...] Po obiedzie przygotowano dla filmiarzy lokal, w którym jutro o 8.30 ma się odbyć bal z szampanem etc. [...] Przed wieczorem widzę przez okno, że wożą kwiaty na bal z cmentarza na karawanie (Czerniaków, 1983, ss. 279–280 – zapis z 21 maja 1942).

W akcie nadzwyczajnej łaski prezes zostaje zwolniony z obowiązku pełnienia honorów gospodarza balu. Izraela Firsta, kierownika Wydziału Gospodarczego, „również zwolniono ze wznoszenia toastu na balu, albowiem nie mówi po żydowsku. Wyręczył go humorysta Norski-Nożyca” (Czerniaków, 1983, s. 280 – zapis z 22 maja 1942).

Ostatni zapis dotyczący obecności filmowców w getcie nosi datę 2 czerwca 1942 roku, kiedy to Czerniaków był po raz kolejny filmowany w swoim gabinecie. Zdjęcia trwały zatem ponad miesiąc. Filmowej sekwencji dziennika towarzyszą jak refren pogłoski o wysiedleniu. Pojawia się też słowo „Treblinka”. Czerniaków wyraźnie rozumie, że chodzi o Treblinkę I, obóz pracy. Trwa już jednak budowa Treblinkii II, obozu zagłady. W połowie czerwca Czerniaków przyjmuje osiemnastu niemieckich dziennikarzy. I tak to się kręci. Aż przestaje. Wielka akcja likwidacyjna rozpoczęła się 22 lipca 1942 roku. Dzień później Czerniaków odebrał sobie życie. Przez dwa miesiące wywieziono do komór gazowych Treblinkii większość więźniów getta w liczbie około trzystu tysięcy. Wszystko w ramach Akcji Reinhardt, przemysłowej likwidacji Żydów polskich z Generalnego Gubernatorstwa i okręgu białostockiego.

Żydzi byli zatem filmowani przez Niemców jako „nieboszczycy na urlopie”, „żywe trupy” – jak opisywali własny status odpowiednio Emanuel Ringelblum i Calek Perechodnik. Można ich określić także mianem zamurowanych żywca. Mamy tutaj do czynienia z ostatnim widzeniem. Kaci robią ofiarom zdjęcia przedśmiertne. Wysitek „funkcjonariuszy filmowych” polega na zdejmowaniu – a raczej wytwarzaniu – maski pośmiertnej z jeszcze żywego oblicza, któremu każą wykonywać grymasy ściśle według własnego widzimisię. Maski pośmiertne jest tym, co (p)okaże się po wszystkim – na dowód, że tak oto było, tak to wyglądało w momencie przejścia od życia do śmierci. Oglądamy tutaj w akcji *the final solution in search of a problem*. Obraz mechaniczny jest jednym z rodzajów mechanicznego odwzorowania, czyli śladu – jak odcisk czy odlew²⁹. Jako taki wyposażony jest w „autorytet realności”, który w interesującym nas przypadku został dodatkowo wzmocniony zastosowaniem konwencji dokumentu. „Autorytet realności” przekształca się tutaj w terror prawdy, która ma swojego reżysera, producenta i dystrybutora. W budapeszteńskim Terror Háza Muzeum hitlerowski materiał filmowy z warszawskiego getta jeszcze dzisiaj unaocznia zwiedzającym tę właśnie prawdę – jako prawdę *tout court*. Bez słowa komentarza od autorów ekspozycji. Podobnie dzieje się w filmie Andrzeja Wajdy *Korczak* (Wajda, 1990). Reżyser cytuje niemiecką wersję wydarzeń na prawach obiektywnego opisu rzeczywistości. Mało tego, niektóre nakręcone

29 Krótko na ten temat: Czartoryska, 1998, s. 22.

przez siebie sceny – np. scenę bicia małego szmuglera przez żydowskiego policjanta – inscenizuje na obraz i podobieństwo *Azji w Europie*. Architekturę niemieckiej nazistowskiej wszechwładzy odstąpiła i zdekonstruowała natomiast Yael Hersonski w filmie *Niedokończony film* (Hersonski, 2010).

Istnienie mostu nad Chłodną zostało utrwalone w licznych przekazach językowych. Świadectwa na jego temat – w rozumieniu dokumentu osobistego, ale też literatury faktu i literatury pięknej – pozostawiło liczne grono autorek i autorów. Został utrwalony na wielu fotografiach. Najbardziej znany z tego zasobu jest zatrzymany kadr z nazistowskiego materiału: widok zdjęty najprawdopodobniej 14 lub 15 maja 1942 roku z okna mieszkania Adama Czerniakowa na drugim piętrze kamienicy Lewina przy Chłodnej 20. (Kamienica projektu Józefa Napoleona Czerwińskiego i Juliusza Heppnera pochodzi z roku 1913). Przy prawej krawędzi kadru na pierwszym planie widoczny jest fragment rzeźby zdobiącej fasadę. Lokalizację rzeźby można precyzyjnie określić dzięki temu, że budynek przetrwał. Chodzi tu o obramowanie jednego z okien mieszkania z lewej strony, jeśli się patrzy od ulicy. Treść i okoliczności wykonania czynią z tego zdjęcia tekst kultury skrajnie obciążony.

Z dziennika wiemy, że Czerniakowa nikt nie prosi go o zgodę na wejście do mieszkania i filmowanie. Nikt nie uprzedza go nawet o powziętej decyzji. Domownik staje się intruzem we własnym domu. Domownicy – w dodatku chorzy i niedysponowani („Romcia leży chora. Niunia się, jak zwykle ostatnio, niedobrze czuje”) – odbiera się resztę intymności. Kulisy zamieniają się w scenę w świetle jupiterów. Wnętrze przestaje chronić przed zewnątrz. Nawet iluzorycznie. Niemcy postanawiają, wkraczają, wprowadzają do mieszkania, kogo chcą, siedzą godzinami, a także oceniają (wyceniają?), patrząc, co by tu nadawało się do wyniesienia:

Filmowcy zachwycali się u mnie figurą Konfucjusza i rzeźbą *Macierzyństwo* Ostrzegi. Jeden się zapytał, czy Watteau na ścianie jest oryginalny. Odrzekłem, że oryginał znajduje się w muzeum w Berlinie. Ja posiadam nieudolną kopię (Czerniaków, 1983, s. 278 – zapis z 15 maja 1942).

To, co Czerniaków opisuje jako naruszenie miru domowego, na obrazie filmowym jest figurą gwałtu. Oglądamy penetrację wnętrza ostrym narzędziem, w jakie zostało uzbrojone oko, które chce wszystkiego, może wszystko i nie krępuje się niczym, a najmniej byłym podmiotem zamienionym w przedmiot – jeszcze ożywiony, lecz już mniej istotny od przedmiotów nieożywionych. Mamy też przejście, przeszycie naruszanej przestrzeni na wylot: od wejścia drzwiami do wyjścia oknem. Przeszycie spojrzeniem na wylot to figura panoptikonu, władzy totalnej spojrzenia i nie tylko spojrzenia.

Wszzechwładza nadzorca i dyspozytora – pana i władcy – podkreśla perspektywa napowietrzna. „Spoglądanie z góry ma w sobie coś z arogancji i pragnienia panowania nad miastem” (Świtek, 2013, s. 18 – fragment części *Spojrzenie z wysokości*). Arogancja wiedzy i władzy wyraża się w chęci zobaczenia „tego, czego nie mogą zobaczyć inni” (por. Świtek, 2013, ss. 18–19 oraz fotografia na s. 8). Mamy tutaj do czynienia ze spoj-

rzeniem ze średniej wysokości, pod kątem. Różni się ono od prostopadłego do podłoża spojrzenia z lotu ptaka, które eliminuje horyzont, dając obraz płaski. Tu jest horyzont, jest sukcesja planów, stąd wrażenie przestrzenności, plastyczności obrazu. Jest połączenie planu ogólnego z półzbliżeniem, zbliżeniem, a nawet detalem (jak w wypadku faktury fragmentu rzeźby na fasadzie). Autor fotografii patrzy nie tylko „na”. Patrzy także „w”. (W ten sam sposób – jako patrzenie „w” – Miron Białoszewski opisuje spojrzenie chrześcijan kierowane do wnętrza getta na skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej³⁰). Jest to spojrzenie, którym patrzy się w głąb, a kolokwialnie rzecz ujmując: którym się nurkuje bądź zapuszcza żurawia. Przed takim spojrzeniem staje otworem to, co osłonięte od spojrzenia z poziomu ulicy. Nie musi to być, ale w tym wypadku jest to spojrzenie „panów sytuacji”, jak wyraził się Władysław Szlengel o Niemcach dekretujących i nadzorujących eksterminację Żydów³¹.

Analizowaną fotografię można określić mianem widoku administracyjnego. Jest ona również widokiem władzy³²: władza faktyczna (Niemcy) patrzy tutaj z miejsca władzy iluzorycznej (Czerniaków). Kamienica przy Chłodnej 20 była w getcie ironicznie nazywana Białym Domem z uwagi tyleż na kolor fasady, co osoby mieszkańców: prezesa Rady Żydowskiej Czerniakowa i komendanta żydowskiej Służby Porządkowej Szeryńskiego. Wyglądając przez okno władzy iluzorycznej, władza faktyczna dokumentuje swój stan posiadania ruchomy i nieruchomy. Opisanie przestrzeni – które jest rodzajem inwentaryzacji – trudno jednak odróżnić od narcystycznej autokontemplacji. Autor przedstawienia przedmiotu przegląda się tutaj w przedmiocie przedstawienia. Tematem zdjęcia jest bowiem przestrzeń, by tak rzec, wysoko przetworzona. Przez Niemców. Tym, co widać przez okno przy Chłodnej 20, jest model przestrzenny. Naturalnej wielkości makieta pożądanego kształtu kultury i społeczeństwa. Jacek Leociak opisuje getto jako „drastyczne pogwałcenie dotychczasowego porządku przestrzeni miejskiej” (Engelking & Leociak, 2001, s. 87), zespół „topograficznych aberracji”, absurd (Leociak, 1997, s. 65). Nazywa je też „obłądnym ładem” (Leociak, 1997, s. 67) i „cywilizacyjną patologią” (Engelking & Leociak, 2001, s. 87). Wydaje się jednak, że dla oprawców z kamerą zagospodarowanie skrzyżowania Żelaznej i Chłodnej odzwierciedlało wyobrażenie o ładzie i cywilizacji *tout court*: o porządku przestrzennym jako porządku społecznym jako porządku moralnym.

Widok z okna Czerniakowa to wizualny traktat o podziałach, do którego można odnieść wypowiedzianą w innych okolicznościach formułę Jakuba Majmureka: „Widoki władzy albo nowy podział ziemi (tej ziemi)” (Majmurek, 2012). Podział nie był zresztą taki

30 „Naprzeciw siebie zatrzaśnięte, / żelaznym chwieją się lamentem / drzwi Małego Getta / drzwi Dużego Getta... // Za pojazdami przy murze, / toczy się karawana chrześcijan. / Patrzy w to Małe – i Duże – [...]” (*Męczeństwo i Zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej. Antologia*, red. Irena Maciejewska, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza 1988, s. 140; cyt. za: Leociak, 1997, s. 64). Jak podaje Leociak, pierwodruk utworu ukazał się w 1946 roku.

31 Chodzi o czwartą strofę wiersza *Kartka z dziennika „akcji”*: „Czasem krzyk jak ptak zabłąkany / Był podzwonnym śmierci bez racji, / Apatyczni jeździli rikszami / Panowie sytuacji” (Szlengel, 1977b, s. 76 – *Kartka z dziennika „akcji”*; wiersz datowany na 10 sierpnia 1942 roku).

32 Kategorię tę zapożyczam od Konrada Pustoły, który fotografował widoki z okien instancji władzy – państwowej, samorządowej, finansowej i ekonomicznej, a także symbolicznej – w Warszawie i Krakowie (por. Pustoła, 2011).

znovu nowy – idea getta sięga szesnastowiecznych praktyk chrześcijańskich, a można również w przekonujący sposób bronić twierdzenia, że getto było performatywem polskiej kultury większościowej dalece nie tylko w dwudziestoleciu międzywojennym (Janicka, 2014–2015, ss. 148–227). Tutaj jednakże mamy do czynienia z wyjątkowo spektakularną wizualizacją podziałów, hierarchii, układu sił i przeznaczenia w sensie trajektorii, jaką dominujący wykreślili dla zdominowanych, wykluczający dla wykluczonych.

Nazizm chce oddzielić od siebie panów, służbę i niewolników. Zbawieni i potępieni nie mogą się ze sobą mieszać (Kaplan, 1966, s. 208; cyt. za: Engelking & Leociak, 2001, s. 83).

Okno władzy iluzorycznej jest otworem, wizjerem, przez który widać spektakl naznaczenia przestrzeni jako praktykę władzy faktycznej³³. Widok jest efektem wysiłku klasyfikacji, czyli wyodrębnienia, następnie napiętnowania, segregacji, izolacji i... Ostatnie ogniwo tego ciągu, a zarazem logiczna konkluzja tego widoku zostanie dopisana już niebawem. Od połowy maja 1942 roku do początku Wielkiej Akcji upłynęły równo dwa miesiące i jeden tydzień.

Widok kontrastuje z całokształtem filmu, który miał ukazywać – *de facto* zaś inscenizował – jak dalece getto jest ośrodkiem fizycznej i moralnej zgnilizny, a dotychczasowe sposoby na Żydów srodze zawiodły. Materiał filmowy podsuwa pytanie: skoro Żydzi – wyposażeni w suwerenność, decydujący o sobie bez żadnego zewnętrznego przymusu – na samych sobie wyprawiają takie rzeczy, cóż musi oznaczać ich obecność we wnętrzu kultur i społeczeństw większościowych. W tym kontekście widok skrzyżowania Żelaznej i Chłodnej przedstawia również cywilizację triumfującą nad barbarzyństwem. Żywiół ujęty w karby. Z jednej strony kłębi się tu i mrowi siedlisko wszelkiej zarazy, z drugiej panują – panują właśnie – porządek, higiena, dyscyplina. Wprawdzie Żydzi (jeszcze) żyją i robią, (jakoby) co chcą, ale mimo tej niedogodności czy usterki wszystko sprawnie funkcjonuje. „Aryjski” tramwaj kursuje, „aryjskie” samochody jeżdżą, „aryjscy” piesi chodzą. Nikt nikomu nie wchodzi w drogę. *L'ordre règne à Varsovie*. W kategoriach estetycznych – które również są kategoriami moralnymi – jest w tym pierwiastek harmonii. Władza faktyczna patrzy na to, co groźne i niebezpieczne, ale czyni to w poczuciu bezpieczeństwa, więc tak naprawdę z oddali, co wyczerpuje kantowską definicję piękna. I wzniosłości? Tak czy owak, sytuacja została opanowana i znajduje się pod kontrolą. Taki byłby sens tej dwudziestowiecznej weduty w obrębie hitlerowskiego czy może w ogóle wszelkiego antysemickiego paradygmatu.

33 Detaliczną analizę konstrukcji i produkcji widoku władzy przeprowadza Marek Krajewski na przykładzie między innymi panoramicznego okna w willi Wachenfeld, gdzie Adolf Hitler spędził łącznie blisko rok w okresie II wojny światowej. Władza, a co dopiero wszechwładza, to moc określania, co chce się widzieć i zmieniania świata w ten sposób, by przed oczami ludzi władzy zjawiało się tylko to, co przez nią pożądane i co podtrzymuje jej przekonanie o własnej wielkości. „[S]trategią utrzymywania granicy pomiędzy tymi, którzy dominują, a tymi, którzy są podporządkowani, jest więc usytuowanie okna władzy w ten sposób, żeby nie było przez nie widać tego, co jest źródłem i efektem panowania – przemocy, cierpienia, wyczerpania, nieludzkiej eksploatacji, nierówności. Wygenerowany w ten sposób widok, skutkujący ślepotą na to, co jest kosztem wprowadzania ładu, pozwala podtrzymać przekonanie, że porządek jest sprawiedliwy i służy również podporządkowanym” (Krajewski, 2011, s. 19). Również z tej analizy wynika zatem jasno, czym była rzekoma władza Czerniakowa.

Mural (2007): miejska partyzantka symboliczna

Nie wiadomo, kiedy i kto pierwszy ujrzał w filmowej sekwencji emblematyczną fotografię i zatrzymał film w tym właśnie miejscu. Do stopklatki z roku 1942 odnieśli się autorzy dwóch upamiętnień, które pojawiły się na Chłodnej rok po roku. Pierwsze – to mural Adama Jastrzębskiego, który posługuje się artystycznym pseudonimem Adam X. Realizacja znajduje się w zachodniej części ulicy, a więc – w stosunku do lokalizacji mostu – po przeciwnej stronie skrzyżowania z Żelazną. Jako podłoże malarskie artysta wykorzystał obiekt zastany: trzelementowy betonowy mur czy murek *vis-à-vis* zachowanej modernistycznej kamienicy przy Chłodnej 25 (narożnej z Żelazną), w której mieścił się posterunek niemieckiej żandarmerii, tzw. Nordwache. Mur-murek był tworem nieistotnym, pozbawionym funkcjonalnego i własnościowego przyporządkowania, przypadkowo ulokowanym w tym, a nie innym miejscu. Innymi słowy, wyczerpywał wszelkie znamiona tzw. durnostrojki.

Mural powstał w roku 2007 i był drugą pracą tego samego autora w tym samym miejscu. Rok wcześniej na betonowym murze-murku Adam X namalował scenę przedstawiającą Mirona Białoszewskiego robiącego kupę na zgliszczach ulicy Chłodnej. Mural wykonany został w kolorze różowym, a ściślej przy użyciu całej palety odcieni i walerów różu. Już sam wybór koloru sytuował przedstawienie na antypodach paradygmatu heroicznego, jednocześnie zaś stanowił nawiązanie do orientacji seksualnej poety. Całość zdobił napis nawiązujący do *Pamiętnika z powstania warszawskiego* – arcydzieła prozy poetyckiej Białoszewskiego, a zarazem manifestu etosu cywilnego: „Miron Białoszewski trzyma się kupy konstrukcyjnej”. Twórca muralu usytuował w ten sposób (anty)estetyczną kategorię kupy konstrukcyjnej w polu semantycznym kupy jako ekskrementów i kupy gruzów. Projekt miał zatem wymowę tyleż antyheroiczną, co antymartyrologiczną w sensie protestu przeciwko przymusowi bohaterstwa i cierpienia, przeciwko terrorowi mitu, któremu została poddana ludność cywilna Warszawy w 1944 roku w imię heroiczno-martyrologicznego imperatywu konstytutywnego dla dominującej wersji polskiej tożsamości narodowej (por. Janion, 1998a, ss. 251–260 – zwłaszcza część *Mityczny imperatyw*, ss. 257–259; także: Janion, 1998b, ss. 5–22). Mural był również dyskusją z romantycznym toposem ruiny eksploatowanym przez kulturę wysoką, a po wojnie także przez fotografów, którzy przy fotografowaniu ruin wykazywali się często kunsztem piktorialistycznej proweniencji³⁴.

34 Por. *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego* (Jurkiewicz, 2006). Zwłaszcza tekst: Kurz, 2006, ss. 39–45.

Romantyczne wzorce pozwalały skutecznie nie dostrzegać realiów polskiego doświadczenia wojny i Zagłady, a zatem blokowały rewizję kultury i jej przebudowę, jeśli nie rewolucję. Przeciwko narcystycznym, obronnym mechanizmom wspólnotowym niesionym przez romantyzm – w tym przez romantyczny topos ruin – występował po wojnie m.in. Czesław Miłosz, widząc „powojenną polską kulturę w kleszczach dwóch romantyzmów: dawnego – martyrologicznego, nacjonalistycznego i faszystowskiego – oraz nowego, rewolucyjnego, odradzającego się pod wpływami Rosji” (Niziołek, 2013, s. 147).

Mural powstał pod auspicjami Klubokawiarni Chłodna 25, lokalu działającego od roku 2005 na parterze zachowanego budynku. Dostępna dla wszystkich, oferująca program kulturalny (projekcje filmów, promocje książek, debaty), Klubokawiarnia została stworzona przez środowisko młodej inteligencji liberalno-postępowej. Stała się rozpoznawalnym punktem na mapie kulturalnej Warszawy. Została laureatką nagrody *Wdech* za rok 2012 przyznawanej przez czytelników „Gazety Stołecznej”, codziennego dodatku do „Gazety Wyborczej”, największego ogólnopolskiego dziennika opinii publicznej o rodowodzie sięgającym opozycji demokratycznej z czasów PRL, konkretnie środowiska Komitetu Obrony Robotników. Nazwa nagrody wywodzi się od kolokwializmu „w dechę”, „wdechowy” pozytywnie wartościującego ludzi, rzeczy i zjawiska, które dzisiaj określilibyśmy jako *cool*. Mural z Białoszewskim był komunikatem wyrazistym, wypowiedzianym przez artystę świadomego nie tylko warsztatu, lecz także sensu własnych działań. Kuratorką projektu była Katarzyna Czeczot, historyczka literatury z Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, związana również z Fundacją „Odnawianie znaczeń”, której patronuje Maria Janion. Można powiedzieć, że działanie artystyczne Adama X było zarazem głosem środowiska i manifestem postawy alternatywnej wobec agresywnego paradygmatu nacjonalistycznego, który zdominował polską przestrzeń publiczną i zawładnął polską polityką historyczną wraz z dojściem do władzy partii Prawo i Sprawiedliwość w roku 2005 – jak dotąd, w sposób trwały. Do nurtu kontestacji należy zaliczyć także zjawiskową realizację Jastrzębskiego *Adam X – pierwszy Polak na Marsie* (2005) w pobliskim podwórku przylegającym do dawnych Sądów na Lesznie.

Wybór Białoszewskiego na (anty)bohatera muralu na Chłodnej nie miał w sobie nic z arbitralności. Po zmniejszeniu getta w październiku 1941 roku poeta zamieszkał po zachodniej stronie Chłodnej pod numerem czterdziestym w mieszkaniu „po Żydach”, co dokładnie opisał (por. Białoszewski, 1994, s. 14)³⁵. Na Chłodnej zastał go wybuch powstania sierpniowego 1944 roku. Związany był z Chłodną także po wojnie. Chłodna obficie występuje w jego tekstach. Wybór Białoszewskiego można odbierać także jako nieinwazyjny czy niekonfrontacyjny w stosunku do żydowskiej historii ulicy, historii żydowskiej Warszawy, historii Żydów polskich i Żydów w ogóle. Pole widzenia Białoszewskiego nie było bowiem ograniczone wybiórczą ślepotą, charakterystyczną dla większościowego polskiego spojrzenia. W jego narracji – jeśli potraktować dzieło artysty jako jedną narrację – Żydzi są integralną częścią obrazu przedwojennej i wojennej Polski. Chłodna to „miejsce-po-getcie”. Psalmi śpiewane w kościele – dla katolików zazwyczaj wyprane z wszelkiej treści – są dziedzictwem żydowskim. Zagłada jest bezprecedensowa i wyjątkowa – także w kontekście powstania warszawskiego. Dodatkowo – co też unikalne – stawki jego opowieści nie stanowi wizerunek grupy większościowej. W efekcie otrzymujemy świadectwo różnicy losów i wykluczenia – czy raczej permanentnego wykluczania – Żydów ze wspólnoty.

35 Białoszewski pisze, że było to w roku 1942, a więc już za czasów istnienia mostu. Jednakże w jego wierszu o skrzyżowaniu Chłodna/Żelazna o moście nie ma mowy. Być może zatem przeprowadzka rodziny na Chłodną miała miejsce pod koniec 1941 roku.

Nie brak u Białoszewskiego historii jak ta o własnym ojcu rzucającym się niemal na sklep „po Żydzie” na rogu Leszna i Wroniej czy ta o ojcu (nadal własnym) kupującym za bezcen żydowskie meble na niemieckiej licytacji. Nie znajdziemy zaś charakterystycznych usprawiedliwień, że sklep i tak stał już przecież pusty, właściciel z rodziną nie żyli, podobnie jak właściciele mebli, a poza tym były to tylko krzesła i w dodatku używane, na domiar wszystkiego zaś każde inne zamiast z jednego kompletu. Opisując powszechność zjawiska, Białoszewski umieszcza w obrazie także siebie – np. w powojennym wierszu *Rodowód góry odosobnienia*: „ta kołdra jest po jednej Stefie / upiekło jej się getto / mieszkała to zostawiła mi”. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* – choć jest to pomnik cywilnej polskiej martyrologii – czytamy o afirmatywnych reakcjach polskiej ulicy na tłumienie przez Niemców powstania w getcie, o co najmniej wrogim traktowaniu Żydów przez powstańców (o finale nic nie wiemy, gdyż Białoszewski – uciekający pod ostrzałem z Chłodnej na Stare Miasto – nie dojrzał ciągu dalszego sceny oddzielania Żydów od „aryjskich” cywilów na barykadzie przy Rymarskiej, u wylotu Leszna na plac Bankowy). Czytamy o zagrożeniu, jakie dla ukrywających się Żydów stanowili Polacy. Przykłady można by mnożyć. Z kręgu Białoszewskiego wywodzi się też jedno z bardziej brutalnych świadectw polskiego udziału w Zagładzie, jakim jest autobiograficzne opowiadanie *Meta* Ludwika Heringa³⁶.

O ile zatem wybór Białoszewskiego na (anty)bohatera muralu nie miał charakteru konfrontacyjnego względem żydowskiej przeszłości Chłodnej, o tyle miał on walor co najmniej kontestacji etosu narodowego: heroicznego, honorowo-godnościowego, militarnego, patriarchalnego, heteronormatywnego. Różowa płaszczyzna – eksponująca obsceniczne – dokonywała inwazji w przestrzeń uliczną kształtującą się jako domena symboliczna etosu narodowego za sprawą tablicy na budynku przy Chłodnej 25, czyli *vis-à-vis*. Napis na tablicy głosi:

W dniu 3 sierpnia 1944 r. podczas powstania warszawskiego żołnierze AK batalionu „Chrobry” pod dowództwem kpt. „Sosny” – Gustawa Billewicza – zdobyli ten budynek, w którym mieściła się siedziba żandarmerii niemieckiej „Nordwache”; sierpień 1998 r.

Wykonana z czarnego granitu ze złotymi literami i masywnymi mosiężnymi śrubami, tablica jest wyposażona we wszystkie atrybuty szlachectwa kulturowego, przez co przyświadcza wadze i powadze reprezentowanej przez siebie sprawy. Również w tym sensie zatem prowizoryczny mur-murek naprzeciwko stanowi jej całkowite zaprzeczenie jako podłoże nieważne i niepoważne. W treści zaś tablica oferuje wielką kumulację emblematów-afrodyzjaków niewątpliwej polskości: data 1944 (dwukrotnie), słowo „powsta-

36 Obaj z Heringiem mieli wycucie rangi i skali wydarzeń, w związku z czym nie zasilili dyskursu o pomocy Żydom, choć obaj by mogli. Hering załatwił Adolfowi Rudnickiemu „aryjskie papiery” po młodszym bracie Leonardzie Heryngu, który zginął w Oświęcimiu. U rodziny Białoszewskich – na Chłodnej 40 – mieszkała znajoma do czasu, gdy dozorczyńni podzieliła się z matką poety spostrzeżeniem: „«Ta pani syplokatorka to tak, jak idzie przez podwórko, to tak głowę krzywi i tak jakoś bokiem idzie, oj, z daleka poznać, że to taka Żydówka». Więc Stefa musiała się wyprowadzić. Dozorczyni, jak się okazało, powiedziała to nie w złej myśli, ale kto ją wtedy wiedział. Trzeba było uważać metę za spaloną, jak to się wtedy mówiło” (Białoszewski, 1994, ss. 17–18).

nie”, AK, mężczyźni-żołnierze, Chrobry (Polska piastowska, przedwojenny ruch narodowo-radykalny), stopień wojskowy, konspiracyjny pseudonim, nazwisko Billewicz (Sienkiewicz, *Potop*), a do tego imię Gustaw (Mickiewicz, *Dziady*). Z symboli wizualnych mamy tutaj dwie kotwice Polski walczącej: jedną wpisaną w krzyż i obramowaną wieńcem laurowym, drugą z towarzyszeniem orła w koronie. Apoteoza zwycięstwa odniesionego nad wrogiem na Chłodnej 25 eliminuje z pola widzenia historyczny kontekst i konkret: przegrane powstanie okupione dwustoma tysiącami ofiar i ruiną miasta. W tym sensie mural z Białoszewskim – unaoczniający efekt końcowy operacji – był tu jak żenujący i żalotny rewers, a właściwie kompromitacja pełnej patosu opowieści.

W roku 2007 mural z Białoszewskim został zastąpiony muralem poświęconym drewnianemu mostowi nad Chłodną, nazwanemu kładką. (Słowa „kładka” używa się wspólnie na oznaczenie przejść dla pieszych nad arteriami komunikacyjnymi, wymiennie z przejściami podziemnymi). Autor obu realizacji jest ten sam. „Namalowanie obrazu to wspólny pomysł Grzegorza Lewandowskiego, współwłaściciela klubokawiarni Chłodna 25, oraz Adama X” (Urzykowski, 2007, s. 4). Inauguracja muralu odbyła się 21 kwietnia 2007 roku³⁷. Sukcesja przedstawień zasługuje na komentarz z uwagi na kontekst społeczno-kulturowy, w jakim się dokonała. W polskiej kulturze dominującą jest bowiem czymś unikalnym, że z opowieści o dwóch historiach rozgrywających się w tym samym miejscu w różnym czasie – bo w odstępach dwóch lat (1942, 1944) – opowieść o polskiej martyrologii bezkonfliktowo ustępuje miejsca opowieści o martyrologii żydowskiej. Rzecz jest nawet jeszcze bardziej zastanawiająca, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, ponieważ murek na Chłodnej – jak każdy mur – ma dwie strony. Mural poświęcony mostowi-kładce można było zatem namalować od północy, na rewersie muralu z Białoszewskim. Oznaczałoby to wytworzenie wrażenia symetrii niesymetrycznych losów grup, które względem siebie pozostawały w relacji nacechowanej przemocą i wykluczeniem mniejszości przez większość. Rozwiązanie takie reprodukowałoby asymetrię – i *de facto* przemoc – również za sprawą dysproporcji w dostępie do światła słonecznego oraz widoczności. Niewidoczne i w cieniu pozostałoby to, co od północy: żydowskie. Mielibyśmy wówczas do czynienia z powtórzeniem przeciwstawnego układu na osi południe-północ, który zastosował autor warszawskiego pomnika Poległym i Pomordowanym na Wschodzie (1995) w odniesieniu do symboli orła i macewy. Dyspozycja tego typu odzwierciedlałaby symboliczne przeciwstawnie Eklezja *versus* Synagoga (jasne *versus* mroczne, prawdziwe *versus* fałszywe) (por. Janicka, 2014, ss. 209–256), typowe również dla układu urbanistycznego miast chrześcijańskiej Europy.

Na komunikat wizualny, jakim jest mural Adama X, składa się malarskie przetworzenie fotografii (stopklatki) z 1942 roku³⁸, plan sytuacyjny oraz trzy napisy (patrząc kolejno od góry): w jidysz, po hebrajsku, po polsku. Treść napisów to odpowiednio: „Tu był most”,

37 Tendencja, by wiązać powstanie muralu z 64. rocznicą wybuchu powstania w getcie, jest zrozumiała z uwagi na zbieżność dat, jednakże *de facto* uwypukla ona głęboko cywilny charakter myślenia Jastrzębskiego.

38 Jest to kadr z omówionego powyżej ujęcia, tyle że w nieco innym wykroju: bez tramwaju i samochodów, nadal jednak z zatłoczonym mostem i „aryjskimi” pieszymi na Chłodnej.

„Tu był most”, „Tam była kładka”. Pobieżne spojrzenie spiesznego przechodnia może sprowadzić rzecz całą do funkcji czysto informacyjnej. Każdy z trzech elementów realizacji odznacza się jednak wielostopniową, złożoną konstrukcją znaczącą. Tym, co zwraca na siebie uwagę w pierwszej kolejności, jest wybór i kolejność języków. A wynika stąd pytanie o adresata realizacji. Brak angielskiego wskazuje na nieturystyczny charakter gestu Jastrzębskiego. Mamy tu więc odrzucenie komercyjno-konsumpcyjnej praktyki wytwarzania atrakcji związanych z Zagładą. Mamy też brak motywu wizerunkowego streszczającego się w sakramentalnej formule „Co zagranica o nas powie?” – fantazmatyczna zagranica mówi po angielsku, w tym też języku należy się do niej zwracać³⁹.

Pierwszym językiem napisu jest jidysz. Język drugi to hebrajski. Ich status w tym miejscu wymaga zastanowienia. Nie są one bowiem językami komunikacji, skoro nie przychodzi tu praktycznie nikt, kto by nimi władał. Do czasu „rewitalizacji” Chłodnej grupy i indywidualni zwiedzający zatrzymywali się pod krucyfiksem, po „rewitalizacji” natomiast gromadzą się przy symbolicznej rekonstrukcji mostu, a więc po wschodniej stronie skrzyżowania. W tak zdefiniowanym kontekście polski pojawia się jako trzeci element ciągu, a więc kolejny z żydowskich języków⁴⁰. Wybór i kolejność języków odsyłałyby do możliwych rodzajów żydowskich tożsamości i wskazywały nie tyle na grupę adresatów, czyli na projektowaną obecność żywych, ile na faktyczną nieobecność umarłych. Dla pełnej precyzji opisu należy mówić o nieobecności/obecności. Gdyż Żydzi zostają tutaj uobecnieni. Jako nieobecni. Z pełnym prawem autodefinicji przekreślonym przez wspólny mianownik gettowego mostu. Jako ktoś, kto powinien mieć pełne prawo obecności i pełne prawo do własnego znaku w publicznej przestrzeni.

Jeżeli polski interpretować jako język nieżydowskich Polaków, ulokowanie go na ostatniej pozycji jest gestem pozycjonowania właśnie: ustanowieniem hierarchii i zakwestionowaniem przekonania grupy większościowej na temat wyłączności jej prawa do miejsca. Nieżydowscy Polacy są tutaj zresztą faktycznymi odbiorcami komunikatu. Niekoniecznie jednak mogą czuć się jego adresatami, na pewno zaś nie pierwszoplanowymi. Na powierzchni muralu pojawił się też nieprzewidziany detal z porządku kulisów zamiast proscenium. Jest to mianowicie błąd ortograficzny w hebrajskim napisie – przekreślony i poprawiony niewprawną ręką, pod spodem. Jak w szkolnym zeszytzie czy brulionie. Intymność tego gestu-ślądu sprawia, że przyglądając się bliżej malowidłu, można poczuć się intruzem zagląającym komuś przez ramię w rękopis. Cechą całego muralu zresztą jest kameralny, nienarzucający się charakter. Z jednej strony malarska wypowiedź znajduje się na widoku, z drugiej jednak nie zawiera przymusu dostrzeżenia –

39 Przed epoką globalizacji do zagranicy apelowano w językach uznawanych za strategiczne. I tak np. w 1970 roku książkę Władysława Bartoszewskiego o polskiej pomocy Żydom wydano po francusku, niemiecku i angielsku (por. Bartoszewski, 1970). Francuski symbolizował kulturę europejską, niemiecki – sprawców Zagłady, a zarazem śmiertelnego wroga Polski i Polaków, angielski – tak zwaną Amerykę. Trzy lata po rozpoczęciu państwowej kampanii antysemitycznej (jeśli liczyć od przemówienia I sekretarza KC PZPR w czerwcu 1967 roku) obywatele polscy – ofiary odgórznej i oddolnej przemocy antysemitycznej – nadal emigrowali z Polski. Chodziło zatem o przekonanie fantazmatycznej zagranicy, jak dalece bezpodstawny i krzywdzący jest obraz Polski jako kraju antysemitycznego.

40 Autorką tej obserwacji jest berlińska rabinka Elisa Klapheck. Helenie Datner i Agacie Patalas dziękuję za umożliwienie spotkania z rabinką.

inaczej niż to miało miejsce w wypadku różowego muralu z Białoszewskim. Choć polskie oko większościowe skłonne jest odbierać obecność hebrajskiego alfabetu w przestrzeni publicznej jako rodzaj ostentacji i arogancji zwanej w polszczyźnie żydowską beczelnością. Niekiedy wprost jako rodzaj agresji. Dlatego też mural może działać jak rodzaj ładunku, który ulega detonacji we wrażliwości patrzącego wskutek dotknięcia wzrokiem. Gest Jastrzębskiego jest zatem interwencją paradoksalną. Z pozoru nieinwazyjny, dostrzeżony, dokonuje symbolicznej inwazji w system większościowych przywiązań, emocji i wyobrażeń o porządku społeczno-kulturowym. Stanowi włamanie obscenicznego w sferę widzialności.

Kontynuując porównanie z instrumentarium teatru, płaszczyznę muralu można przyrównać do kurtyny. Rozpostartej w pustce i uwydatniającej pustkę. Za betonową durnostrojką znajduje się bowiem pusta posesja po zburzonej kamienicy po parzystej stronie Chłodnej. Jedną z konotacji muralu może być zatem stela nagrobna, choć związek jest tutaj nienachalny. Mural konfrontuje się – konfrontuje także widza – z ikoną żydowskiego cierpienia. Artysta nie miał bowiem wątpliwości co do historycznego znaczenia drewnianego mostu:

– Kładka jest częścią mitologii tej okolicy. Miała być niby udogodnieniem dla mieszkańców getta, a była narzędziem pomagającym sterować masami zniewolonych ludzi – mówi Adam X (Urzykowski, 2007, s. 4).

Strategia konfrontacji polega tutaj na sproblematyzowaniu i uwypukleniu wszystkich rodzajów zapośredniczenia, a zatem przetworzenia i dystansu. W pierwszej kolejności podkreślone jest przesunięcie przestrzenne i czasowe między przedstawieniem przedmiotu a przedmiotem przedstawienia. Jasno wskazuje na to użycie zaimka wskazującego „tam” i czasu przeszłego „była”. Jastrzębski problematyzuje Barthes'owskie *C'est cela*, budując dystans do wiecznego „tu i teraz”, jakim odznacza się obraz fotograficzny.

W drugiej kolejności artysta problematyzuje wielokrotnie złożone przesunięcie obrazu względem przedmiotu związane z użyciem kilku mediów. Mamy tutaj bowiem do czynienia z obrazem malarskim stworzonym na podstawie obrazu fotograficznego powstałego na podstawie obrazu filmowego. Gest malarski nie został ukryty. Przeciwnie, podległ uwypukleniu za sprawą wyboru konwencji dalekiej od hiperrealizmu czy realizmu. Świadomość przetworzenia ujawnia się w doborze kolorów nawiązujących do palety monochromatycznej fotografii: od bieli do czerni przez szarość. W decyzji tej zawiera się odstępstwo od ambicji uatrakcyjnienia obrazu. Artysta odrzucił możliwość jego pokolorowania, co w potocznym odbiorze – od tradycyjnego monidła po współczesne *found footage* – traktowane jest jako uwspółcześnienie czy wręcz „ożywienie”. Na makabryczny charakter tego rodzaju „ożywienia” wskazywał Roland Barthes, przyrównując fotografię kolorową do makijażu zwłok⁴¹. W wypadku kolorowania obrazów oryginalnie

41 „I zawsze zdaje mi się (niezależnie od tego, jak jest naprawdę), że podobnie dzieje się z każdą fotografią: że kolor jest nałożony później na prawdziwy oryginał Czarno-Biały. Kolor jest dla mnie czymś sztucznym, szminką (jak ta, którą maluje się zwłoki)” (Barthes, 2008, s. 145). I poniekąd faktycznie, metoda otrzymywania fotografii kolorowej polega na nałożeniu dodatkowej warstwy (trójkolorowego filtra-maski) na podłoże monochromatyczne.

czarno-białych podobieństwo obu procedur zbliża się nieomal do utożsamienia. Mural Jastrzębskiego lokuje się na antypodach tego typu estetyki-etyki. W efekcie patrzymy na pejzaż w tonacji żałobnej. Jego surowość i mrok podkreśla zimna, ostra, prosektoryjna właściwie biel użyta w funkcji informacyjnej. Kolor biały zarezerwowany został dla wszystkiego, co dotyczy kładki. Na biało namalowana jest zatem sama kładka, „tytułowe” napisy będące legendą mapy i oznaczenie obiektu na planie sytuacyjnym.

Jastrzębski z powodzeniem wyminął ryzyko związane z użyciem wizerunku sporządzonego przez oprawcę. Dzieje się tak za sprawą uwypuklenia wielokrotnych przesunięć i przetworzeń obrazu. Tym, co dodatkowo zmusza widza do zdania sobie sprawy, że patrzy na czyjeś spojrzenie, jest sprawa punktu – czy punktów – widzenia. Punkt widzenia odwzorowany na obrazie jest znajomy (znany z ikonosfery), ale nie do odnalezienia czy osadzenia w realnej przestrzeni, mimo że to właśnie w niej się znajdujemy. Na muralu brak oznaczenia stron świata, więc nie sposób właściwie zdać sobie sprawy z tego, że oprawca patrzy w kierunku południowo-wschodnim. Mural oglądamy bowiem, stojąc na osi wschód-zachód, twarzą zwróceniu ku północy. Dodatkowo myli tropy plan sytuacyjny skrzyżowania, odpowiadający jak gdyby spojrzeniu z kamienicy przy Chłodnej 25 – z jej części wschodniej, w kierunku północno-wschodnim. Ulice na rysunku – inaczej niż w rzeczywistości – nie krzyżują się bowiem pod kątem prostym. Referencyjność przedstawienia jest tutaj pułapką, narzędziem dyslokacji i destabilizacji. Przy jej pomocy artysta skonstruował wielopoziomowy, Escherowski niemalże *trompe l'oeil* i zadał widzowi ćwiczenie z *Das Unheimliche*. Próba uzgodnienia ze sobą podanych parametrów prowadzi do pomylenia wszystkiego ze wszystkim i zawrotu głowy. Jedyne, co da się powiedzieć w tej sytuacji na pewno, to że mural Jastrzębskiego najlepiej oglądać w pozycji siedzącej.

Pozostaje pytanie o status widza, faktycznego odbiorcy muralu, który zasiada po przeciwnej stronie ulicy przy kawiarnianym stoliku Klubokawiarni Chłodna 25. Zachowanie odległości i podkreślenie rozmaitych jej rodzajów czyni z muralu traktat o dystansie. Hans-Georg Gadamer zauważył, że dystans do minionych, nieznanych sobie przedmiotów podmiot wypełnia zazwyczaj własnymi prze(d)sądami. Tutaj polegałoby to na zainwestowaniu obecnych emocji w przedstawienie minionego przedmiotu – jeśli nie w miniony przedmiot *tout court*. W sposobie, w jaki oddziaływa mural Jastrzębskiego, jest coś z mechanizmu anamnezy. Jeżeli przyjąć, że napisy nadają kierunek całości, a zatem respektuje ona porządek od prawej do lewej, mural staje się czymś w rodzaju otworu, przez który percepcja zstępuje niejako w głąb, od ogółu do szczegółu: od odwzorowania językowego, przez odwzorowanie kartograficzne, po odwzorowanie malarzkie pochodzenia filmowo-fotograficznego, zstępując jednocześnie w głąb czasu. *De facto* jednak anamneza – odpominanie – polega tutaj na projekcji. W tym sensie mural okazuje się projekcyjnym ekranem.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że treść owej projekcji stanowi złudzenie podzielane przez większość krytycznej inteligencji liberalno-postępowej,

a polegające na wyobrażaniu sobie sytuacji Zagłady według triady Hilberga „sprawcy – ofiary – świadkowie”, przekładanej także na teatralne kategorie „reżyser – aktor – widz” (Niziołek, 2013, s. 104)⁴². Przedmiotem anamnezy byłaby tutaj wyobrażona pozycja grupy większościowej – a przynajmniej własnej grupy odniesienia (inteligencji) – jako przymusowego świadka cudzego cierpienia⁴³. Można to rozumieć jako próbę doświadczenia niedoświadczonego – w nawiązaniu do tego, co Hanna Świda-Ziemia pisała o inteligenckim niedoświadczeniu Zagłady⁴⁴. Zrekonstruowane w ten sposób doświadczenie jest jednakowoż doświadczeniem zmistyfikowanym. Podobnie jak mistyfikacją jest opatrzenie minionego obrazu aktualnym afektem: żalem i żałobą. Stawką okazuje się tutaj dobre samopoczucie inteligenckiej elity, nawet jeżeli na Chłodnej nie jest ono na sprzedaż i na eksport.

Rozpatrując mural na Chłodnej jako głos środowiska, należy podkreślić, że głos ten wyraźnie opowiada się przeciwko paradygmatowi konsumpcyjnemu i poetyce turystycznej atrakcji, jak również przeciwko paradygmatowi samoobrony narodowej, ufundowanym na etniczno-religijnej definicji narodu. Zadaniem, które sobie stawia, jest poszerzenie pola społecznej samoświadomości. Z drugiej strony jednak cofa się przed rewizją paradygmatu liberalno-postępowego, widząc w nim rodzaj nieproblematicznej przeciwwagi dla dwóch pozostałych. Komunikat stara się ominąć pułapkę instrumentalizacji widoku żydowskiego cierpienia. Nieintencjonalnie przekształca się jednak w rodzaj operacji oszczędzającej, jeśli nie alibi dla elity, która odmawia ulokowania historii własnej grupy odniesienia w kontinuum przemocy i wykluczenia⁴⁵. Do tego kontinuum zalicza

42 Autor omawia w swojej pracy „nieusuwalne skutki znalezienia się w pozycji obserwatora Zagłady i przyjęcia reguły teatralności (w myśl której świadek przestaje być świadkiem, staje się widzem, nie musi więc podejmować działania)” (Niziołek, 2013, s. 52).

43 Przy czym Niziołek posługuje się kategoriami „społeczeństwo *bystanders*” oraz „paradygmat kultury świadków”, by mówić o „powszechnym doświadczeniu społeczeństwa *bystanders* (jak nazywa postronnych obserwatorów Zagłady Raul Hilberg)” (Niziołek, 2013, s. 33). Namysł Niziołka – w zasadniczych swoich zrębach odkrywcy – w tym punkcie odznacza się połowicznością: odstania, by zakryć, czy też odstania, zakrywając. Skądinąd bowiem autor ma świadomość, że „polska powojenna kultura rodziła się w polu oddziaływania różnorodnych ideologii, które były kształtowane nie tylko przez instytucje państwowe, ale także przez Kościół katolicki i opozycję polityczną. Pierwszy powojenny paradygmat literatury świadectwa [...] [z]apowiadał generalną przebudowę paradygmatów polskiej kultury. Ukształtowany przez romantyzm model kultury ofiar – silnie pobudzony przez doświadczenie wojenne – domagał się natomiast czegoś wręcz przeciwnego: [...] ukrycia cierpienia innego w doświadczeniu własnym lub powszechnym. Nawet szydercza rewizja mitów romantycznych [...] unikała precyzowania historycznych racji związanych z okupacyjnymi doświadczeniami polskiego społeczeństwa, które leżały u podstaw tych rewizji. Trzeba podkreślić istnienie [...] silnego napięcia między szyderczym nurtem polskiej kultury a ideologicznymi próbami rewitalizowania polskiego nacjonalizmu – oba zjawiska nawzajem się napędzały i korzystały z tej samej ukrytej energii zbiorowego wyparcia. [...] Powstał zamknięty, samonapędzający się obieg” (Niziołek, 2013, ss. 62–63). Niziołek jest zatem skłonny przyznać, że eliminacja odbywała się na poziomie dyskursu „wysokiego” i jego producentów (wliczając w to kulturę wysoką i jej twórców), a więc elit. Jednocześnie zaś uważa, że tym, co podlegało eliminacji było doświadczenie *bystanders*. To przekonanie cofa jego namysł w rejony bezpieczne dla analizowanej kultury.

44 „[P]roblem żydowski ujmowano tak, jakby świat cofnął się do czasów przedwojennych, a Holokaust nigdy nie miał miejsca. Pamięć o tragedii zostaje zawieszona. Antysemita operowali przedwojennymi zarzutami [...]. Holokaust natomiast, jako wstrząs, jako istotny argument, nie był w tych dyskusjach obecny” (Świda-Ziemia, 2003, ss. 93–94). Por. polemika z tezą o polskim niedoświadczeniu Zagłady: Janicka, 2014–2015.

45 Jan Tomasz Gross jako pierwszy chyba zwrócił uwagę na przemoc i wykluczenie cechujące „refleksję o okupacyjnych stosunkach polsko-żydowskich najbardziej otwartą i rozumiejącą, sporządzoną w duchu tolerancji i szacunku dla innowierców i inaczej myślących” z kręgu „świeckiej, postępowej, liberalnej, najlepszej, jaką sobie można wyobrazić inteligencji” (Gross, 2007, s. 19). Ile zrozumiiała z 1968 roku elita polskiej inteligencji w rodzaju członków koła poselskiego Znak i czołowych intelektualistów, można zorientować się z lektury od dawna zna-

się bowiem neutralizująca obróbka dyskursywna Zagłady, jak również nasilające się po 1989 roku zjawisko symbolicznej przemocy filosemickiej.

Stela (2008): oznaczenie miejsca, ustanowienie śladu

Po raz kolejny stopklatka z 1942 roku pojawiła się w rejonie skrzyżowania Żelaznej i Chłodnej rok po muralu Jastrzębskiego, tym razem w formie tradycyjnej reprodukcji mechanicznej i jako element większej całości. Chodzi o serię oznaczeń-upamiętnień autorstwa Eleonory Bergman i Tomasza Leca, ulokowanych w 22 punktach maksymalnego obwodu dawnego getta i niejednokrotnie pokrywających się z gettowymi bramami. Autorką pomysłu była Eleonora Bergman, która w 1997 roku przedłożyła projekt serii komemoracyjnej wiceprezydentowi Warszawy. Myślenie Bergman było osadzone w kontekście badań historyczno-architektonicznych prowadzonych przez nią w Dziale Dokumentacji Zabytków Żydowskiego Instytutu Historycznego. Wiele zawdzięczało również pracom trojga innych specjalistów. Jako szczególnie istotne Bergman wymienia niepublikowane opracowanie Ewy Pustoty-Kozłowskiej i Marka Witeckiego *Inwentaryzacja relikwów granic getta warszawskiego* powstałe w 1993 roku w Pracowniach Konserwacji Zabytków (PKZ) oraz opublikowaną w roku 1997 książkę *Niezatarte ślady getta warszawskiego* Jana Jagielskiego z Działu Dokumentacji Zabytków ŻIH (por. Jagielski, 1997, 2008). Książka Jagielskiego zawierała historyczne zdjęcia getta zestawione ze świadectwami z epoki oraz dzisiejszymi widokami tych samych miejsc. W tym samym roku Bergman i Jagielski sporządzili ekspertyzę zakresu terytorialnego dawnego Umschlagplatzu (por. Bergman & Jagielski, 1997)⁴⁶.

Warszawskie getto nadal pozostawało wówczas abstrakcją, kojarzoną co najwyżej z pomnikiem Bojowników i Męczenników Getta na warszawskim Muranowie, poza tym jednak bliżej nieosadzoną w przestrzennym konkretnie. W 1997 roku inicjatywa Eleonory Bergman nie wzbudziła zainteresowania władz miasta. Dziesięć lat później do sprawy wróciła stołeczna konserwator zabytków Ewa Nekanda-Trepka. Miała w tym swój udział interwencja Pawła Śpiewaka, wówczas posła na Sejm RP z ramienia Platformy Obywatelskiej, wspartego głosem warszawskiej Gminy Wyznaniowej Żydowskiej. Wydaje się, że nie bez znaczenia w tym procesie było także wypiętrzanie się dawnego getta, jego ukonkretnianie, urealnianie w polu potocznej świadomości. W 2001 roku ukazało się monumentalne kompendium-rekonstrukcja *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* Barbary Engelking i Jacka Leociaka (Engelking & Leociak, 2001). Książka

nych dokumentów, a także publikowanych ostatnio dzienników [np. socjologa, prezesa PAN, Jana Szczepańskiego, *Dzienniki z lat 1945–1968* (Szczepański, 2009)] i zbiorów korespondencji [np. pierwszej wielkości historyków: Stefana Kieniewicza i Henryka Wereszyckiego, *Korespondencja z lat 1947–1990* (Kieniewicz & Wereszycki, 2013)]. Nie znaczy to, że – zarówno wtedy, jak przed wojną, w czasie wojny i zaraz po wojnie – nie było wyjątków. Nie one jednak ukształtowały kanon wspólnotowego myślenia.

46 W bibliografii dokumentu figuruje pozycja: Pustota-Kozłowska & Witecki, 1993.

wyposażona była w mapy Pawła E. Weszpińskiego nakładające na siebie plany dwu miast – Warszawy współczesnej i tej z okresu istnienia getta – wraz z ostańcami dawnej zabudowy. Ukazanie się *Przewodnika po nieistniejącym mieście* było niekwestionowanym wydarzeniem. Jednakże tym, co zapewniło gettu Warszawy status już nie miejsca pamięci w znaczeniu Pierre’a Nory, lecz fenomenu z zakresu popkultury, okazał się film fabularny Romana Polańskiego *Pianista* (Polański, 2002) z tego samego roku co praca Engelking i Leociaka.

W 2007 roku nikogo już do pomysłu nie trzeba było przekonywać. Mimo iż chodziło o potężną połąć miasta, uzyskanie zgody radnych dwóch warszawskich dzielnic – Śródmieścia i Woli – nie wymagało żadnych specjalnych zabiegów⁴⁷. Reszta działań również przebiegła błyskawicznie. Eleonora Bergman zaprosiła do współudziału w pracach projektowych Tomasza Leca, z którym współpracowała wcześniej przy wystawach Archiwum Ringelbluma we Frankfurcie nad Menem, Berlinie, Nowym Jorku, Brukseli i Madrycie. Swój udział w projekcie mieli także Ewa Pustoła-Kozłowska i Jan Jagielski. Pustoła-Kozłowska wniosła walny wkład z opracowanie planu lokalizacji poszczególnych obiektów. Jagielski uczestniczył w wyborze ikonografii i konsultował napisy. Realizację sfinansowało Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, czyli miejskie władze samorządowe, wspólnie z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego (por. Urzykowski, 2008, s. 2).

Z wyodrębnieniem i oznaczeniem terenu dawnego getta wiąże się unaocznienie różnicy losów polskiego i żydowskiego. Miała ona bowiem przełożenie na los dwóch miast, czy też dwóch części miasta, polskiej i żydowskiej. Sprawę wyartykułował jasno Tomasz Lec:

Mówi się często, że Warszawa została zniszczona w 80 procentach. To zaburza nasze myślenie. Wysoki współczynnik zniszczeń wynika przede wszystkim z totalnego zrujnowania dzielnicy zwanej niegdyś Północną. Przed wojną była ona zamieszkała głównie przez ludność żydowską. Tam też w 1940 r. znaleźli się Żydzi przesiedleni z innych dzielnic. Z czasem obszar getta został ograniczony do terenu, na którym wybuchło Powstanie w Getcie, zakończone zagładą ostatnich jego mieszkańców, ale też systematycznym burzeniem całej zabudowy. Niemcy chcieli miasta nie tylko bez Żydów, ale też bez pamiątek po nich. [...] Pozostała pustynia usypana z gruzów, jedyne takie miejsce w Warszawie [...].

Na tych gruzach wzniesiono dzielnice, budowane zgodnie z modernistyczną, odmienną od dawnej koncepcją architektoniczno-urbanistyczną, z innym myśleniem o domach i otaczającej je przestrzeni, z odpowiednim standardem mieszkań i z dbałością o zieleń. Powstała zupełnie nowa tkanka miasta, w której nie sposób odczytać jego przeszłości (Kosiewski & Lec, 2013, s. 29)⁴⁸.

47 Oznaczenia rozciągają się wzdłuż: między ścianą Teatru Studio w Pałacu Kultury i Nauki na południu do ronda Babka przy Powązkach na północy; i w szerz: od ulicy Freta na Nowym Mieście na wschodzie po mur cmentarza żydowskiego przy ulicy Młynarskiej na zachodzie.

48 „A jedyne ocalony fragment ulicy – Nalewki – dziś jest pozbawiony zabudowy (za wyjątkiem Arsenatu). Nazwę ulicy zmieniono na Bohaterów Getta. Zatarło nawet ten ślad” (Kosiewski & Lec, 2013, s. 29).

Wyjściową różnicę widać na zdjęciach lotniczych z 1945 roku⁴⁹. W „aryjskiej” Warszawie ruiny. Domy bez okien i dachów. Z Warszawy żydowskiej, nie licząc małego getta, nie pozostał kamień na kamieniu. Ledwo widać siatkę ulic. Jest kościół św. Augustyna. Są ruiny Gęsiówki. W dobrym stanie dwa budynki na Umschlagplatzu. A poza tym nic. Niezróżnicowana przestrzeń. Drugim celem upamiętnienia było uzmysłowienie wszystkim zasięgu getta, co pociągało za sobą ujawnienie jego centralnego usytuowania w przestrzeni miasta. Ta z pozoru neutralna konstatacja faktu w rzeczywistości zadawała kłam potocznemu przekonaniu, że miejsce Żydów, a także Zagłady, było w historii Polski marginalne. Naruszała utarty schemat mentalno-emocjonalny, w myśl którego getto – nie tylko warszawskie – było daleko i jakby gdzie indziej. Warszawa jako stolica, a więc wizytówka kraju, stanowi pod tym względem przestrzeń tyleż reprezentacyjną, co reprezentatywną. Ryzyko wiązało się zatem z wizualizacją tego, co rozegrało się w centrum kultury i społeczeństwa, a co kultura i społeczeństwo usilnie starają się pomijać (por. Ostałowska, Janicka, & Wilczyk, 2013, ss. 91–105).

Widzialność i wypowiedalność Zagłady podlegają w Polsce „rygorystycznym negocjacjiom i restrykcjom”:

Nawet jeśli doświadczenie żydowskie jest ujawniane, a nie „zaciemniane albo eskamotowane”, nie może obnażyć swojego konfliktowego usytuowania w obszarze polskiej historii i polskiej kultury. Jeśli ma być wypowiedziane otwarcie, powinno mieć „uniwersalny” charakter. Musi się dokonać w ramach starannie przygotowanego kontraktu ideologicznego. Jeśli prowokuje konflikt [a prowokuje z racji tego, czym było – E.J.], jego historyczna konkretność powinna ulec zatarciu (Niziołek, 2013, s. 61)⁵⁰.

Po przekroczeniu tej granicy wypowiedzenie i uwidocznienie wywołują nie tylko odrzucenie, lecz przede wszystkim panikę moralną i agresję, przedstawiane jako samoobrona konieczna. Zamysł Eleonory Bergman był zatem tyleż prosty, co obarczony ryzykiem. Z wypowiedzi Bergman i Leca dowiadujemy się, że zależało im, by forma upamiętnienia nie była „narzucająca się czy w inny sposób agresywna”⁵¹, zarazem zaś – by oznaczenie było „zauważalne, trwałe i koherentne ze strukturą miasta. Nie tylko stosownie do dramatyczności wydarzeń, ale mające związek z historią Warszawy” (Kosiewski & Lec, 2013). Myślenie autorów dyscyplinowała zatem kategoria stosowności odnoszona co najmniej w równym stopniu do przedmiotu upamiętnienia i wrażliwości odbiorców. Ostatecznie realizacja została przyjęta z zainteresowaniem i życzliwością. Inauguracja projektu na-

49 Kolekcja Materiałów Teledetekcyjnych Archiwum Państwowego miasta stołecznego Warszawy zawiera między innymi *Fotoplan Warszawy* z czerwca 1945 roku.

50 Niziołek wskazuje na pojawianie się w tym polu upiękuszonych obrazów, które paraliżują pracę pamięci, udaremniając rozpoznanie przeszłości: „Na przykład piękny i melancholijny obraz cmentarza żydowskiego, jaki stworzyła Krystyna Zachwatowicz na scenie Teatru Starego w *Dybuku* [An-skiego w reżyserii Andrzeja Wajdy – E.J.], był często oklaskiwany przez publiczność po podniesieniu kurtyny. Narzucające się piękno obrazu być może jednak maskowało lęk twórców przedstawienia przed wrogością lub obojętnością widzów wobec przywoływanego na scenie świata żydowskiego. Wywołanie zachwyty pozwalałoby rozbroić te niepożądane postawy” (Niziołek, 2013, s. 139). Inną strategią rozbrojenia było wpisanie *Dybuka* w polską tradycję romantyczną: „Wajda odczytywał sztukę An-skiego jako «żydowskie *Dziady*»; początek przedstawienia nawiązywał do inscenizacji dramatu Mickiewicza, zrealizowanej przez Stanisława Wyspiańskiego w 1901 roku” (Niziołek, 2013, s. 139).

51 Notatki z rozmowy z Eleonorą Bergman z 2 września 2014 roku w archiwum Elżbiety Janickiej.

stąpiła 19 listopada 2008 roku. Chodziło o bliskość rocznicy zamknięcia getta, co miało miejsce 16 listopada roku 1940. Żadne z dwudziestu dwu oznaczeń nie zostało nigdy uszkodzone czy zdewastowane w jakikolwiek inny sposób.

Oznaczenia zostały zaprojektowane jako jednorodna seria. W każdym z wybranych miejsc natrafiamy na zestaw składający się z inkrustacji w chodniku oraz betonowej steli z dwiema tablicami informacyjnymi. Tablica żeliwna unaocznia mapę getta na tle mapy miasta. Tablica z pleksiglasu zawiera teksty i fotografie z okresu getta. Z uwagi na stopień zniszczenia żydowskiej Warszawy zdjęcia na stelach są jednocześnie dokumentem i fotografią właściwie abstrakcyjną. Brak najczęściej nawet szczątkowego układu odniesienia sprawia, że punkt w przestrzeni, z którego zostały wykonane, jest niemożliwy do zrekonstruowania nawet w przybliżeniu. Cały ciężar – albo prawie cały – spoczywa na wyobraźni widza. Trudno nie przywołać w tym miejscu jednego z pierwszych widoków Paryża wykonanych w technice dagerotypu przez Louisa Daguerre'a. Obraz przedstawia Sekwanę na wysokości wyspy La Cité z apsydą katedry Notre-Dame około roku 1839, który przyjmuje się za datę wynalezienia fotografii. Możliwość nałożenia odwzorowania przedmiotu z pierwszej połowy XIX wieku na przedmiot odwzorowania istniejący nadal w wieku XXI jest jednym z bardziej niesamowitych doznań dla mieszkanki/mieszkańca Warszawy. W Warszawie zaś zderzenie namacalności miejsca z całkowitą niemożnością osadzenia/umocowania widoku w owym miejscu jest tyleż zwyczajne, co wywołuje poczucie niepokoju, jeśli nie dyskomfortu. Konkretne nakłada się tutaj na podane do wierzenia, nieweryfikowalne. Konfrontacja z fotografiami na stelach jest więc również ćwiczeniem z *Das Unheimliche* – tyle że zupełnie innego rodzaju.

Inkrustacja w chodniku to pas szerokości muru getta z dwujęzycznym napisem: „Mur Getta / Ghetto Wall 1940–1943”. Metal, z którego wykonane są elementy wszczepione w tkanekę miasta, został wybrany z rozmysłem:

Nie chciałem tworzyć czegoś obcego. Oparłem się na tym, co już jest w stołecznym trotuarze, czyli na żeliwie używanym od czasów Lindleya (Kosiewski & Lec, 2013).

Oznaczenia chodnikowe wyraźnie czujemy pod stopami nawet przez grubą podeszwę. Wchodzimy zatem w kontakt, zostajemy wystawieni czy też narażeni na dotyk. Bo nie można dotykać, samemu nie będąc dotykany:

Dotykanie jest zjawiskiem dwustronnym. To świat nas dotyka, gdy my go dotykamy. [...] Trzeba też brać pod uwagę możliwe koszty ewentualnego stanu przebudzenia. Dotychczasowe zepchnięcie dotyku do kulturowego podziemia wynikać przecież mogło z przeświadczenia, że jest on nie tylko bezużyteczny dla intelektu i ducha, lecz ponadto zagraża bardzo ważnej, krzepiącej funkcji kultury, pojmowanej jako wyobraźniowe schronienie przed udrękami, jakie gotuje namacalna rzeczywistość. [...] Dotyk jest strażnikiem rzeczywistości i gdy bujamy w fantazjach, przypomina nam, gdzie jesteśmy (Brach-Czaina, 2003, ss. 59–61).

Nawet jeśli idziemy, nie patrząc pod nogi, zaburzenie powierzchni, po której stąpamy, zwraca naszą uwagę, ponieważ w taki sam sposób – przez nierówność podłoża – ozna-

czana jest bliskość szyn, toru, czeluści na peronach metra czy kolei. Sygnał ostrzegawczy działa destabilizująco: zachwiewa naszą pewnością i poczuciem bezpieczeństwa na elementarnym poziomie. Budzi niepokój w ciele. Właśnie dotyk uruchamiający zmysły przekształca upamiętnienia-oznaczenia w doświadczenie. W tym miejscu należy jednak zadać pytanie o konkluzywność dotyku – to samo, które zadaje filozofka:

[Z]anim dotyk zdoła nam coś wyjaśnić, pozwala przynajmniej na zetknięcie z rzeczywistością i oprzytomnienie w niej. Ale czy jest tak potężny, by łamać tradycję, przekształcać świadomość i pozwolić nam na bezstronne, a jeśli to niemożliwe, to chociaż trzeźwe rozeznanie się w świecie? Prawdę mówiąc, można w to wątpić. Dotychczas dotyk rozmijał się z naszym myśleniem, więc nie należy mieć wielkich nadziei, by mógł je nagle zmienić (Brach-Czaina, 2003, s. 60).

W interesującym nas przypadku sytuacja zostaje dodatkowo opanowana za sprawą werbalnego komunikatu, jaki znajdujemy na tablicy z pleksiglasu:

W ślad za zarządzeniami niemieckich władz okupacyjnych getto zostało odcięte od reszty miasta dnia 16 listopada 1940 r. Otoczony murem obszar miał z początku około 307 ha, potem był zmniejszany; od stycznia 1942 r. dzielił się na tzw. duże i małe getto. Stłoczono tu około 360 tys. Żydów z Warszawy i około 90 tys. z innych miejscowości. Około 100 tys. osób zmarło z głodu. W lecie 1942 r. Niemcy wywieźli i zamordowali w komorach gazowych Treblinki około 300 tys. osób. 19 kwietnia 1943 r. wybuchło powstanie; do połowy maja powstańcy i ludność cywilna ginęli w walce i w płomieniach systematycznie palonego getta; resztę Niemcy zamordowali w listopadzie 1943 r. na Majdanku, w Poniatowej i Trawnikach. Przeżyli nieliczni. Pamięci tych, którzy cierpieli, walczyli, zginęli. Miasto Warszawa, 2008 r.

Już pierwsze zdanie mówiące o niemieckich władzach okupacyjnych i odcięciu getta od reszty miasta zwraca nam pewność. Podobnie jak późniejsze podwójne wskazanie na sprawców: Niemcy, Niemcy. Getto Warszawy jest tutaj sprawą między Żydami a Niemcami. Unaocznieniu – wprowadzeniu w sferę widzialności – podlega zatem historia zamknięta, mniejszościowa, szczelnie odseparowana od historii większości. Miasto Warszawa oddaje hołd ofiarom Niemców, samo będąc ofiarą Niemców. Miasto Warszawa, czyli fantazmatyczni my. Dotyk i równoczesne z nim rozpoznanie oswojonej, banalnej przestrzeni jako przestrzeni dawnego getta mogą być tylko problematyczne. Jednakże to, co dotyk i tożsamość przestrzeni rozjątrzają, podkreślenie odległości w czasie i wyraźna segregacja zbiorowych trajektorii uśmierza.

Czynnikiem dodatkowo amortyzującym dotkliwość gwałtownego zbliżenia jest – prócz treści tekstów – wybór języków, w jakich można się z nimi zapoznać. Autorzy zdecydowali się na polski i angielski. W kontekście angielskiego polski traci walor żydowskiego języka i występuje jako nieproblematyczny, przezroczysty niejako język miejscowej większości. Angielski to język zglobalizowanej większości zamiejscowej, czyli niezróżnicowanych wszystkich innych. W kategorii fachowo obsługiwanych turystów, czyli tak zwanych przyjezdnych czy – jeszcze lepiej – gości zagranicznych, mieszczą się również Żydzi i Izraelczycy. Wszyscy są tutaj na równych prawach, co skutecznie zasłania historyczny konkret. Ten, który Adam X wyprowadził na ulicę, ujawniając nagle w środku

miasta obsceniczne. Angielski schładza, obiektywizuje, oddala opisywaną rzeczywistość. Na rolę angielskiego jako językowej zapory przeciw napierającej bliskości zawadzających języków czy obrazów wskazuje w swoim pisarstwie Hanna Krall:

Widać nawet bochenki chleba, które trzymają w rękach. Niemiecki operator stanął w drzwiach wagonu i stamtąd fotografował biegnący tłum, potykające się stare kobiety, matki ciągnące dzieci za rękę. Biegną z tym chlebem w naszą stronę i w stronę dziennikarzy szwedzkich, którzy przyjechali szukać materiałów o getcie, biegną w stronę Inger, szwedzkiej dziennikarki, która patrzy na ekran zdziwionymi niebieskimi oczami, starając się zrozumieć, dlaczego tylu ludzi biegnie do wagonu – i rozlegają się strzały. Cóż to była za ulga, kiedy zaczęli strzelać. Cóż to była za ulga, gdy wybuchy z ziemi przestoniły biegnących ludzi i ich chleb, a spiker poinformował o wybuchu powstania, co można było już rzeczowo wyjaśnić Inger (*rising's broken out, April forty three*)... (Krall, 1989b, ss. 49–50)⁵².

Obecność angielskiego przekonuje przechodniów, że mają do czynienia ze zglobalizowanym obiektem turystycznym. Obiektem turystycznym stają się stele i inkrustacje: „Mur Getta / Ghetto Wall 1940–1943”. Obiektem takim staje się również poniekąd wspomnienie o getcie. Napisy w chodniku ustawiają patrzących na zewnątrz w tym sensie, że można je odczytać, jedynie stojąc na zewnątrz linii muru, po dawnej „aryjskiej stronie”. Polski i angielski to języki zewnątrz. Skoro zaś jesteśmy i będziemy już zawsze na zewnątrz, bez możliwości dostania się do środka, chodnikowe oznaczenia stają się znakiem nieprzenikalności. Można na nie patrzeć również jak na medytację o podziałach: ich umownym, arbitralnym, czysto konwencjonalnym charakterze, a jednocześnie śmiercionośnym potencjale.

Wydaje się zresztą, że w percepcji odbiorców całość upamiętnienia pracuje w ruchu wahadłowym czy w dialektyce gestów inwazyjnych i działań osłonowych. Gdy już szczelina wyłobiona przez dotyk zostanie zasypana słowami, trzeba się skonfrontować z mapą getta. Kartograficzna sylwetka wydaje się wyszarpnięta z całokształtu miasta. Jest znakiem tamtego czasu i tamtej przestrzeni. Jednocześnie jednak kieruje do patrzącego komunikat: „Jesteś tu”. Każdy z 22 odlewów niegdysiejszej mapy zawiera bowiem oznaczenie miejsca, w którym dziś znajduje się dane upamiętnienie. Kompresja czasu wzmacnia efekt utożsamienia przestrzeni dawnego warszawskiego getta z przestrzenią dzisiejszej Warszawy.

Przestrzenne rozproszenie realizacji sprawia, że jej oddziaływanie jest rozłożone w czasie, o ile w percepcji odbiorców w ogóle dochodzi do ukonstytuowania się serii upamiętnień jako całości. Zazwyczaj bowiem doświadczamy kolejnych upamiętnień przy

52 Chodzi tutaj o projekcję filmu *Requiem dla 500 000* (1963) Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka. W identycznej funkcji angielski pojawia się w *Sublokatorce*: „[K]toś zapytał: – A co z babcią? – Chodziło im o babcię Hannę, żonę dziadka, który miał lokaja i samowar. Wpadła w popłoch, ponieważ była to pobożna staruszka, którą przed śmiercią z głodu poprosiła o kotlet. – Trudno – mówiła – nie musi być koszerne, niech już będzie wieprzowy kotlet. – I to należało teraz opowiedzieć, swobodnie, bez hysterii, z właściwym następstwem czasów – *it was during the uprising*, zaczęła z niepokojem, bo jeszcze nie miała pojęcia, jak przebrnie przez tę prośbę (wyobrażam sobie, jak musiała być zawstydzona – pobożna stara Żydówka prosząca o wieprzowinę!), ale uprzytomniła sobie z ulgą, że to trzeba powiedzieć po angielsku, więc babcia nie będzie prosić o kotlet, tylko o *pork-chop*. Czy osoba prosząca o *pork-chop* to jeszcze w ogóle jest babcia?!” (Krall, 1989a, ss. 42–43).

okazji, po drodze. Całość realizacji Bergman i Leca jest swego rodzaju instalacją dotykową nie tylko w dosłownym rozumieniu tego słowa. Rozmieszczone na ogromnej powierzchni centrum miasta, stele dopadają przechodniów niejako z zaskoczenia, przez co każda z nich stanowi *pūnctum*, rodzaj ukłucia. Inna sprawa, że można o nich szybko zapomnieć. Nie chroni to jednak przed kolejnym dotknięciem w najmniej spodziewanym momencie. Niewykluczone zatem, że rozłożone w przestrzeni i czasie dotknięcia odkładają się w ciele i świadomości użytkowników miejskiej przestrzeni:

Przywykliśmy do słabego naznaczenia kultury dotyknością i rozpoznawczej wartości dotyku przypisujemy moc doraźną i bardzo ograniczoną. Zatem rozsądniej będzie nie obciążać dotyku zbyt wielkimi oczekiwaniami i pozwolić, by opieszale wpływał na naszą świadomość (Brach-Czaina, 2003, s. 60).

Poczucie oczywistości zachwiane (zagrożone?) przez poczucie rzeczywistości szybko wraca do równowagi. Być może jednak odtwarza się już na nieco nadwątlonym fundamencie.

W sytuacji całkowitego niemal zatarcia śladów getta w architektonicznej i urbanistycznej tkance miejskiej Bergman i Lec doprowadzili do wytworzenia czy ustanowienia śladu, który czytelnie ujawnia własne parametry i ambicje: informacyjno-edukacyjne i komemoracyjne z odcieniem żałobnym. Eleonora Bergman nalega, by na oznaczenie tego, co potocznie nazywane jest postumentem, używać słowa „stela”. W kulturze starożytnej stela nie miała konotacji wyłącznie nagrobnej czy żałobnej. Bergman jednakże takiej konotacji nie odrzuca, choć nie nadaje jej pierwszoplanowego znaczenia. Projekt Bergman i Leca wprowadza w sferę widzialności słupy graniczne, znaki granicy, którą Bogdan Wojdowski reklamował z morderczą ironią jako znak żydowskiej kondycji:

Co to jest granica? A co to jest strzeżona granica? Nie muszę nikomu tłumaczyć. Każdy Żyd wie i przez całe swoje żydowskie życie nic innego nie robi, tylko narusza jakąś granicę. To może być zielona granica pomiędzy jednym państwem a drugim. Naprzeciwko siebie stoją żołnierze z tej strony i żołnierze z tamtej strony, a Żyd biegnie od jednych do drugich i ucieka stąd tam i stamtąd tu, a przy okazji przekracza granicę. To może być taka granica, że z jednej ulicy na drugą Żyd musi iść z przepustką. A jeśli tej przepustki nie ma? To niech lepiej siedzi w domu i nie zawraca sobie głowy!

Co jeszcze można powiedzieć na ten temat? Granica jest dla Żyda artykułem pierwszej potrzeby. Czy muszę więcej powiedzieć? Jeżeli nie, to wracam na róg Żelaznej i Chłodnej (Wojdowski, 1975, ss. 36–37).

Upamiętnienie na rogu Żelaznej i Chłodnej w ramach formatu identycznego dla całości projektu zawiera także treści specyficzne, związane z miejscem. Po pierwsze tekst:

W grudniu 1941 r. cały obszar na zachód od ul. Żelaznej do ul. Wroniej, pomiędzy ulicami Leszkiem a Grzybowską, został wyłączony z getta. Zostało ono podzielone na tzw. duże i małe getto; od 26 stycznia 1942 r. powiązane drewnianym mostem nad ul. Chłodną.

Drugim elementem specyficznym jest stopklatka z hitlerowskiego materiału filmowego: kadr z „aryjskimi” pieszymi, tramwajem i samochodami. Fotografiję oglądamy, zwróceniem plecami do miejsca, które przedstawia. (Stoimy twarzą na wschód, podczas gdy widok na fotografii rozciąga się w kierunku południowo-zachodnim). Z jednej strony zatem, jeżeli usiłujemy umiejscowić widok niegdysiejszy w dzisiejszej scenerii, doznajemy dezorientacji i dopada nas zawrót głowy. Z drugiej jednak – po osadzeniu przeszłego obrazu w miejscu teraźniejszym – mamy szansę scalić w jedno dwie części widoku ulicy: widok z fotografii (w kierunku zachodnim) z widokiem naocznym (na wschód). Jesteśmy zatem w stanie zrekonstruować, zesztukować panoramę Chłodnej, która informuje nas nie tylko o istnieniu kładki i posterunku niemieckiej żandarmerii w rejonie skrzyżowania z Żelazną, lecz także o obecności rzymskokatolickiego kościoła nieopodal w części przeciwległej.

Eleonora Bergman zaświadcza, że przy wyborze zdjęcia, które miało zostać umieszczone na steli, wraz z Janem Jagielskim brała pod uwagę wszystkie znane fotografie drewnianego mostu, wykonane w różnym czasie, w różnych kierunkach i z różnych perspektyw: przeważnie z poziomu ulicy, od „aryjskiej strony”. Nie pamięta jednak, dlaczego wybór padł ostatecznie na niemiecką stopklatkę. Wydaje się, że mogła o tym przesądzić uprzywilejowana perspektywa widoku władzy, ów wgląd „w”, który umożliwił opisanie przestrzeni najpełniejsze ze wszystkich istniejących. Wraz z zainstalowaniem przy skrzyżowaniu Chłodnej z Żelazną steli projektu Eleonory Bergman i Tomasza Leca wydawało się, że proces oznaczania przestrzeni i upamiętniania wydarzeń z okresu istnienia getta dobiegł w tym miejscu końca.

***Pianista* (2001): rekonstrukcja z przemieszczeniem**

Kolejne upamiętnienia mostu nad Chłodną odwoływały się do form coraz bardziej mimetycznych, jak też stopniowo zbliżały się do miejsca, w którym znajdował się oryginalny obiekt. Stela autorstwa Eleonory Bergman i Tomasza Leca wydawała się dostatecznym i ostatecznym upamiętnieniem skrzyżowania Chłodnej z Żelazną jako jednej z ikon warszawskiego getta. Poglądu tego, jak się okazało, nie podzielał jednak współautor projektu. O swoim niedosyć Tomasz Lec opowiadał w wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego”:

Generalnie jestem sceptyczny wobec odtwarzania dawnych przestrzeni. [...] Jednak była silna potrzeba upamiętnienia kładki łączącej małe i duże getto. Choć funkcjonowała ona tylko pół roku, to z wielu powodów (m.in. za sprawą filmu *Pianista*) stała się na świecie symbolem warszawskiego getta (Kosiewski & Lec, 2013, s. 29).

Dla Eleonory Bergman było to już jednak, jak mówi, „za dużo obiektów w przestrzeni, za dużo emocji, za dużo wszystkiego”.

Aby zrozumieć drogę od upamiętnienia przemieszczonego, jakim był krucyfiks z patriotycznym obeliskiem, przez upamiętnienia wprost (jakkolwiek przestrzennie przesunięte i zapośredniczone przez medium malarstwa oraz fotografii), po symboliczną rekonstrukcję mostu w miejscu rzeczywistym, należy przywrócić się wydarzeniu, jakim był film *Pianista* Romana Polańskiego (Polański, 2002). Rola, jaką odegrał *Pianista* na ostatnim etapie komemoracyjnego procesu, jest bowiem zupełnie podstawowa. Bez niego nie byłoby symbolicznej rekonstrukcji mostu. Swoją popularnością i rozpoznawalnością wizerunek mostu w *Pianiście* zdezonizował hitlerowskie zdjęcia dokumentalne z 1942 roku. Rzecz cała została osadzona – by nie rzec, zaserwowana – w ramach masowego widowiska z popcornem. Znalazła się też w oprawie treści, które uśmierzały większościowe lęki i obawy. Most nad Chłodną jest odtąd symbolem nie tyle getta, ile wizji getta zawartej w *Pianiście*. I to wizja getta z *Pianisty* jest przedmiotem dokonanej na Chłodnej rekonstrukcji.

Wobec takiego postawienia sprawy można wysunąć obiekcję, że film odsyła przecież do źródłowej opowieści naocznego świadka-ofiary czy wręcz sytuuje się w pozycji służebnej względem pierwowzoru. Pierwowzór jednak... nie istnieje. To, co potocznie nazywamy historią Władysława Szpilmana, jest wielowarstwowym, wielokrotnie złożonym palimpsestem narracyjnym czy narracyjnym kompleksem, w którym głos głównego bohatera był od samego początku zapośredniczony i podlegał korektom w myśl wymogów kolejnych jego dysponentów. Opowieść Szpilmana objawiła się łącznie w ośmiu postaciach, w dwóch fazach: w połowie lat czterdziestych oraz na przełomie XX i XXI wieku. Zwracając się wstecz, a więc odwracając chronologię, należy wymienić: film *Pianista* (2002), scenariusz filmu *Pianista* (2000), książkę *Pianista* (wydanie niemieckie 1998, wydanie anglojęzyczne 1999, wydanie polskie 2000), film *Miasto nieujarzmione* (1951), film *Robinson warszawski* (1949), książkę *Śmierć miasta* (1946), nowelę filmową *Robinson warszawski* (1945). Innymi słowy są to: film Romana Polańskiego, scenariusz Ronalda Harwooda i Romana Polańskiego, drugie wydanie książki Władysława Szpilmana w opracowaniu jego syna Andrzeja, film Jerzego Zarzyckiego *Miasto nieujarzmione*, film *Robinson warszawski*, pierwsze wydanie książki Władysława Szpilmana zredagowanej przez Jerzego Waldorffa, nowela filmowa Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza. I jeszcze warstwa najpierwsza, rozproszona i w większej części niemożliwa już do zrekonstruowania, a więc ustne opowieści samego Szpilmana i jego „dokładne notatki”, na które powołuje się Waldorff we wstępie do *Śmierci miasta*. Nie wiemy, co wniósł do książki *ghost writer* Waldorff. Trudno jednakże posądzać go o neutralność w sytuacji, gdy przed wojną był – prócz tego, że muzykologiem i krytykiem muzycznym – działaczem endecji, współpracownikiem „Prosto z mostu”, autorem wywiadu z Leonem Degrellem i apologetą Benito Mussoliniego, któremu poświęcił książkę *Sztuka pod dyktando*. Endecji zresztą nie wyrzekł się Waldorff do końca długiego życia. Symboliczna rekonstrukcja mostu nad Chłodną wznosi się na fundamencie drugiego filmu, drugiego scenariusza i drugiego wydania książki. Wgląd w archeologię zjawiska pozwala dostrzec, jak różne

stawki rozgrywano za pomocą jednej biografii, jakie było miejsce i jaka tolerancja na „żydowski ślad” w polskiej kulturze dominującej w jej wariacie o najszerszym zasięgu.

Nowela filmowa *Robinson warszawski* autorstwa Miłosza i Andrzejewskiego, pomysłu zaś samego Miłosza, powstała w Krakowie pod wpływem opowieści Władysława Szpilmana oraz wyprawy obu autorów do zrujnowanej Warszawy wiosną 1945 roku (por. Andrzejewski & Miłosz, 1984, ss. 5–17). Sceneria opowieści była zatem dana. Tematem zaś miała być katastrofa kultury i społeczeństwa porównywalna z żywiołową klęską naturalną. Samotny rozbitek miał konfrontować się z całkowitą destrukcją i ogołoceniem.

Impulsem do pierwotnego scenariusza były rozmowy z pianistą Szpilmanem, który po powstaniu nie wyszedł i ukrywał się w ruinach do stycznia 1945. Żył życiem tropionego zwierzęcia i o żadnej „akcji” z udziałem szeregu postaci nie mogło być w jego sytuacji mowy. Zamyśl był więc ściśle realistyczny, nacisk położony był na samotność wobec obcego człowiekowi żywiołu, stąd i tylko stąd tytuł. [...] Człowiek wskutek samoniszczących działań cywilizacji jak rozbitek na bezludnej wyspie (Miłosz, 1984, s. 117)⁵³.

W autorskiej wizji nie pojawiła się żydowska specyfika losu tytułowego rozbitka. Bohaterowie – bo jest ich jednak pięcioro – zostają w gruzach przez przypadek, wypadek lub z powodów honorowo-godnościowych. A przecież zarówno Szpilman, jak warszawscy Robinsonowie w swojej większości byli Żydami, którzy po upadku powstania sierpniowego pozostali w gruzach Warszawy w obawie o własne życie. Wegetację na ruinach w warunkach ekstremalnych uznali za bezpieczniejszą niż opuszczenie miasta wraz z ludnością „aryjską”. Katastrofa cywilizacji wyraźnie nie oznaczała tego samego dla wszystkich i nie dotyczyła wszystkich w równym stopniu. Horyzont odmalowanej przez Miłosza panoramy wyznaczała konieczność radykalnej rewizji i odrzucenia do fundamentów starej – zabójczej i samobójczej – cywilizacji. Myśl tę powziął poeta w 1943 roku w związku z finałem zagłady Żydów Warszawy w postaci powstania w warszawskim getcie. W związku ze scenariuszem już jednak tego nie ujawniał. Bardziej pragnął udaremnić renesans romantycznego toposu ruin i narcystycznych rytuałów narodowej żałoby. Nade wszystko zaś pragnął stać się kim innym:

Film miał być zatem dokumentem, świadectwem i równocześnie swoistą kradzieżą świadectwa: użyciem żydowskiego losu do wykreowania fantazmatu radykalnej przemiany tożsamości (Niziołek, 2013, s. 148).

Bohaterami oryginalnej noweli filmowej *Robinson warszawski* (Zarzycki, 1949) byli robotnik wielkoprzemysłowy, dorosły konspirator i jego nieletni brat, szalony bibliofil oraz dziewczyna nieodzowna, by dbać o gospodarstwo i skomplikować emocjonalną

53 Jest to fragment listu Miłosza do redaktora naczelnego „Dialogu” Konstantego Puzyny z 5 stycznia 1984 roku. W innym miejscu czytamy: „Chodziło o to, żeby wykorzystać krajobraz kompletnego zniszczenia dużego miasta i żeby umieścić w tym krajobrazie samotnego człowieka, który zaczyna żyć tak, jakby cywilizacja cała się skończyła i znalazł się na samotnej wyspie. Robinson Crusoe otoczony niebezpieczeństwami musi zaczynać wszystko od początku. To była idea scenariusza” (Miłosz & Fiut, 1988, s. 111).

intrygę. Jeśli nie liczyć postaci dorosłego powstańca, złego folksdojczka, złych Niemców i radzieckich czołgów, niosących wybawienie oraz zwiastujących nowy początek⁵⁴, z autorskiej wizji wyparował historyczno-społeczny kontekst. Kompletnie niezrozumiała pozostaje scena ze złotem, w której folksdojcz i Niemcy mordują pojmanego człowieka, który przechowywał w piwnicy złoty skarb: pięćdziesiąt złotych dwudziestodolarówek (por. Andrzejewski & Miłosz, 1984, ss. 9–10 – część III pod tytułem *Ludożercy*). W kolejnych wersjach scenariusza i kolejnych filmach wizja Andrzejewskiego i Miłosza była coraz bardziej „odzyskiwana” – najpierw dla realnego społeczeństwa, później zaś dla projektowanej kultury. Zamieszczane w prasie popularnej reportaże z planu zdjęciowego *Robinsona warszawskiego* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego nie pozostawiały co do tego wątpliwości:

Przez płonąca ulicę przebiegają skuleni we dwoje w brudnych, opalonych, zdobycznych „panterkach” chłopcy z biało-czerwonymi opaskami na rękach. [...] Przed domem świeżo usypane mogiły ze skleconymi na prędcie [sic!] krzyżami. Od ul. Leszno zatrajkotał karabin maszynowy... ((S.K.), 1948).

Na czoło prasowych doniesień rychło wysforowała się figura Małego Powstańca, który oryginalnie był jedynie młodszym bratem dorosłego konspiratora. Grający tę emblematyczną postać czternastolatek chętnie pozował dziennikarzom do zdjęć z karabinem, w zbyt dużym hełmie Wehrmachtu. Celował też w barwnych opowieściach:

Opowiada, że jako dziesięcioletni chłopiec brał udział w Powstaniu Warszawskim i nawet był trzykrotnie ranny w nogę. [...] – W powstaniu byłem gońcem przy różnych placówkach – wspomina Kazio. – Pamiętam atak na plac Napoleona. Brałem udział w zdobywaniu gmachu PAST-y, gdzie zostałem ranny ((Pk), 1948).

Czesław Miłosz wycofał z filmu swoje nazwisko. Ostatecznie jednak rezultat końcowy nie ujrzał światła dziennego. Zjazd filmowców w Wiśle w 1949 roku poddał obraz miążdżącej krytyce z punktu widzenia recept instalowanego właśnie socrealizmu⁵⁵. W ocenie

54 „Jakiś człowiek zawiesza na szczycie ruin chorągiew polską. [...] Czołgi sowieckie. Krystyna i Andrzej patrzą bez ruchu. Nic nie mówią. Oboje mają łzy w oczach. [...] Biegną na ekran. Odwracają się i patrzą za siebie. Tam gruzy zgładzonego miasta, wśród których przeżyli tyle ciężkich tygodni” (Andrzejewski & Miłosz, 1984, s. 17).

55 Z całkiem innych względów *Robinson warszawski* okazał się również nie do przyjęcia dla człowieka władzy, który na blankiecie z nadrukiem „Ambasador Rzeczypospolitej Polskiej” pisał z Paryża do Komitetu Centralnego PZPR: „W końcu sierpnia br. oglądałem przystany na festiwal w Cannes film polski pt. *Robinson warszawski*. [...] Po obejrzeniu filmu zdecydowałem nie dopuścić go do wyświetlania na festiwalu. [...]

1. Pomysł filmu uważam za doskonały. [...] Bezpośrednią korzyścią byłby sam fakt ukazania tzw. „Zachodowi” bestialskiego wygnania milionowej ludności Warszawy przez hitlerowców i stworzenia w ten sposób „bezludnej wyspy” na miejscu wielkiej stolicy. [...] Ale realizatorzy zrobili z tego pomysłu karykaturę. [...] Zamiast mozolnego bytowania wśród ruin, zamiast wykorzystania takich wątków jak szukanie wody, pożywienia itp. mamy w filmie nudne, łzawe, natrętnie „upolitycznione” sceny gromadnego siedzenia w piwnicy, zakończone tandetnie zrobioną sceną wyzwolenia.

2. Wydaje mi się, że **główną przyczyną spartolenia filmu jest naiwne, wulgarnie, prostackie jego „upolitycznienie”**. [...] Ktoś niemądry musiał im szepnąć, że pojęcie „Robinsona” jest niedopasowane do tematu, że „Robinson” był indywidualistą, samotnikiem, istotą aspołeczną. Że nasz „Robinson warszawski” musi mieć czynny stosunek do hitleryzmu. Stąd bohater stał się zagubionym członkiem oddziału partyzanckiego [...]. Ale i tego wydawało się twórcom filmu za mało. Przerażeni, iż uczyni się filmowi zarzut pokazywania biernej postawy społeczeństwa polskiego wobec okupanta, realizatorzy wprowadzili do filmu całą partyzancką grupę, robiąc z niego ostateczną brechtę. [...]

późniejszej o dwa lata przeróbki *Robinsona warszawskiego*, która – „z Armią Ludową i Armią Czerwoną na pierwszej linii i na pierwszym planie” (Kołos, 2011, s. 63) – trafiła na ekrany kin pod tytułem *Miasto nieujarzmione* w grudniu 1950 roku (Zarzycki, 1950), panowała jednomyślność ponad podziałami. Wyjąwszy obieg ściśle wewnętrzny, filmu nie podjął się bronić żaden z przedstawicieli władzy, podobnie jak nikt z krytyków czy szerzej rozumianej widowni⁵⁶. Widząc zakres i rodzaj nawarstwiających się zmian, Jerzy Andrzejewski wycofał z czołówki swoje nazwisko.

Perypetie *Miasta nieujarzmionego* budowały legendę niedopuszczonego na ekrany *Robinsona warszawskiego*, która ujawniła się w debacie publicznej w okresie odwilży. „Życie Warszawy” jeszcze przed Październikiem pisało:

„Robinson warszawski” był pierwszym filmem poświęconym powstaniu warszawskiemu. Powstał jednak w okresie, kiedy dzieła twórców były „poprawiane” przez urzędników. [...] Wypuszczenie „Robinsona warszawskiego” na ekrany w nieskażonej wersji byłoby także aktem pewnej rehabilitacji ze strony CUK zarówno w stosunku do twórców, jak i do... własnej polityki w ubiegłych latach. A więc czekamy na „Robinsona” ((stg), 1956; por. także Kowalski, 1957, ss. 6–7).

Rok później „Trybuna Ludu” w pełnym dramatyzmie artykule *Utrupiony „Robinson warszawski”* piętnowała „bliski kiczu film *Miasto nieujarzmione*”, nawołując do rekonstrukcji i restytucji pierwotnej wersji filmu. Ostatnie akordy awantury o *Robinsona warszawskiego* to rok 1998 w związku z telewizyjną emisją wersji oryginalnej – z nazwiskiem Czesława Miłosza w czołówce – zaczynającej się od słów: „Generał von dem Bach i generał Komorowski mogą sobie podać ręce nad gruzami zniszczonej Warszawy” (Kittel, 1998). Wzburzenie wywołały zwłaszcza słowa narratora o „AK-owskich faszystach”. Sprawa „żydowskiego pochodzenia” wyjściowej historii wydawała się zatem załatwiona – odmownie. Czasem ktoś jeszcze wspominał nazwisko Szpilmana w związku z wątkiem warszawskiej robinsonady. Generalnie jednak dyskusje były prowadzone w obrębie większościowej perspektywy dominującej. Sytuacja zmieniła się diametralnie po premierze *Pianisty* Polańskiego. Odtąd

większość odbiorców doszukiwać się będzie w filmach Zarzyckiego Szpilmanowskich tropów, nie tylko w sytuacji głównego bohatera. W obu wersjach są sceny, których muzyczne fragmenty będą skłaniały widza – świadomego losów tego filmowego projektu – do takich właśnie przemyśleń. Kiedy Rafalski [robotnik wielkoprzemysłowy – E.J.] pośród ruin wpada na fortepian, kiedy miota się wśród płomieni w pomieszczeniu pełnym nut, gdy kamera kon-

5. Ratowanie filmu przez mechaniczne doczepianie scen otwarcia Trasy W-Z i wprowadzenie Prezydenta Bieruta jest dowodem, że realizatorzy czuli słabość filmu, ale oczywiście filmu nie ratuje, przeciwnie, graży go jeszcze bardziej. [...]

Apeluję do Was, abyście partyjnie przedyskutowali naszą ostatnią produkcję filmową [...] i wyciągnęli wnioski, niezbędne dla poprawienia jakości naszych filmów, która niepokojąco się obniża.

Wasz Jerzy Putrament” („List Jerzego Putramenta z 16 września 1949 roku do Wydziału Kultury KC PZPR”, 1990, ss. 16–17). Więcej na temat losów filmu *Robinson warszawski* w tekście: Madej, 1990, s. 15..

56 Za niedostateczną prawomyślność zaatakowali *Miasto nieujarzmione* Tadeusz Janczar, Tadeusz Łomnicki. Wojciech Siemion i Włodzimierz Skoczylas w liście do Bolesława Bieruta z 29 grudnia 1950 roku. W odpowiedzi filmu bronił szef Wydziału Kultury KC Paweł Hoffman (por. Krasiński, 1985, ss. 150–155).

centruje się na podobiznie, przypominającej maskę pośmiertną Chopina, w końcu gdy jeden z esesmanów gra na wyniesionym z kamienicy fortepianie *Sonatę księżycową*, postać Szpilmana jako domniemanego bohatera będzie powracać (Kotlos, 2011, s. 64).

Na nic zdały się protesty drugiej reżyserki *Miasta nieujarzmionego* Marii Kaniewskiej, która próbowała uciąć dyskusję na temat związków łączących *Robinsona warszawskiego* i *Miasto nieujarzmione* z *Pianistą*, mówiąc, że jest to mit „absolutnie nieprawdziwy”⁵⁷. Machina dyskursywna do masażu kontuzjowanego, zbolątego zbiorowego ego była już zbyt rozpedzona, by dało się ją zatrzymać. Zwłaszcza wobec awarii hamulców.

Zwrócenie historii Władysława Szpilmana Władysławowi Szpilmanowi wcale nie oznaczało końca manipulacji i zawłaszczeń. Wręcz przeciwnie, kolejne operacje mitotwórczo-zaciemniające miały miejsce na wszystkich etapach jej ponownego upublicznienia. Tym zaś, co znalazło się w centrum zainteresowania mediów, niekoniecznie był los Władysława Szpilmana. Polskie wydanie *Pianisty* było spolszczeniem wydania niemieckiego: ze wstępem Andrzeja Szpilmana, posłowiem Wolfa Biermanna i fragmentami dzienników Wilma Hosenfelda. Figura Hosenfelda była tym, co w Niemczech wywindowało książkę na szczyty list bestsellerów. Niemiecki sukces komercyjny zdecydował zaś o publikacji historii Szpilmana w innych językach. (To wersja angielska wydana w Wielkiej Brytanii trafiła w ręce Romana Polańskiego). W Polsce natomiast *Pianistę* sprzedawały dwa mity: mit sukcesu zagranicznego oraz mit brutalnej ingerencji cenzury w wydanie tuż powojenne. Pierwszy prawdziwy, jakkolwiek opacznie zrozumiany jako polski sukces: sukces Polski i polskiej kultury. Mit drugi całkowicie fałszywy, lecz uporczywie podtrzymywany przez syna Władysława Szpilmana oraz wydawcę otoczonego legendą przyjaciela polskich noblistów, jak również dawnego hipisa i opozycjonisty, a więc osoby o dużej wiarygodności i wysokim prestiżu społecznym. Na czwartej stronie okładki książki z 2000 roku można przeczytać: „Przygotowana przez Znak publikacja jest pierwszym pełnym, wolnym od ingerencji cenzury polskim wydaniem *Pianisty*”.

Debata o książce *Pianista*, którą próbował zapoczątkować głos Jacka Leociaka, nie odbyła się. Podobnie jak dyskusja o losie formacji, dla której los Szpilmana był emblematyczny. Pierwszoplanowa wiadomość o sukcesie wydań obcojęzycznych i o rzekomym ocenzurowaniu oryginalnej wersji książki została zaś wkrótce zdystansowana przez informację, że „sam Polański postanowił przenieść ją na ekran” (Szwarcman, 2000, s. 122). Wówczas już definitywnie zabrakło ciekawości dla samego Szpilmana. Wyjątkiem był reportaż „Życia Warszawy” – *Tego nikt panu nie powie* – wyraźnie mówiący o możliwościach kariery i rozwoju, jakie otworzył przed artystą powojenny ustrój do półmetka PRL, a także o antysemitkich prześladowaniach, jakie spotkały go w drugiej połowie lat sześćdziesiątych tyleż ze strony tak zwanego systemu czy anonimowej władzy, ile konkretnych ludzi znanych z imienia i nazwiska.

57 „Powstają mity i tak zmienia się historia. Potem my wierzymy w to, co nie jest historią, tylko jest wymyślone” (wypowiedź Marii Kaniewskiej; cyt. za: Figielski & Michalak, 2005, s. 53).

Obrażony na radio przestał komponować. Obrażony na innych za festiwal w Sopocie, który sam przecież wymyślił, nie przyjechał tam więcej.

Zamknął drzwi do domu od wewnętrznej strony (Zaczyński, 2002, s. 13).

Autor reportażu pisał wreszcie o aprobacie Szpilmana dla emigracji obu synów, jak również o jego dezaprobach dla kapitalistycznej Polski słowami, które nie pasowały do narodowego samouwielbienia:

Wandę [Warską] i jego bolała Polska kapitalistyczna.

– Uznaliśmy jednak, że to nieuniknione, trzeba to przeżyć. Nie ma wyjścia.

A Szpilman, że on już tego nie będzie przeżywać. W ambasadzie Niemiec to mówi. Niedługo przed śmiercią (Zaczyński, 2002, s. 13).

Był to przekaz marginalny z uwagi na podupadłą pozycję poczytnego niegdyś „Życia Warszawy” i dodatkowo słaby za sprawą słabej widoczności poruszanych problemów w kulturze polskiej w ogóle i w szczególności. Reportaż ukazał się w momencie, gdy figura Szpilmana zdążyła stać się emblematem polskiej opowieści o Sprawiedliwych – emblematem konsekrowanym przez rozkładówkę największego dziennika w Polsce (JSM [Majewski], 2001, ss. 8–9)⁵⁸. Na domiar wszystkiego materiał „Życia Warszawy” opublikowano 24 maja 2002 roku, na dwie doby przed przyznaniem Romanowi Polańskiemu Złotej Palmy na festiwalu filmowym w Cannes za reżyserię *Pianisty*.

Powstała zatem sytuacja do pewnego stopnia przewidziana i opisana przez innego artystę rozrywki i kabaretu, użytkownika gettowego mostu i przedstawiciela inteligencji polskiej jak Szpilman, który w odróżnieniu od Szpilmana nie uszedł z życiem, gdyż zupełnie nie miał dokąd, mimo iż jego piosenki cieszyły się wśród polskiej publiczności popularnością nie mniejszą niż piosenki Szpilmana. Chodzi o Władysława Szlengła, poetę, przenikliwego kronikarza i analityka kultury, w tym kultury popularnej i show businessu, który został zamordowany za murem podczas powstania w getcie. Umierając na raty, przeczuwał, kto będzie architektem i beneficjentem obrazu Zagłady w skali kultury masowej.

Chaplin zbuduje
mur w Hollywoodzie,
w getto z tektury
najęci ludzie,
dolaroroby
w obfitym cielsku
„dy bone” będą wyc po angielsku,
a Chaplin będzie
miliony zbierać

58 Po dziesięciu latach ten sam tytuł prasowy pisał o Szpilmanie: „Wraz z rodziną znalazł się za murami getta. Najbliżsi zginęli w 1942 r. w Treblince. [...] Wszystkie domy, w których ukrywał się, ocalały” (Majewski, 2011, s. 6).

w roli Pinkerta
al[bo] Gepnera.
Huberman zagra,
Wells coś dopowie,
Mann w 4 tomach
wyda swą powieść,
będą płakali wzruszeni bardzo,
będą krzyczeli,
jak bardzo gardzą,
jak ich poruszył nasz los do dna,
bardzo przepraszam,
a ja?
zrobią fortunki,
plus szum i sława,
za to, co było
w mieście Warszawa,
będą obchodzić,
będą mnie święcić,
a ja co na to
błogiej pamięci?

(Szlengel, 1977a, ss. 122–123)

Co na to Szlengel, wiemy. A co na to Szpilman? Szpilman na to został nagrodzony Honorowym Fryderykiem, najważniejszą nagrodą polskiego przemysłu fonograficznego. Pośmiertnie. Wcześniej nie było czasu. Artysta zmarł 6 lipca 2000 roku w wieku 88 lat w Warszawie (Polska), gdzie mieszkał całe życie. Wracając do Szlengla – był on wybitnym znawcą mechanizmów dominacji i podporządkowania oraz przemocy i wykluczenia cechujących stosunki społeczne w Polsce. Z wnętrza doświadczenia polskiego antysemityzmu emitował rymowane komunikaty, takie jak *Futro*, *Rzeczy* czy *Telefon* – w próżnię społeczno-kulturową. Przy całej przenikliwości i dalekowzroczności nie był natomiast w stanie przewidzieć, że getto z tektury w fasonie hollywoodzkim – w oryginalnej wersji językowej angielskiej – zrobi powszechną furorę w jego ojczyźnie, mimo iż w skali społecznej nie przejdzie ona przemiany w przedmiocie stosunku do antysemityzmu. Innymi słowy, Władysław Szlengel nie przewidział wzmożenia patriotycznego, które sięgnęło w Polsce zenitu w związku ze Złotą Palmą dla *Pianisty*. (Przy Oscarze powtórzono jedynie wypracowane wówczas patenty dyskursywne).

Jak wcześniej udało się zmarginalizować historię Władysława Szpilmana oraz książki podpisanej jego nazwiskiem, tak teraz dano radę zepchnąć na dalszy plan problemy niesione przez film Polańskiego. Laur canneński w oczach autorytetów dowodził, że... „Polska jest najważniejsza”:

Stefan Laudyn, dyrektor Warszawskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego: „Zdobycie przez Romana Polańskiego Złotej Palmy na festiwalu w Cannes to jeden z największych sukcesów polskiego kina w ogóle”. [...]

Janusz Zaorski, reżyser: „Bardzo się cieszę ze Złotej Palmy dla *Pianisty*, mimo że film nie jest produkcji polskiej. Częściowo jednak powstawał właśnie tu, a Roman Polański jest wiązany z naszym krajem, w pewnym sensie reprezentuje Polskę na światowym rynku filmowym”. [...]

Krzysztof Piesiewicz, scenarzysta: „Dla nas jest to bardzo ważny, szczególny moment. Nagrodzony film dotyczy bolesnego fragmentu polskiej historii, a nagroda sprawi, że będzie on silnie obecny w obiegu światowym. Nagrodzony film został zrobiony przez twórcę, który swoimi korzeniami mocno tkwi w historii polskiego kina”. [...]

Wojciech Kilar, kompozytor: „[...] Nagrodzony został film wielki, prosty, humanistyczny, mówiący o najważniejszych sprawach, najważniejszych zagrożeniach, które wbrew temu, co ostatnio mogłoby się w Europie wydawać, ciągle nad nami wiszą. Zwłaszcza po 11 września ubiegłego roku. Ta nagroda jest bardzo ważna również dla polskiej kinematografii i dla Polski”. [...]

Andrzej Wajda, reżyser: „Decyzję jury można uznać za nagrodę również dla polskiego kina. [...] Ten film był w ogromnej części zrealizowany w Polsce. Powieść, na której oparto scenariusz filmu, jest polska. Roman Polański, przyjeżdżając do Polski i podejmując polski temat, stał się znowu polskim reżyserem. Jego współpracownicy – Paweł Edelman i Allan Starski – to Polacy. Kostiumy, charakteryzacja i organizacja całego przedsięwzięcia była dokonana siłami Polaków. Złota Palma dla *Pianisty* to w jakimś sensie potwierdzenie, że w Polsce można zrobić tak trudny film na wysokim poziomie” ((PAP & DP), 2002, s. 20)⁵⁹.

Komentarze w prasie ogólnopolskiej nie odbiegały od komentarzy prasy lokalnej. Tym, którzy nie zachwycali się filmem dostatecznie, zaczęto zarzucać brak patriotyzmu⁶⁰. Największy dziennik w kraju ogłosił: „Ten film obejrzy teraz cały świat” (*Lead* artykułu: Sobolewski, 2002, s. 1). Następnie zaś – w komentarzu redakcyjnym – użył Złotej Palmy Polańskiego w funkcji maczugi moralnej:

Pianista to coś więcej niż film. To nieprawdopodobna, lecz prawdziwa historia Żyda, który ocalał z Zagłady, bo pomogli mu przyzwoici ludzie – Polacy i Niemcy. To temat ważny i aktualny, wpisuje się w polskie gorące spory o postawy Polaków wobec Żydów podczas okupacji. *Pianista* pokazuje historię, którą tworzyli dobrzy i źli ludzie. Takie spojrzenie – proste, ale mądre – odziera przeszłość ze stereotypów i uprzedzeń. W dyskusję wnosi wielką wartość – sprawiedliwy osąd (Beylin, 2002, s. 1).

Okupacja i Zagłada – wyabstrahowane z kontekstu historycznego i społeczno-kulturowego – zyskały w tej wypowiedzi status anonimowej katastrofy naturalnej, stając się

59 Por. także głosy Lwa Rywina i Wojciecha Fibaka w piśmie „Gala”, czerwiec 2002, nr 23 (47), s. 28.

60 „Chodzi z grubsza biorąc o tych, którzy napisali, że obraz nagrodzony Złotą Palmą jest dobry, zamiast napisać – wybitny. Wśród zarzutów stawianych dziennikarzom powracającym z Cannes wymienia się na pierwszym miejscu brak uczuć patriotycznych, co jest grzechem najcięższym [...]” (Pietrasik, 2002a, s. 46). Prócz Dziszława Pietrasika z „Polityki” z zarzutami spotkał się także Tadeusz Sobolewski z „Gazety Wyborczej”. W obronie „oskarżonych” stanął duet Tomasz Raczek i Zygmunt Kałużyński, starając się przypisać patriotom z branży filmowej pobudki materialne, które miały polegać na instrumentalnej polonizacji *Pianisty* w walce o utrzymanie finansowania kinematografii z budżetu państwa (por. Kałużyński & Raczek, 2002, ss. 114–115). Ponadto: „Protestuję przeciwko wiązaniu tej nagrody z sukcesem polskiego kina. To fałsz. Trzeba na to spojrzeć trzeźwo. [...] Odbieram to trochę tak, jakby konia kuli, a żaba nogę podstawiła. W ten sam sposób można by powiedzieć, że *Lista Schindlera* Spielberga jest sukcesem polskiej kinematografii, bo pracowali przy niej m.in. polscy artyści i niektórzy dostali Oscary. [...] Ta nagroda najwyżej świadczy o wartości pracy Polańskiego, a nie o wartości polskiej kinematografii” (Leszczyńska & Raczek, 2002, s. 2).

uniwersalną sceną działania ludzi dobrych i złych. Tak zwany zdrowy rozsądek („spojrzanie proste, ale mądre”) został przeciwstawiony – niemądrym, a więc krzywdzącym, jak rozumiemy – stereotypom i uprzedzeniom dotyczącym nie tyle przeszłości, ile postaw i zachowań polskiej większości. Wszystko w imię zasady symetrii, zgodnie z którą bilans wychodzi zawsze na zero, prawda leży pośrodku, sprawiedliwość zaś polega na całkowitej niekonkluzywności⁶¹.

Innymi słowy, *Pianista* pozwalał anulować wstępne rozeznanie, jakie zostało wypracowane we wcześniejszej o rok debacie na temat udziału Polaków w Zagładzie – z widokiem na gruntowną rewizję polskiej kultury. W debacie owej bardzo szybko okazało się bowiem, że prawda nie leży pośrodku, lecz w porzucanych po przydrożnych rowach, łąkach, lasach, zwierzęcych grzebowiskach i przydomowych ogrodach płytkich grobach około dwustu tysięcy Żydów, których wydali na śmierć lub wprost zabili Polacy mający podstawy, by swoje działania uważać za prawomocne na gruncie kultury dominującej, której wzory w żadnym momencie nie zostały później wyraźnie nazwane, zdekonstruowane i odrzucone w skali społecznej. Marek Beylin trafnie dostrzegł, że *Pianista* oddała, a Złota Palma dla *Pianisty* wręcz blokuje perspektywę owej dekonstrukcji i odrzucenia. Efekt Złotej Palmy utrwaliły i wzmocniły następnie Oscary przyznane reżyserowi i odtwórcy roli głównej. Ten ostatni ze łzami w oczach – i wywołując łzy w oczach widowni Kodak Theatre – zapewniał, iż dzięki *Pianiście* właśnie zrozumiał, co też są w stanie uczynić ludzie ludziom: *people to people*.

Neutralizujące procedury – uniwersalizacji, ustanowienia symetrii i polonizacji – dały o sobie znać już na etapie realizacji filmu. W polu zbiorowych emocji miały znaczenie szczególne, a wręcz – być może – charakter założycielski. Znaczną część zdjęć – w tym epizody gettowe – kręcono bowiem w Polsce w najgorętszej fazie ogólnokrajowej debaty o zbrodni w Jedwabnem. Roman Polański był pytany o zdanie w tej sprawie. Na plan filmowy docierały gazety codzienne. Mimo odcięcia od świata ekipie i statystom towarzyszyła codzienna świadomość, że oto w prasie „znowu piszą o Jedwabnem”⁶². Interakcja miała miejsce na bieżąco. Dyskursywna obróbka *Pianisty* pokazywała, jak radzić sobie z sytuacją i w sytuacji, gdy fakty wychodzą na wierzch w sposób uniemożliwiający dalsze przemilczanie lub negację. Uniwersalizacja obejmująca społeczno-kulturową dekontekstualizację zakładała odwołanie do tak zwanego zdrowego rozsądku, którego operatorami są zazwyczaj twierdzenia w rodzaju: „Ludzie są różni”, „W życiu różnie bywa”, „Takie jest życie”, „Taki jest człowiek”. Konsekwencją użycia owych *énoncés de vérité générale* jest ucięcie dyskusji i umocnienie *status quo*. Na takim właśnie zdroworozsądkowym frazesie wspiera się zasada symetrii wytwarzająca fetysz bezstronno-

61 „Doceniano wolne od stereotypów stanowisko autora-observatora, który odrzuca jednoznaczność ocen” (Gajda-Zadworna, 2001b, s. 14).

62 „Otuleni w zniszczone płaszcze i dziurawe czapki słyszymy, jak któryś ze statystów czyta fragment artykułu z trzymanej w rękach gazety. – Znowu piszą o Jedwabnem – komentuje chłopak leżący obok i milknie, bo odnajduje w swojej uwadze jakąś niestosowność, której nawet nie potrafi sprecyzować” (Szaniawski, 2001, s. 14 – materiał anonsowany również na pierwszej stronie wydania pod tym samym tytułem).

ści i obiektywizmu wyrażający się w formule, że prawda leży pośrodku, wszelkie konkluzje zaś są zawsze przedwczesne, jeśli nie pochopne.

Stawką operacji wydawało się zapewnienie komfortu emocjonalnego i psychicznego bezpieczeństwa polskiej większości. Roman Polański uspokajał bowiem, że stanowiąca podstawę scenariusza książka Szpilmana „nie jest kolejnym rozdziałem znanej nam wszystkim martyrologii” (Kowalska, 2001, s. 3)⁶³ i zapewniał, że najważniejszy w niej jest optymizm:

– Wspomnienia Szpilmana traktuję jako opowieść o ocaleniu. Jest w niej niezwykle optymizm, który mnie pociąga (Kęczkowska, 2001, s. 8)⁶⁴.

– To, mimo całej grozy, dzieło pełne optymizmu i wiary w ludzi – wyjaśnił reżyser. – I to jest najciekawsze w tej książce (Kuźnik, 2001, ss. 20–21).

Optymizmu jednakowoż nigdy nie ma tak wiele, by nie mogło być go jeszcze więcej. Nawet w książce sygnowanej nazwiskiem Władysława Szpilmana. Reżyser postanowił wzmocnić zakończenie, które wyraźnie uznał za *happy end*, niedostatecznie wszakże szczęśliwy. Ze szczególną siłą ujawnił się w tym miejscu popularny wzór kultury – niejako na zasadzie powidoku *Pana Tadeusza*, eposu narodowej Adama Mickiewicza, gdzie szczęśliwy finał nie może się obyć bez uroczystego zgromadzenia i poloneza w wykonaniu „dobrego Żyda”. (Jak zauważyli już budowniczo Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina, co nie może obyć się bez Mickiewicza, nie może obyć się i bez Chopina. Stąd majestatyczne figury obu „geniuszy Słowiańszczyzny” przed głównym wejściem, zakotwiczone budowlę w narodowym terytorium symbolicznym). Na mocy tego samego prawa ciężenia symbolicznego film Romana Polańskiego kończy się występem głównego bohatera jako solisty w Filharmonii Narodowej, gdzie realny Władysław Szpilman – to już detal – nigdy nie wystąpił. Szpilman filmowy raczy nas *Wielkim polonezem Es-dur* Fryderyka Chopina. Po francusku: *Grande Polonaise brillante* – „z ważnym udziałem instrumentów dętych”, prezentujących się szczególnie efektownie na ekranie. W reportażu prasowym zatytułowanym *Ostatni polonez* można było przeczytać:

Światło wielkich reflektorów pada jedynie na sylwetki muzyków, potęgując blask trzymany przez nich dętych instrumentów. [...] Scen kręconych w Filharmonii Narodowej nie odnajdą czytelnicy w książce Władysława Szpilmana. Nie było ich również w życiu jej autora. Finałem filmu opartego na wojennej autobiografii Szpilmana będzie własna optymistyczna impresja reżysera (Solińska, 2001, s. 13).

63 Wydanie główne zawierało m.in. artykuł: Winnicki, 2001, s. 6.

64 Na pierwszej stronie wydania ogólnopolskiego Jan Turnau odnosił się do antysemickich wypowiedzi biskupa łomżyńskiego (por. Turnau, 2001, s. 1). W dziale krajowym natomiast inny autorytet religijny dawał z siebie wszystko i jeszcze więcej: „Jedwabne powinno być symbolem pojednania – powiedział Michael Schudrich, rabin Warszawy i Łodzi w wywiadzie dla KAI. [...] Pytany, czy można oskarżać Polaków o współudział w Holocauście, Schudrich powiedział: – Na pewno nie. Już samo pytanie wzbudza mój sprzeciw. Nie można w ogóle stawiać takich pytań! To nie do uwierzenia, że ktoś może stawiać takie stwierdzenia! To jest nie tylko przeciw Polsce, ale przeciwko prawdzie i historii” (KAI & KRZEM, 2001, s. 6).

Allegro molto, jak wyraził się młody Chopin w adnotacji do *Wielkiego poloneza*. Optymizm zaś podbudowany został obiektywizmem rozumianym jako swoista symetria i zarazem harmonia:

– Bardzo zależy mi na obiektywizmie. Dlatego zobaczymy dobrych Polaków i złych Polaków. Dobrych Niemców i złych Niemców. Dobrych Żydów i złych Żydów. Role niemieckich żołnierzy zagrają oczywiście aktorzy niemieccy (Lis, 2001).

„Złym Żydom” – nieodzownemu elementowi większościowej narracji – miała towarzyszyć inna figura symetrii, również wpisana w narracyjną tradycję:

Producent ze strony polskiej – Lew Rywin z Heritage Films – podkreśla, że *Pianista* będzie pierwszym filmem pokazującym oba powstania – w getcie i warszawskie (Tawicka & Kocotowski, 2001, s. 31).

Dyskursywny miks dobrych i złych Polaków, Żydów oraz Niemców uczynił historię Szpilmana opowieścią o Niemcu oraz Polakach ratujących Żydów, którzy też nie byli bez winy. W skrajnych przypadkach skutkowało zaś zupełnym odróżnieniem całokształtu:

W filmie, tak jak w opowieści Szpilmana, nie ma podziału na postacie czarne i białe. Każdy jest jednakowo występny i cnotliwy, jak napisał w słynnym wierszu *Ocalony* Tadeusz Różewicz. Ów wiersz mógłby być mottem do tego filmu (Likowska, 2002, s. 43).

Miksem dyskursywnym była także euforyczna polonizacja – możliwa w kontekście odróżnienia oraz fantazmatu czerwonych dywanów Cannes i Los Angeles. W polskiej kulturze dominującej – tak wysokiej, jak niskiej – figura Romana Polańskiego stanowi rodzaj maskotki, emblematu „naszej” drużyny i medium, za pośrednictwem którego – metodą nieuprawnionego utożsamienia – „robimy” światową karierę i „przeżywamy” rozmaite przygody. Maskotka wspólnoty wyobrażonej stanowi źródło zbiorowej rozkoszy transpasywnej. To dlatego *Pianista* od początku był czymś na kształt spolonizowanego powidoku czy polskiej wersji *Listy Schindlera*⁶⁵. Polskim snem o wielkim świecie. Filmem o „polskim Oscarze”. Kolosalnym odreagowaniem kompleksu prowincji. Zdjęcia na planie nie dobiegły końca, gdy w prasie ukazała się nota o przedpremierowej reklamie końcowego produktu pod znamienym tytułem „*Pianista*” i *zapach wielkiego świata*:

Na bulwarze Croisette [...] uwagę publiczności festiwalu przyciąga billboard z tytułem *The Pianist*, nazwiskiem Romana Polańskiego, smutną twarzą Adriena Brody’ego i ruinami warszawskiego getta. W odróżnieniu od krzykliwych billboardów reklamujących światowe produkcje, „nasz” utrzymany jest w stalowoszarych barwach. Kontrastuje z blichtrzem limuzyn, eleganckim tłumem, palmami i zapachem najdroższych perfum. W „The Hollywood Reporter” na pierwszej stronie zamieszczono zdjęcie Romana Polańskiego [...] (Wiktor, 2001).

65 Por. liczne porównania z *Listą Schindlera* w: Hollender, 2001a, s. A8; Tronowicz, 2011, s. 22. Porównania mają charakter ilościowy i wypadają zawsze na korzyść *Pianisty*. *Pianista* jest w kolorze, zdjęcia są kręcone cztery tygodnie dłużej, światowa premiera filmu odbędzie się w Polsce. „Przy realizacji filmu Spielberga przyczepiliśmy się do okrętu i płynęliśmy z tyłu – mówi Rywin. – Teraz trzymamy w rękę stery” (Lubelska, 2001, s. 18).

Nota prasowa nie próbowała nawet ukryć frustracji i kompleksów, które ją zrodziły: „Nie ma polskich filmów w głównym konkursie, za to ekipy *W pustyni i w puszczy* i *Quo vadis* promują w Cannes swe tytuły” (Wiktor, 2001)⁶⁶. Żał, że klasyką polskiego nacjonalizmu trudno komukolwiek zaimponować, za sprawą Polańskiego znajdował natychmiastową kompensację. Prasa skrupulatnie odnotowywała obecność w Warszawie zagranicznych mediów, wyliczając je po kolei. Przypomnieniu, że „Film ma być nominowany do Oscara” (Szolc, 2001, s. 113) towarzyszyła mantra „ARD, ZDF, BBC, Reuters”.

Getto – z abiektu, z którym nie bardzo wiadomo, co zrobić – okazało się towarem eksportowym mającym „przebicie”. Z obscenicznego przeszło w sceniczne. Stało się egzotyką, która „chwytą”. Jak niegdyś. Tyle że tym razem egzotyką polską, „naszą”. Z planu zdjęciowego masowo ginęły opaski z gwiazdą Dawida, pierwotnie znak krańcowego poniżenia i śmierci:

[O]paski giną; w końcu nie ma lepszej pamiętki, dowodu na to, że grało się w *Pianiście* Polańskiego (Szolc, 2001, s. 109).

Postaci w opaskach zaczęły budzić rozrzewnienie i wywoływać westchnienia w rodzaju: „Tak ładnie im w tych Gwiazdach na rękach” Polańskiego (Szolc, 2001, s. 113). Statyści stali się bohaterami masowej wyobraźni, celebrytami udzielającymi wywiadów i publikującymi wspomnienia z planu filmowego⁶⁷. Getto i Zagłada stały się *glamorous*, co dodatkowo potwierdzało oczekiwanie światowych splendorów formułowane przez elitę w socjologicznym sensie tego słowa. Konsensus w tej sprawie objął wszystkie szczeble drabiny społecznej.

Polonizacja przebiegała zresztą nie tylko na poziomie operacji dyskursywnej w głównym nurcie debaty. Szybko bowiem pojawiła się na poziomie wcielenia żydowskiego losu. *Zostałem Żydem dla Polańskiego*, oznajmiał w prasie jeden ze statystów w obszernym artykule pod takim właśnie tytułem (Szaniawski, 2001, s. 14). Inny ogłosił reportaż *Po drugiej stronie muru*:

Jestem Żydem. [...] Mogłem być Polakiem, nie Żydem, jednak nie wiem, jakim cudem zaliczono mnie do tej właśnie nacji, chociaż rysy mam raczej nie semickie, nos prosty. Wystarczy tak niewiele, a pierwszy raz w życiu dopuściłem do siebie myśl, że mógłbym być Żydem. Właściwie nie mam nic przeciwko temu, jest to nawet ciekawsze od bycia Polakiem. Tę rolę znam od urodzenia i nie wydaje mi się czymś nadzwyczajnym. Z opaską natomiast jest zupełnie inaczej, bardziej interesująco, tajemniczo, bogato w nowe nieoczekiwane doznania, z lekkim dreszczykiem niepewności (Gieysztor, 2001, s. 63).

66 Kompleks prowincji potrafi unieważnić meritum w każdej chyba sytuacji: „Czterdzieści lat po swoim polskim debiucie [...] Polański bierze na warsztat polską książkę. Traf chce, że zapamiętałem odpowiedź, jakiej w Warszawie po premierze *Tess* udzielił Polański dziennikarzom, gdy padło pytanie, czy zamierza nakręcić film z udziałem polskich aktorów? – Nie zamierzam – odparł zdecydowanie. – Robię filmy drogie, które dla odniesienia kasowego sukcesu wymagają udziału aktorów o światowych nazwiskach – dorzucił reżyser. Trochę przykro było to usłyszeć, bo wynikało z tego niezbicie, że kwiat polskiego aktorstwa do pierwszej ligi na światowym rynku zaliczany nie jest” (Tronowicz, 2011).

67 „Roman zauroczył je. I ich mamę też. [...] Przez dziesięć godzin po kostki brodziły w błocie, dźwigały ciężkie tobołki. I bez przerwy tylko słyszały: Akcja. Stop. Powtórka. Były zmęczone, zziębnięte, ale szczęśliwe. [...] Sandrze podobało się wszystko: «– I zagraniczni aktorzy, bo byli sympatyczni, i śnieg ze styropianu, i dekoracja»” (Kroczyńska, 2001, s. 16). Por. także: Piotrowska, 2001a, s. 18, 2001b, s. 13.

Kolejna statystka daje wyraz dumie z faktu, że pracownica agencji angażującej statystów zapewniła ją, iż jest „super «Żydówką»”, nawet jeżeli „warunki finansowe nieco ostudziły jej zapał” (por. Piotrowska, 2001a, s. 18). I tym podobne. Ucieleśnienie nie było obciążone żadnymi konsekwencjami. Było tyleż bezpieczne i wynagradzane według zryczałtowanego cennika, co przeżywane jako autentyczne, by nie rzec – prawomocne. Getto – w tym most nad Chłodną – stało się narzędziem i rekwizytem inkarnacji:

Byłam pod wrażeniem, widząc dekorację tak realistyczną, że prawie poczułam, jak czas cofa się o kilkadziesiąt lat. Wręczono mi poduszkę puchową i jakiś tobołek. Reżyser krzyknął, że na znak mamy wchodzić po schodach drewnianego mostu. No i tak w kółko, wchodziliśmy i schodziliśmy. Przypomniała mi się stara zagadka, ile waży kilogram pierza, a ile kilogram żelaza? Poduszka była ciężka jak diabli, a opadające ciągle pończochy okazały się tak denerwujące, że doprowadzały mnie prawie do płaczu. Rozejrzałam się i stwierdziłam, że nie tylko ja mam dosyć. [...] Wszyscy z kamiennymi twarzami, milcząc, kroczyli pokornie po schodach. Zupełnie tak, jak opisuje to Szpilman w swoich wspomnieniach. [...] Byłam tak wykończona, że ledwo dojechałam do domu, a następnego dnia bolały mnie mięśnie od dźwigania tobołków (Piotrowska, 2001a, s. 18).

Uzurpacja nie była jednak pozbawiona zachęty i przykładu idącego z góry.

Nie przez przypadek napisałam, że narzędziem inkarnacji żydowskiego losu było „getto” zamiast „obraz getta”. W myśleniu o *Pianiście* celowo nie odróżniano źródłowego wydarzenia od jego rekonstrukcji na potrzeby filmu. Rękojmia autentyzmu i obiektywizmu filmowego obrazu pojawiała się na wszystkich poziomach: w odniesieniu do tekstu sygnowanego nazwiskiem Szpilmana, w odniesieniu do scenariusza, kostiumów, scenografii, gry aktorów oraz statystów. Syn Władysława Szpilmana awansował tekst Jerzego Waldorffa do rangi „dziennika przetrwania» pisanego [przez ojca? – E.J.] niemal na gorąco w warszawskich ruinach” (Gajda-Zadworna, 2001b, s. 14). Niczym najlepszy uczeń i pieśzczonek naszej pani Władysław Szpilman zbierał pochwały od dziennikarzy i ekipy filmowej – pośmiertnie – za:

Obiektywność, brak sentymentalizmu i przede wszystkim niesłychany optymizm, [gdyż – E.J.] mimo potwornych rzeczy, które autor opisuje, odczuwa się jakąś wiarę w przyszłość, nadzieję (Kwiecień, 2001, s. 9)⁶⁸.

Wychwalano go za „szczerą i autentyczną pisanych na gorąco relacji [...] [,] wolne od stereotypów stanowisko autora-observatora, który odrzuca jednoznaczność ocen”. Przez Polańskiego zaś, który uprzedzał antysemitki stereotyp, był komplementowany za brak „cienia żądzy zemsty” (Kwiecień, 2001, s. 9)⁶⁹. (Wiadomo bowiem, że gdzie nie-Żyd domaga się sprawiedliwości, tam Żyd pożąda odwetu). Polański namaścił Szpilmana, ale i sam został namaszczony przez artystę oraz jego *alter ego*:

68 Adrien Brody dodawał, iż „*Pianista* jest piękną historią, pełną bólu, ale nie sentymentalną. Najważniejsza jest w niej prawda” (Hollender, 2001b, s. 12).

69 W podobnym tenorze utrzymane jest świadectwo, które wystawia Szpilmanowi sąsiad: „Szpilman [...] był fantastycznym człowiekiem. Bardzo pogodny, pełen humoru, bezpośredni. Nigdy nie wspominał o swojej przeszłości” (Solińska, 2001, s. 13).

Przystąpienie do projektu Roman Polański ogłosił w czasie pobytu w Polsce. Zgodę na adaptację otrzymał od samego autora wspomnień. Władysław Szpilman był w stałym kontakcie z reżyserem oraz scenarzystą Ronaldem Harwoodem.

Syn Szpilmana Andrzej uważa, że tylko Polański mógł zrozumieć i nadać odpowiedni sens adaptacji *Pianisty* [...]. – Ojciec miał ogromne zaufanie do niego jako twórcy i człowieka, który przeżył wojenne piekło (Kwiecień, 2001, s. 9).

Wytwarza się zatem konsensus, w myśl którego tu i teraz, fantazmatyczni „my”, uczestniczymy – bezpośrednio – w „tu i wtedy”. Waldorff znika, Szpilman jest absolutnie wierny rzeczywistości, Polański absolutnie wierny Szpilmanowi (jeśli nie wręcz tożsamy ze Szpilmanem: Harwood opowiada, jak Polański dorzucał do scenariusza sceny z własnej biografii, by zdynamizować lub uatrakcyjnić akcję⁷⁰), dekoracje i kostiumy absolutnie wierne rzeczywistości doświadczonej przez Szpilmana/Polańskiego, główne *dramatis personae* wprost ucieleśnione przez anglojęzycznych aktorów, pozostali Żydzi zaś – przez Polaków. Certyfikaty autentyczności wydają kolejno: syn Władysława Szpilmana, scenarzysta Ronald Harwood, Polański jako ocalały z Zagłady, współscenarzysta i reżyser, scenograf Allan Starski, kostiumografka Anna Sheppard, aktorzy, statyści, dziennikarze powtarzający ich słowa, wreszcie osoby spoza planu, czyli tak zwani zwykli mieszkańcy Warszawy. Do opinii tych ostatnich odsyłają niejednokrotnie osoby najwyżej ulokowane w filmowej hierarchii. Koło się zatem domyka.

Prawda. To słowo unosi się w powietrzu nad planem. Wszyscy wiedzą, że w *Pianiście* nie może być najmniejszego fałszu (Hollender, 2001a, s. A8)⁷¹.

Zdanie to – sformułowane w trybie konstatacji – ma rozstrzygać o filmie. *De facto* jednak jest adekwatne jedynie do wyobrażeń na temat filmu. W relacjach prasowych wyraźnie widać mechanizm i dynamikę wytwarzania powszechnego przekonania o całkowitej prawdziwości, czyli również prawomocności obrazu Zagłady w *Pianiście*.

Nawet jeżeli getto z 2001 roku – wraz z rekonstrukcją muru i drewnianego mostu – bywało opisywane również jako atrapa⁷², dominowała poetyka *mimesis*. Reżyser osobiście zaręczał:

70 „Często, w poszukiwaniu szczegółów i wydarzeń [Polański – E.J.] sięgał do własnych wspomnień. Jedno z nich szczególnie zapadło mi w pamięć. Przeniosłem z książki do scenariusza chwilę, gdy żydowski policjant ratuje Szpilmana z załadunku do wagonu bydłęcego jadącego do Treblinki. Szpilman pisze, że uciekał biegiem. «Nie! – powiedział Polański. – Powiem ci, jak to było ze mną. To wypadnie lepiej». Widocznie jego również uratowano w podobny sposób, ale kiedy wyciągnięto go z tłumy i zaczął biec, policjant krzyknął: «Nie biegnij, po prostu idź!». A więc zmieniliśmy tę scenę. W filmie Szpilman idzie powoli do bramy, podczas gdy Niemcy załadowują jego rodzinę i innych do wagonów. Czegoś takiego nie potrafiłbym sam wymyślić” (Harwood, 2001, s. 16).

71 O prawdę troszczyć się wszyscy bez wyjątku: „Dla Adriana Brody’ego najważniejsza w budowaniu postaci jest prawda” (Dziubłowski, 2001).

72 „Mur oddzielający filmowe getto od współczesnej Warszawy składa się z drewnianego szkieletu i papierowych cegieł, które trzeba patynować, żeby wyglądały na stare. Zwieńczenie z kolczastego drutu i tłuczonego szkła będzie odstraszać śmiałków, którym zamarzy się opuszczenie wyznaczonego scenariuszem terenu. Ktoś z ekipy musiał się bardzo napracować, wtykając kawałki stłuczki w styropian” (Grabowska-Woźniak, 2001, s. 12). „W sali przesyconej zapachami farb i lakierów «buduje się» jedno z mieszkań rodziny Szpilmanów na ul. Chłodnej. Tuż obok już niemal gotowa piwnica, która też pojawi się w filmie. Góruje nad nią drewniana kładka. Stanie nad ul. Stalową, by połączyć filmowe małe i duże getto. – Jest lekka, a została zbudowana tak, aby można ją było łatwo złożyć i zdemontować – mówi Marek Kukawski, drugi scenograf *Pianisty*” (Kępczowska, 2001, s. 8).

– Bardzo zależy mi na obiektywizmie. [...] Chciałem, żeby film był zbliżony do dokumentu. Jak najbardziej autentyczny [...] (Lis, 2001)⁷³.

– Ja znam epokę. Znam Niemców i Polaków z tamtych czasów – mówi Polański. [...] W tym filmie chodzi mi o to, żeby wszystko było realistyczne (Piotrowski, 2001, s. 36).

Raz tylko, zapytany o stosunek do debaty na temat udziału Polaków w Zagładzie, wycofał się na pozycje fikcji:

– Nie wydaje mi się, żeby mój film był tu jakoś użyteczny, bo jest jednak kreacją, a nie obiektywnym dokumentem historycznym (Kwiecień, 2001, s. 9).

Ronald Harwood zapewniał jednak, że horror – dosłownie – wskrzeszono. O filmowym Umschlagplatze mówił:

Tysiąc statystów siedziało lub stało, dokładnie tak jak Żydzi 60 lat temu, w nieznośnym upale – na ramionach opaski z gwiazdą Dawida, walizki i tobołki w ręku (Harwood, 2001, s. 17).

Allan Starski był jednym z poszukujących uprawomocnienia w wieści gminnej. W myśleniu o *Pianiście* wprowadził jednak nową jakość:

Stalowa zagrała Chłodną tak, że starsi ludzie, pamiętający przedwojenną Warszawę, ulegali złudzeniom. Zaczynali szukać na Pradze kościoła, który wieńczył kiedyś ulicę Chłodną (Holender, 2001a, s. A8).

Wszystko dzieje się dokładnie tak, jak w teorii symulaków Baudrillarda. Przedstawienie przedmiotu nie daje się odróżnić od przedmiotu przedstawienia⁷⁴. Symulakrum nie tylko wybija się na suwerenność, lecz także zdobywa władzę nad rzeczywistością wraz z mocą jej unieważnienia. Kościół św. Karola Boromeusza w parafii św. Andrzeja Apostoła nadal bowiem wieńczy Chłodną. Można o nim mówić w czasie przeszłym jedynie wówczas,

73 W sprawie autentyzmu zaangażował swój autorytet konsultant do spraw mundurów i militariów Andrzej Szenajch: „Paradokmentalność «Pianisty» wynika z ogromnej dbałości o historyczną wierność” (Gajda-Zadworna, 2001a, s. 15).

74 Przy okazji można zwątpić w ciągłość refleksji nad pułapkami reprezentacji nawet w tak szczupłym kręgu, jak profesjonalni eksperci od kultury. Obserwatorzy i komentatorzy wydarzeń na planie *Pianisty* zupełnie pominięli analizę i krytykę filmowych prób konfrontacji z Zagładą. Owa praca krytyczna została wykonana w latach sześćdziesiątych przez Tadeusza Hołuję w sztuce *Puste pole* (1963), następnie zaś pogłębiona przez Józefa Szajnę w inscenizacji *Pustego pola* (1965). „Najważniejszym dramaturgicznym posunięciem Szajny było radykalne zakłócenie relacji czasowych, całkowite stopienie się czasu teraźniejszego i przeszłego, realnego i teatralnego. Szajna wykorzystał jako punkt wyjścia [...] wątek kręcenia filmu. To właśnie w scenach przedstawiających pracę ekipy filmowej autor dramatu [Tadeusz Hołuj – E.J.] uruchomił upiorną dwuznaczność języka. Mówi się tu więc o gazowaniu, obcinaniu włosów, naprawianiu komory gazowej w trybie pełnej performatywności, w czasie teraźniejszym. Nie odróżnia się tutaj rekonstruowanego zdarzenia od powstającej na użytek filmu rekonstrukcji. [...] Hołuj z ironią odniósł się do procedur pamięci kulturowej (takich jak kręcenie filmu, projektowanie pomnika, tworzenie archiwów), wskazując, że jak nieczystych pobudek mogą one pochodzić i jak są ułomne, a nawet kłamliwe [...]. [...] Szajna w istocie diagnozował, kierując się znakomitą artystyczną intuicją, krach procedur symbolizowania i upamiętniania” (Niziołek, 2013, ss. 274–276). Jak pisze Niziołek, w inscenizacji Szajny nie brakowało odniesień do filmu *Pasażerka* (1963) oraz działań ekipy filmowej Andrzeja Munka na terenie byłego niemieckiego hitlerowskiego obozu zagłady Auschwitz II Birkenau. Jednakże bliższa problemom niesionym przez *Pianistę* Polańskiego wydaje się sztuka Hołuję, gdzie mowa jest o konstruowaniu filmowego przekazu, który miałby wydzwięk pozytywny i byłby atrakcyjny dla turystów zagranicznych.

gdy realnie istniejącą Chłodną unieważnimy, za Chłodną realną zaś uznamy filmową fikcję. Wtedy Chłodna liczy się tylko jako wyobrażenie Chłodnej wzorowane na dekoracji do filmu jako pierwowzorze. W tym i tylko w tym sensie dzisiejsza Chłodna może być opisywana jako ulica bez kościoła. Hiperrzeczywisty znak przestania, jeśli nie wycofuje i zastępuje rzeczywistość.

Między przedstawieniem przedmiotu a przedmiotem przedstawienia toczy się walka o palmę pierwszeństwa w konkurencji realności, prawdziwości. Na tym jednak nie koniec. Rywalizują one bowiem także o pierwszeństwo w porządku chronologii. Ostatecznie symulakrum zwycięża:

– Żadnego obrazu z tego czasu nie robiono z taką pieczołowitością – mówi producent Gene Gutowski. – Roman inscenizuje każdy kadr z ogromną precyzją. Niedawno dostaliśmy z Żydowskiego Instytutu Historycznego 8-minutowy archiwalny, kolorowy film ze scenami przejścia Żydów przez most na Chłodnej. Wszystko wyglądało dokładnie tak samo, jak w naszym filmie. Brama pomiędzy małym i dużym gettem, tłum ludzi. Kiedy obejrzelismy ten archiwalny, cudem odnaleziony materiał, Roman zapytał: „Czy to myśmy nakręcili?” (Hollender, 2001a, s. A8).

Materiał z 1942 porównywany jest z materiałem z 2001 roku. Nie na odwrót. Efekt porównania wypada pochlebnie dla archiwaliów. Rekonstrukcja awansuje do rangi pierwowzoru. Most gettowy z lewobrzeżnej Warszawy zyskuje status repliki mostu filmowego z Warszawy prawobrzeżnej. Getto historyczne imituje getto z *Pianisty*. Żydzi zastępują w nim Polaków.

W teorii symulakrów hiperrzeczywiste znaki wypierają i zastępują rzeczywistość. A rzeczywistość? „Rzeczywistość nie istnieje”. Baudrillard dopuszcza jednak możliwość, że rzeczywistość istnieje, dogorywając na obrzeżach hiperrzeczywistości⁷⁵. W *Pianiście* rzeczywistość zostaje upodrzedniona i staje się wtórna, jednocześnie zaś podtrzymywana jest wiara w jej istnienie – na obraz i podobieństwo, czyli na warunkach hiperrzeczywistości.

Odkąd rzeczywistość przestała być już tym, czym była, nostalgia nabiera swego pełnego znaczenia. [...] Mnożą się i rosną w cenę wtórne prawdy, obiektywności i autentyczności. Następuje eskalacja prawdziwości, osobistego przeżycia, zmartwychwstanie figuratywności tam, gdzie przedmiot i substancja już zniknęły. Panicznie produkuje się rzeczywistość i referencję [...] (Baudrillard, 2005c, s. 12).

Jak w opowiadaniu, które podaje się za świadectwo z pierwszej ręki – w cieniu gettowego mostu AD 2001:

W perspektywie widać drewniany most wznoszący się nad murem, szyldy sklepów, kawiarni, kiosk sprzed ponad pół wieku i ludzi jak nie z tego świata. [...] Pod ścianą przycupnięty żebak w dziwnych okularach patrzy na mnie i wyciąga rękę. Żartuje sobie czy co? On jest stąd?

75 „Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium – *precesja symulakrów* – to ona tworzy terytorium i [...] dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy” (Baudrillard, 2005c, s. 6).

Znaczy z filmu, od nas, czy tutejszy, z Targówka? Twarz ma inteligentną. Nie daje za wygraną, przytrzymuje mnie długim spojrzeniem. Mrugnąłem, pokonany podchodzę do niego i nie wiem czemu zadaję pytanie: „Jak Pan się czuje?”. „Jak Żyd” – odpowiada i sam z kolei mnie pyta: „Pan jest Żydem?”. Nie wiem, co mam odpowiedzieć. No, niby tak, ale o co mu chodzi? „Tak” – odpowiadam. A on mi na to: „Sam nosiłem broń do getta z ojcem akowcem w czasie powstania.” „Pan nosił broń?” – pytam zszokowany. „Tylko amunicję, ja postępowiałem pierwszy na podpuchę, za mną szedł ojciec z resztą” (Gieysztor, 2001, s. 64).

Baudrillard nazywa to „czerpaniem rozkoszy z retrospektywnych halucynacji” (por. Baudrillard, 2005c, s. 17).

Polonizacja przez deklarację i wcielenie, nawet jeśli samorzutna, była zatem usankcjonowana równaniem zwrotnym: „Tak jest w filmie, jak było w rzeczywistości” / „Tak było w rzeczywistości, jak jest w filmie”. Był to efekt autoperswazji członków grupy większościowej podbudowanej perswazją filmowych autorytetów. Doszło do zbiorowej halucynacji. Następnie zaś do zbiorowej inwestycji emocjonalnej, która – zamiast przemilczać i pomijać – przekształciła Zagładę w zbiór bezpiecznych i przyjaznych rekwizytów wywołujących miłe wspomnienia:

Dla mieszkańców stolicy dekoracje do *Pianisty* stały się atrakcją turystyczną. Jedzie się na Pragę popatrzeć i porobić zdjęcia (Lubelska, 2001, s. 18).

Opaska z gwiazdą Dawida zaczęła budzić euforię. Tak zwany każdy chciał ją mieć – podobnie jak fotograficzny autoportret z murem, mostem i sztucznymi żydowskimi zwłokami, które wywoływały wielkie ożywienie. Gadżety te zaczęły być kojarzone z epoką barwnych przygód na planie filmowym. Otoczył je splendor Złotej Palmy dla „polskiego filmu” i Oscara dla „polskiego reżysera”, który potrafił tak mądrze i pięknie opowiedzieć o nadziei i wierze w człowieka.

Jednocześnie na marginesach planu filmowego dał się zauważyć ponury *re-enactment* wojennego stosunku Polaków do Żydów. Obserwujące pracę filmowców wyrostki zagradzają drogę jednej ze statystek, pytając: „Co masz Żydóweczko pod tą opaską?”. To znowu „Trzech młodych chłopców wychyla się z okna klatki schodowej i pluje na Allana Starskiego” (Szaniawski, 2001, s. 14). Nad ranem w wytwórni filmowej wszyscy ledwo żyją ze zmęczenia: „Tylko nadpobudliwy blondyn z przetrąconym nosem tryska humorem. Antysemickim” (Szaniawski, 2001, s. 14). „Dwóch malców” w autokarze wiozącym statystów na zdjęcia prowadzi konwersację godną społeczeństwa szmalcowników. Przez autora cytowanego poniżej reportażu zostają oni nazwani „specjalistami” od „kwestii żydowskiej”, przy czym „kwestia żydowska” funkcjonuje w tekście bez cudzysłowu:

Pierwszy żali się smętnym głosem: „Mój tata też grałby w tym filmie”. Drugi specjalista tłumaczy mu: „Ja wiem, czemu go nie wybrali, bo twój tata nie jest tym typem”. Pierwszy mu na to: „Głupi jesteś, mój tata nie jest żadnym typem”. Specjalista: „Nie rozumiesz, głupi jesteś, to chodzi o typ żydowski”. Pierwszy znowu: „O, to już wiem, to musi być taki specjalny nos”. Drugi, ekspert: „Głupi jesteś, nic nie wiesz, żydowski to taki typ, jak ma obcięty kawałek siusiaka”. Pierwszy: „Wcale mój tata nie ma obciętego siusiaka”. Ekspert: „No i właśnie dlatego go nie wybrali” (Gieysztor, 2001, ss. 63–64).

Nie mniej piorunujący był brak reakcji dorosłych oraz ich świadectwa w rodzaju: „Jakiś dwunastolatek, przechodząc koło mnie, szepcze «Żydówka, żydówka», trochę to dziwi, bo gram teraz Niemkę” (Cytowska & MB, 2001, s. 8). Właściciele okolicznych sklepików zażądali odszkodowań za spadek obrotów handlowych, mimo iż odszkodowań takich nie wypłaca się w Polsce nawet w sytuacji przewlekłego odcięcia punktów handlowych i usługowych od szlaków komunikacyjnych, czego przykładem wieloletnia budowa metra w Warszawie. Na warszawskiej Pradze chodziło o trzy dni zdjęciowe⁷⁶. Liberalno-postępowy tygodnik opinii o ugruntowanej renomie donosił:

Okoliczni sklepikarze nie muszą jednak troszczyć się o codzienny utarg, mimo że dojście do ich sklepów jest zablokowane. W zależności od wielkości sklepu i asortymentu producenci filmu płacą im odszkodowanie za utracone korzyści od 500 do 2000 zł dziennie. Dodatkowo mieszkańcy Pragi mogą zarobić na drobnych usługach przy filmie, transporcie, pilnowaniu parkingu itp. Twórcy filmu pilnie dbają o to, by Praga „nie wyszła z nerw” (Lubelska, 2001, s. 18).

Autorka reportażu z planu filmowego, który ukazał się w tymże samym tygodniku „Polityka”, ujęła to – najwyraźniej nie rozumiejąc własnych słów:

Za murem na uciekającą zwierzynę czekali szmalcownicy. To oni doprowadzali geszefty do granic absurdu. Żyd jest Żyd, a *business is business*. Teraz *business* kręci się na Pradze (Szolc, 2001, s. 113)⁷⁷.

Po tym wszystkim jednakże nie pozostał nawet ślad w legendzie o Polańskim na warszawskiej Pradze, nie mówiąc już o filmowym obrazie.

Polacy wobec Zagłady w *Pianiście* (2001): rozkosz retrospektywnych halucynacji (Baudrillard, 2005c, s. 17)

Kolejne etapy symbolicznego zagospodarowania skrzyżowania Żelaznej i Chłodnej układają się zatem w proces wiodący od kontrupamiętnienia przez kolejne wizualizacje

76 „Mimo że do pierwszego «klapsu» pozostało jeszcze trochę czasu (30 marca br.), sklepikarze ze Stalowej już teraz skarżą się, że płacą za produkcję filmu wysoką cenę. Twierdzą, że tracą klientów, bo dekoracje zastaniają witryny, a nikt nie zaproponował im rozsądnej rekompensaty. [...] – W związku z filmem mam same kłopoty. Oczywiście [*sic!* – E.J.] nic by mi nie przeszkadzało, gdyby nie to, że ja też płacę za jego realizację. [...] [S]kasowano nam tramwaj nr 4, którym przyjeżdżali klienci. [...] Jak dowiedzieliśmy się w Zarządzie Transportu Miejskiego tramwaj nr 4 zmienił trasę ze względu na przebudowę pl. Bankowego. Trwają tam prace nad zmianą organizacji ruchu, związane z przebiegiem tunelu metra” (Niemczykiewicz, 2001, s. 1).

77 Jak rozumiemy, winę za sprowadzenie „geszeftów” do absurdu ponoszą szmalcownicy. Poza tym jednak „geszefty” były najzupełniej OK. Warto w tym miejscu przypomnieć, że polegały one na takim handlu, który trudno było odróżnić od rabunku – podobnie jak większą część tak zwanej polskiej pomocy Żydom trudno było odróżnić od przemocy. Tygodnik „Polityka” przeszedł sam siebie, publikując bez komentarza tekst, w którym ponadto można znaleźć fragmenty w rodzaju: „Znajomi Żydzi, którym sugerowałam przybycie na casting, z reguły odmawiali. [...] [P]rawdziwi młodzi łódzcy Żydzi. Twarze wręcz idealne do «Pianisty». [...] Oto młoda twarz narodu Izraela” (Szolc, 2001, ss. 111–112) lub też „Przyczyną dodatkowego rozprężenia są doskonale wykonane sztuczne zwłoki. Wokół nieruchomej figury gromadzą się statyści. Ten i ów strzela sobie fotkę z rekwizytem” (Szolc, 2001, s. 110), po czym obok widzimy rzeczoną „fotkę”. Jedno z wnuków Władysława Szpilmana zostało określone jako „Szpilmaniątko” i tym podobne. Zawsze w najlepszej wierze.

do ucieleśnienia. Wizualizacje zaś – od malarstwa, przez fotografię do obiektu – można opisać jako przedstawienie przedmiotu w poszukiwaniu przedmiotu przedstawienia. Symboliczna rekonstrukcja to coś innego niż produkcja śladu, z którą mieliśmy do czynienia w wypadku oznaczenia przebiegu murów getta. Jak z każdą rekonstrukcją wiąże się z nią pytanie o to, co jest jej przedmiotem. Tym, co rekonstrukcja próbuje naśladować nie jest bowiem przeszłość, lecz wyobrażenia o przeszłości. Zapytać zatem należy: czyje to są wyobrażenia, kto jest ich podmiotem, a kto – przedmiotem. Jakie elementy przeszłości zostały w nich wyeksponowane, a jakie ukryte? Kto i jakie stawki symboliczne rozgrywa za ich pośrednictwem?

Za symboliczną rekonstrukcją na Chłodnej musiały stać szczególne powody w sytuacji, gdy nieliczne oryginalne obiekty gettowe są stale usuwane w ramach działań deweloperskich z obejściem prawnych procedur ochronnych. Dotyczy to choćby tak zwanego samozawalenia dwóch kamienic na pobliskim rogu Żelaznej i Grzybowskiej czy też przypadkowej rzekomo rozbiórki muru na dawnym Umschlagplatzu (Bartoszewicz, 2013a, s. 6), nie mówiąc już o losie samego miejsca szczelnie zabudowanego tak zwanymi apartamentowcami w ostatnich kilku latach mimo ponawianych przez organizacje żydowskie apeli o wpisanie go do rejestru zabytków⁷⁸. Spustoszenia czyni także proceder tak zwanej rewitalizacji⁷⁹, w ramach którego zlikwidowano na przykład zabytkowy, doskonale zachowany bruk wraz z torami tramwajowymi i przedwojennymi pokrywami studzienek kanalizacyjnych na placu Grzybowskim. Następnie zaś rozprawiono się z brukiem ulicy Próźnej między Zielną a Marszałkowską. Wcześniej jeszcze z ulicy Prostej usunięto oryginalną pokrywę wjazdu do kanału, którym z płonącego getta wyszła grupa żołnierek i żołnierzy Żydowskiej Organizacji Bojowej prowadzona przez Kazika Ratajzera.

Rzeczywiste pozostałości znikają lub ustępują miejsca rekonstrukcjom. Rekonstrukcje te wytwarzane są niekiedy jawnie, jako współczesne oznaczenia miejsc historycznych. Niekiedy zaś prezentowane są jako oryginały i tak też traktowane. Za przykład niech

78 „W 1988 r. w części dawnego Umschlagplatzu powstał pomnik, ale nad pozostałym terenem od lat czai się groźba zabudowania go przez spółdzielnie mieszkaniowe. Starania fundacji Shalom, działającej z innymi organizacjami żydowskimi, o wpisanie do rejestru zabytków ocalałego terenu dawnego Umschlagplatzu nie przynoszą skutku. Trudno ukryć rozgoryczenie faktem, że miejsce, które powinno pozostać miejscem pamięci, ciszy, nie może zostać upamiętnione w całości” (Tencer, 2007, s. 4). Por. także: Olszewska & Urzykowski, 2008, s. 3.

79 „Naukowo to zjawisko nazywa się «zastępstwem celów». Pojęcie wprowadził amerykański socjolog Robert Merton. W dużym skrócie chodzi o to, że zamiast realizacji zadań skomplikowanych wolimy zrobić coś prostszego i się nie namęczyć. [...] Dobrym przykładem «zastępstwa celów» jest rewitalizacja. Zgodnie z początkową definicją to miał być złożony proces prowadzący do przywrócenia na jakimś obszarze aktywności ekonomicznej i społecznej, czyli muszą być w tym wszystkim ludzie, musi być większy teren, gdzie na przykład kiedyś działała fabryka, która upadła. To nie może być jeden budynek. Tymczasem wiele projektów rewitalizacyjnych polega na prostym remoncie budynku, ulicy albo przebudowie placu. [...] Można to też nazwać oswojeniem polityki spójności – zamiast rewitalizacji robimy remontik” (Sroczyński & Kozak, 2015, s. 16). Markowi Kozakowi, profesorowi w Centrum Europejskich Studiów Regionalnych i Lokalnych Uniwersytetu Warszawskiego oraz członkowi Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN, chodzi o sposób realizacji *Narodowego programu rozwoju*, czyli przeznaczanie dofinansowania z Unii Europejskiej na zadania niezwiązane z badaniami naukowymi, włączeniem społecznym i aktywizacją zawodową. Jednakże „zastępstwo celów” można zaobserwować nawet w sposobie wdrażania owych nieinnowacyjnych innowacji i nierewitalizacyjnych rewitalizacji. Prócz wymienionych przykładem tego może być także *Rewitalizacja otoczenia fragmentów muru getta warszawskiego. Projekt współfinansowany przez Unię Europejską z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego i budżet państwa w ramach Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego* (por. Janicka, 2011, ss. 35–37, 100–103).

posłuży rzekomy mur getta w podwórku przy Siennej 55 zbudowany w końcu lat sześćdziesiątych lub na początku siedemdziesiątych przez lokatora jednej z kamienic. Rekonstrukcja przyjęła się jako oryginał do tego stopnia, że renomowana placówka muzealna, jaką jest the United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, pobrała z atrapy dwie cegły „to give authentic power to its permanent exhibition” – jak głosi objaśnienie na tabliczce przytwierdzonej obok ubytku. Status rekonstrukcji jako oryginału został uwiarygodniony tak skutecznie, że nie zaszkodził mu nawet film dokumentalny Damiena Monniera *Les six faces d'une brique* (2012), gdzie historia obiektu została opowiedziana przez dumnego rekonstruktora.

Innymi słowy, za rekonstrukcją historyczną stoi istotna potrzeba – by nie rzec: żywotny interes symboliczny – grupy pamięci, która jej dokonuje. Projektant kładki odniósł się do tej sfery zagadnień w jednym z komentarzy:

Generalnie jestem sceptyczny wobec odtwarzania dawnych przestrzeni. Nie tylko z powodów ideologicznych, ale też technicznych. Znane jeszcze po wojnie techniki budowlane dziś już nie istnieją. Tamto pokolenie pamiętało zniszczone zabytki i potrafiło przywrócić ich kształt. Dziś powstają jedynie nieudolne makiety. Jednak była silna potrzeba upamiętnienia kładki łączącej małe i duże getto. Choć funkcjonowała ona tylko pół roku, to z wielu powodów (m.in. za sprawą filmu *Pianista*) stała się na świecie symbolem warszawskiego getta (Kosiewski & Lec, 2013, s. 29).

Bodźcem, który wywołuje „silną potrzebę” upamiętnienia kładki jest tutaj spojrzenie z zewnątrz: na kładkę jako symbol warszawskiego getta. To nie sam obiekt, lecz dopiero jego światowa kariera zmobilizowała zbiorowe polskie emocje. Parametry spojrzenia z zewnątrz określa zaś film *Pianista*. W tym miejscu widać dowodnie, jak Szpilman i jego losy – także jego książka – stał się wtórny wobec Polańskiego i jego filmu.

Nazwisko pianisty kojarzy się z naszym miastem w równym stopniu, jak Artura Rubinsteina z Łodzią. [...] Szpilman nie tylko całe życie spędził w Warszawie, ale też opisał swoje dramatyczne losy wojenne w *Pianiście*, książce sfilmowanej przez Romana Polańskiego. To dzięki nim o jego przeżyciach w okupowanej Warszawie dowiedziały się miliony ludzi (Majewski, 2011, s. 6).

Za sprawą masowej międzynarodowej rozpoznawalności – a tej nie zyskałby bez filmu Polańskiego – Szpilman stał się logo marki Warszawa. Warszawa podłączyła się do wykreowanej przez Polańskiego gotowej figury. Podobny los spotkał figurę żydowskiego chłopca trzymającego ręce do góry pod lufami niemieckich karabinów. *Chłopiec z getta ikoną Warszawy* – doniosła największa gazeta codzienna. Chodziło o wyniki plebiscytu stołecznego Domu Spotkań z Historią na fotograficzny symbol stolicy Polski. „Drugie i trzecie miejsce zajęły zdjęcia Chrisa Niedenthala z pierwszych dni stanu wojennego: kino Moskwa z afiszem *Czasu apokalipsy* i sklep mięsny z pustymi hakami”⁸⁰.

80 Prócz fotografii z raportu Jürgena Stroopa w konkursie brały udział „fotografie dokumentujące przełomowe momenty w historii Polski, m.in. przyjazd Józefa Piłsudskiego na Dworzec Wiedeński w 1916 r., kadry z powstania warszawskiego, kanclerza RFN Willy’ego Brandta klęczącego przed pomnikiem Bohaterów Getta w 1970 r.” (Urzykowski, 2015, s. 3).

To charakterystyczne dla współczesnej kultury. Mówimy, że wszystko jest PR-em, ale właśnie przez to szukamy rzeczy, których nie da się wykreować od podstaw w studiu projektowym. Tworząc markę, sięgamy po prawdziwych ludzi czy prawdziwe doświadczenia. Chcemy bohaterów, których życie naprawdę przeczołgało, i dopiero wtedy możemy to obudować jakąś popkulturową otoczką (Dłużewska & Gdula, 2015, s. 6).

W wypadku Szpilmana i dziecka z getta sprawa jest bardziej złożona niż tylko opatrywanie wyobrażeń autorytetem realności i nadawanie gwarancji obiektywności subiektywnemu. Masowa międzynarodowa rozpoznawalność to warunek *sine qua non* procesu – konieczny, lecz niewystarczający. Warunkiem komplementarnym jest spełnienie wymogu, by tak zwana żydowska opowieść świadczyła na korzyść tak zwanej polskiej opowieści. Chodzi przede wszystkim o ukrycie antysemickiej przemocy i wykluczenia oraz respektowanie kanonicznego zestawu cech składających się na większości obraz własny. Wówczas wystarczy tylko podłączyć się i można już żyć z procentów od kapitału symbolicznego, zbudowanego na cierpieniu i śmierci Żydów. Prócz magnesów na lodówkę i innych gadżetów reklamowych towarem produkowanym z tego surowca jest również zestaw twierdzeń na temat dojrzałości, tolerancji oraz inkluzyjnych zamknięć grupy dominującej. Warto, jak sądzę, włączyć tę sferę zagadnień w refleksję nad funkcjonowaniem we współczesnej kulturze polskiej pojęcia „dziedzictwo żydowskie”.

W centrum uwagi na Chłodnej znalazły się zatem nie tyle kładka i getto, ile filmowa reprezentacja kładki i getta autorstwa Romana Polańskiego – reprezentacja będąca zapośredniczeniem i zawierająca w sobie kolejne warstwy zapośredniczeń. Wizja kładki i getta jest *de facto* wizją Zagłady. Chodzi zatem o sprawę centralną dla wizerunku Polski i Polaków. To nie los Żydów bowiem ma moc mobilizowania polskich zbiorowych emocji, lecz względy wizerunkowe. Fakt ten długo czekał na problematyzację, jednakże krążyła już wokół niego refleksja Jana Błońskiego:

We wszystkim prawie, co w Polsce na ten temat napisano [...] znać skrywany czy tłumiony lęk, żebyśmy my, Polacy, „źle nie wypadli”, żeby nas nie wzięto za ludzi bez serca i bez sumienia (Błoński, 2008, s. 44).

Interesujące, że do materializacji repliki mostu nad Chłodną i jej filmowej reprodukcji doprowadził wcześniej Andrzej Wajda w filmie *Korczak* (Wajda, 1990)⁸¹. Rola prawodawcy masowych polskich wyobrażeń w tym zakresie przypadła jednakże Romanowi Polańskiemu⁸². Znaczenie miał z pewnością moment, w którym dokonano każdej z rekonstrukcji. Wajda zajął się sprawą w okresie, kiedy nie mała część publiczności pamiętała jeśli nie most nad Chłodną, to kontekst epoki, pamięć tę zaś dodatkowo ożywiały

81 Por. także Holland, 1991 (*Korczak* – pierwsza wersja scenariusza złożona przez Agnieszkę Holland w Zespole X w 1982 roku).

82 Interesująca przy tym jest pozycja wyobrażeń na temat obu autorów w zbiorowym imaginariu. Wajda i Polański to dwaj „nasi, którym się udało”. W polskiej hierarchii prestiżu zajmują miejsca podobne, lecz nieidentyczne. W wypadku Polańskiego sukces zagraniczny nie tyle zniósł wszystkie ciężące nad nim rodzaje piętna, ile na ich rewersie – czy w ich kontekście, na ich tle – uczynił z Polańskiego superbohatera masowej polskiej wyobraźni. Wajda to koryfeusz. Polański to maskotka. Na temat osoby sklasyfikowanej jako Żyd w funkcji maskotki i figury *ein prima Jude* por. Tokarska-Bakir, 2008, ss. 559–566 – podrozdział *Żydowskie losy po wojnie*.

długofalowe reperkusje ogólnopolskiego skandalu, do którego sprowadziła się polska recepcja filmu dokumentalnego *Shoah* Claude'a Lanzmanna (1985). Mimo iż Wajda był w swoim filmie nie mniej łagodny dla polskiej większości niż Polański, film nie zyskał w Polsce popularności. Miłych wspomnień związanych z mostem i epoką nie było, toteż oglądanie kładki na ekranie nie miało w sobie wówczas nic atrakcyjnego.

Film Polańskiego okazał się łatwiejszy w odbiorze z uwagi na późny czas powstania, jak również być może z uwagi na fakt, że został zrealizowany w kolorze, Żydów zaś zagrali hollywoodzcy aktorzy mówiący po angielsku. Decydujący jednakże, jak się zdaje, był międzynarodowy sukces *Pianisty. Korczak* bowiem nie tylko nie zrobił tak zwanej kariery na tak zwanym Zachodzie, ale wręcz można mówić o jego antykarierze tamże. Jakkolwiek francuskie głosy na jego temat były podzielone, filmowi zarzucono zawłaszczanie żydowskiej historii, do jej chrystianizacji włącznie. Przypominano antysemityczne imaginarium *Ziemi obiecanej* Wajdy (Wajda, 1974). Zarówno przeciwnicy reżysera, jak jego obrońcy mówili też o wybieleniu obrazu Zagłady poprzez pominięcie polskiego antysemityzmu czasu wojny i okupacji. Tego typu ujęcie było w Polsce wówczas całkowicie nie do przyjęcia, a być może także nie do pojęcia⁸³. Debata zaś toczyła się w cieniu antysemitycznych wypowiedzi Lecha Wałęsy w kampanii prezydenckiej, które wywołały szok wśród zachodniej opinii publicznej. Zagraniczna recepcja *Korczaka* wpisywała się zatem w polski dyskomfort wizerunkowy związany z antysemityzmem i Zagładą. Po raz kolejny okazało się, że teren nie przestał być grząski, a temat – niebezpieczny. Problem jednakże zlikwidowano w wypróbowany i długo niezawodny sposób: oceniając krytykę filmu Wajdy jako przejaw antypolonizmu.

Polska recepcja perypetii *Korczaka* ujawniała mechanizm społeczno-kulturowy charakterystyczny dla konstrukcji polskiej optyki większościowej. Mechanizm ten został nazwany wręcz automatyzmem przez Grzegorza Niziołka. Skłonił też badacza do zastanowienia nad niebezpieczeństwem, jakim obarczona jest opowieść o Zagładzie w kontekście polskiej kultury dominującej, a więc również w kontekście architektury zbiorowej tożsamości i pamięci o przeszłości.

[N]ależałoby postawić pytanie, czy po prostu każda opowieść o żydowskim losie podczas Zagłady nie jest z gruntu „antypolska”. [...] Każda opowieść o żydowskiej zagładzie (nie tylko

83 Oto wymiana zdań między zwolennikiem a przeciwnikiem filmu *Korczak*:

„Claude-Marie Trémois: Chce pan powiedzieć, że Wajda nie pokazuje wystarczająco antysemityzmu Polaków, którzy z jednej strony heroicznie stawiali opór nazistom, z drugiej zaś byli gotowi kolaborować z nimi, jak chodzi o Żydów?

Isi Beller: W bardzo dużej większości przypadków kolaborowali: intencjonalnie, nieintencjonalnie... W najlepszym razie los Żydów był im obojętny. W *Shoah*, filmie Claude'a Lanzmanna, widzimy w akcji codzienność antysemityzmu Polaków, który – co godne podkreślenia – nie wywołuje w nich żadnego poczucia winy. Otóż, to się absolutnie nie pojawia w *Korczaku*. Co więcej, pokazując Polaka rzucającego bochenek chleba Żydom z getta – fakt niewątpliwy, lecz odosobniony – Wajda wytwarza wrażenie – fałszywe – polskiego poparcia dla Żydów.

Alain Finkelkraut: [...] Długi czas ten antysemityzm był rodzinnym sekretem, który Żydzi przekazywali sobie wśród ogólnej obojętności. Teraz gdy ów sekret wychodzi na jaw, nie należy mylić się co do obiektu krytyki. Nie należy wystawiać Wajdzie rachunków za niegodziwość Wałęsy w kampanii wyborczej. [...] Jest prawdą, że wolałoby się, żeby film Wajdy zdawał sprawę z polskiego antysemityzmu podczas wojny. [...]

Isi Beller: Polski antysemityzm nigdy nie był sekretem rodzinnym. Był on głoszony przed obliczem świata, choćby z racji oddźwięku pogromów” (Finkelkraut, Beller, & Trémois, 1991, s. 21).

ta „niewłaściwie” opowiedziana), musi rozjątrzyć antysemitę, ponieważ każda taka opowieść podkopuje mit Jedności i tym samym staje się opowieścią antypolską lub antyfrancuską [nie pozwala czuć się dobrze temu, kto czuje się Polakiem, ma afirmatywny stosunek do kultury polskiej większościowej]. Dodać tylko można, że ten stan rzeczy nie był zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla pierwszych lat powojennych, lecz trwał w Polsce przez kolejne dziesięciolecia. Utrwalił się z formie społecznego automatyzmu, nabrał cech odruchowych reakcji. [...] Każda opowieść ofiar o Zagładzie wywołuje w Polsce „reakcję repulsyjną”, gdyż wyzwała odruchowy lęk, że opowieść ta w sposób nieunikniony, wcześniej lub później, ujawni polskie współuczestnictwo w procesie Zagłady [...] (cyt. za: Czapliński, 2009, s. 157).

Otóż – jak się okazało – mimo iż w odniesieniu do opowieści o Zagładzie należy zachować czujność, niekoniecznie zawsze jest się czego bać. Wizja Zagłady w *Pianiście* likwidowała zagrożenie, a sukces filmu dokonywał odblokowania emocji i wzbudzał zbiorowy entuzjazm. Za pierwowzór zrekonstruowany *in situ* na Chłodnej można zatem uznać rekonstrukcję kładki w *Pianiście* wraz z całym bagażem fantazmatycznym, na który – prócz czerwonych dywanów Cannes i Hollywood – składa się wizja stosunków polsko-żydowskich bezpieczna dla polskiej większości.

Kluczowa dla owej wizji wydaje się nieistniejąca w książce postać wiolonczelistki – blondynki, której wygląd odpowiada wyobrażeniom o tak zwanej polskiej urodzie. Co ciekawe, krytyka odnotowała zmiany wprowadzone przez scenarzystów do historii Szpilmana jako... pozbawione sensu:

Innowacje nie zawsze są fortunne. [...] Nie wiadomo też, po co wprowadzone zostały nowe postacie, niewystępujące w książce, nieodgrywające zresztą znaczącej roli. Ale to są drobiazgi bez większego znaczenia (Pietrasik, 2002b, s. 18).

Tymczasem pojawienie się dodatkowych postaci doprecyzowuje obraz relacji polsko-żydowskich ukazanych jako wzajemne i równoprawne do chwili wybuchu wojny. Filmowy Szpilman pracuje w Polskim Radio, w którym – w odróżnieniu od Polskiego Radia, gdzie prowadził audycje filmowy i niefilmowy Korczak – stosunki są absolutnie równościowe i nacechowane wzajemną życzliwością. Po wybuchu wojny i kapitulacji Warszawy Szpilman Polańskiego inicjuje flirt z wiolonczelistką. W tym samym czasie – według Emanuela Ringelbluma i autorek oraz autorów niezliczonych relacji – w stolicy (i nie tylko) panowała atmosfera pogromowa, której scenerią nie były zaułki Dzielnicy Północnej czy peryferii miasta, lecz miejsca reprezentacyjne i centralne. W jednym z takich miejsc spaceruje para bohaterów Polańskiego. Problem pojawia się u wejścia do kawiarni oznaczonego szyldem „Żydom wstęp wzbroniony”, co filmowy Szpilman komentuje „Chcą być bardziej hitlerowscy od Hitlera”. Oburzona treścią napisu wiolonczelistka chce natomiast złożyć skargę.

Obie postaci sprawiają wrażenie, jakby spadł na nie grom z jasnego nieba. Jak gdyby w przedwojennej Polsce nie było formalnego i nieformalnego apartheidu, z których pierwszy przejawiał się chociażby w getcie ławkowym, osobnych stowarzyszeniach zawodowych, szkolnictwie i harcerstwie o jednakowym reżimie, lecz osobnym dla Żydów

i Polaków⁸⁴, drugi zaś na przykład w bojkocie ekonomicznym, wywieszkach w rodzaju „Pensjonat chrześcijański” czy chodzeniu osobnymi chodnikami. Z pola widzenia znika również pytanie, na czym właściwie polega niemożność wejścia do kawiarni elegancko ubranego inteligenta z klasy średniej mówiącego literacką polszczyzną, z nienagannymi manierami i efektowną towarzyszką. Skoro nie pojawił się jeszcze niemiecki nakaz noszenia opasek, a w pobliżu nie ma Niemców, kto rozpoznałby w nim Żyda i na podstawie jakich kryteriów? Tym kimś byliby chrześcijanie – obsługa i goście kawiarni – operujący kryteriami rasistowskimi o wiele bardziej rygorystycznymi niż ustawy norymberskie.

Widz jednakże nie ma czasu do namysłu, gdyż wymiana zdań powtarza się w związku z pomysłem wiołonczelistki, by udać się do parku. Pójście do parku okazuje się również niemożliwe z racji niemieckiego zarządzenia zakazującego Żydom wstępu do parków i siadania na ławkach, o czym bohaterka dowiaduje się od Szpilmana. Wstrząśnięta, komentuje z niedowierzaniem: „You are joking. It is absurd”. Nie ulega wątpliwości, że oboje z czymś podobnym mają do czynienia po raz pierwszy z życia. Znajdujemy się w świecie, w którym – w odróżnieniu od II Rzeczypospolitej – nie było zakazu wstępu dla Żydów w strojach kojarzonych jako żydowskie do Ogrodu Saskiego czy Łazienek, zaś ławki w przestrzeni publicznej były zawsze ogólnodostępne. Zdumieniu bohaterów nie ma zresztą końca, gdyż w ślad za niemieckim nakazem noszenia opasek, pojawia się niemieckie zarządzenie o utworzeniu getta, do którego Żydzi idą w spokoju, przez nikogo nie poganiani i niemalże bez nadzoru. Idą, nie stawiając oporu, sami. Kultura europejska głównego nurtu hołubi ten obraz rzekomego żydowskiego postępowania i bierności w sytuacji, w której – w myśl przyjętej przez nią perspektywy – każdy człowiek godzien tego miana stawiałby opór. Charakterystyczne dla tego mechanizmu jest pozbawienie Żydów możliwości wyboru i poddanie ich ekstremalnej presji, następnie zaś przedstawianie ich działań jako wyniku suwerennej, nieskrępowanej decyzji – decyzji tajemniczej, niezrozumiałej, nie do pojęcia dla tak zwanego normalnego człowieka, jeśli nie dla człowieka *tout court*. Przedstawianie spowodowanych opresją wyborów, postaw i zachowań jednostek jako wynikających z wrodzonych cech ich grup odniesienia Pierre Bourdieu nazywa paradygmatem wszelkiej rasistowskiej nienawiści (por. Bourdieu, 2006, s. 105). Punktem wyjścia i punktem dojścia analizowanego rozumowania jest wykluczenie Żydów z ludzkości.

84 Nie chodzi tu o szkolnictwo i harcerstwo żydowskie, lecz o odrębne struktury szkolnictwa i harcerstwa o języku i programie identycznym z dominującym większościowym. Sytuacja ta była wyjątkowa nawet na tle złej sytuacji ogółu mniejszości i dotyczyła osób zakwalifikowanych jako Żydzi bez uwzględnienia ich poczucia tożsamości: „Związek Żydowskich Drużyn Harcerskich i Gromad Zuchowych stanowił niezależną organizację, powołaną przez Aleksandra Kamińskiego jako kierownika Wydziału Drużyn Mniejszościowych w Głównej Kwaterze Harcerzy. Kierownikiem tego wydziału, którego kompetencji podlegały działające w Polsce drużyny harcerskie (skautowe) litewskie, ukraińskie, rosyjskie i niemieckie, został Kamiński w 1931 r. Pragnąc zapełnić istniejącą lukę, zainicjował tworzenie drużyn z młodzieży żydowskiej, która nie chciała się włączyć do istniejących w Polsce organizacji szomrowych (syjonistycznych). Nowo tworzone związki formowały się poza ramami ZHP, w niezależne od ZHP stowarzyszenie i dopiero z czasem – wedle koncepcji Aleksandra Kamińskiego – miał włączyć się do ZHP. Było to [...] jego najtrudniejsze społecznie i moralnie doświadczenie. Przebiegało w atmosferze szerzącego się wówczas w Polsce antysemityzmu, który ogarniał także znaczną część instruktorów harcerskich oraz instancji ZHP. Próby zalegalizowania zrzeszenia żydowskiego w ramach ZHP nie powiodły się, organizacja pozostała związkiem niezależnym [...]” (Lepalczyk, 1974, ss. 16–17). Więcej na ten temat: Janicka, 2014–2015.

Wykluczenie z ludzkości jako założenie niewyartykułowane pozostaje niewidzialne i czyni niewidzialnym nieżydowski kontekst tego, co można nazwać żydowskim losem. W filmie Polańskiego zobaczymy potulny pochód zmierzający do getta, następnie zaś na Umschlagplatz – „jak barany na rzeź”. Nie dowiemy się natomiast niczego na temat kontinuum między polskim antysemityzmem przedwojennym, wojennym i powojennym, nie mówiąc o jego interferencji z antysemityzmem niemieckim. Przedwojenna Polska sprowadza się w *Pianiście* do kilku widoków ekskluzywnych dzielnic Warszawy z polskiego filmu propagandowego, którego fragmenty oglądamy przy wtórze muzyki Fryderyka Chopina. Nie ma tu mowy o faszyzacji państwa. Nie ma znakowania żydowskich sklepów czy indeksów studentów wyznania mojżeszowego. Nie ma plakatu „Żydzi do getta!”, który zawisł w Warszawie w roku 1938. Nie ma przedwojennej fali pogromowej i pogromu w Warszawie na Wielkanoc 1940 roku, o którym Adam Czerniaków pisał jako największym po pogromie roku 1881⁸⁵. Rodzina Szpilmanów nie miała zamiaru nosić opasek. Nie dowiadujemy się jednak, dlaczego je założyła. Niemieckie zarządzenie niczego w tym wypadku nie tłumaczy:

Niejednokrotnie można usłyszeć, że szantażowanie Żydów rozpoczęło się z chwilą zamknięcia getta, czyli od 15 listopada 1940 roku. Nic bardziej błędnego. Szantażowanie Żydów rozpoczęło się z chwilą wejścia wojsk niemieckich do Warszawy i przybierało na sile z każdym nowym antyżydowskim rozporządzeniem. [...] Pierwszym krokiem ułatwiającym szantaż było wprowadzenie 1 grudnia 1939 roku nakazu noszenia przez Żydów opasek z gwiazdą Dawida. Obowiązkowi temu podlegali wszyscy Żydzi (bez względu na wyznanie) powyżej dziesiętego roku życia. Wraz z zagęszczaniem się atmosfery terroru, rosły kary nakładane na Żydów nie stosujących do zarządzeń władz. Wraz z wyższymi karami rosło zagrożenie szantażem. O ile kary pieniężne wynosiły (do połowy 1941 roku) ok. 30–150 złotych, o tyle towarzyszący im areszt śledczy stanowił okrutną i trwającą nieraz kilka miesięcy karę. [...] Sama groźba trafienia na szereg miesięcy do aresztu śledczego stanowiła wystarczający motyw, aby opłacić się szantażystom czy też – aby odwołać się do ówczesnego żargonu – „szmalcować się”. Liczne (i zawsze bezskuteczne) prośby o zwolnienie z aresztu wystosowane do sądów niemieckich przez osadzonych na Dzielnej, Daniłowiczowskiej bądź na Rakowieckiej Żydów stanowią wymowne świadectwo okropnych warunków panujących w więzieniu (Grabowski, 2004, ss. 17–18)⁸⁶.

W odniesieniu do okresu przed utworzeniem getta reżyser ukazał niemiecki terror wobec ludzi w opaskach. Nie ukazuje natomiast polskiego terroru wobec ludzi usiłujących nie nosić opasek. Tymczasem prześladowanie Żydów przed i poza gettem nie byłoby powszechne, gdyby nie polska kontrola społeczna:

W niektórych przypadkach aresztowania dokon[yw]ali funkcjonariusze lub obywatele niemieccy. O ile jednak Żydzi przekazani przez Polaków w ręce policji przebywali poza gettem *incognito*, bez opaski, o tyle osoby aresztowane przez Niemców nosiły prawem przepisane

85 Prócz świadectw Czerniakowa i Ringelbluma por. opracowanie: Szarota, 2000, ss. 19–82 (chodzi o rozdział pierwszy zatytułowany *Warszawa*). „[N]astroje pogromowe [...] nie skończyły się na wiosnę 1940 roku. O kolejnych atakach na Żydów warszawskich donosiła prasa podziemna w lipcu 1940 roku” i następnie o „stosunkowo częstych wypadkach bicia Żydów” w listopadzie (Grabowski, 2004, s. 32). Chodzi o „Biuletyn Informacyjny” odpowiednio z 12 lipca i 8 listopada.

86 „Na terenach północnego Mazowsza (wcielonego do Rzeszy) za brak opaski karano śmiercią już od końca 1939 roku” (Grabowski, 2004, ss. 17–18).

opaski z gwiazdą Dawida. Niemcy interweniowali wtedy, gdy Żydzi nosili opaski w sposób nieprzepisowy (tzn. poniżej łokcia lub zrolowane na ramieniu), a Polacy najwyraźniej potrafili rozpoznać Żyda na podstawie doświadczenia (Grabowski, 2004, s. 40)⁸⁷.

W filmie nie ma polskich donosów na tych, którzy nie założyli opasek. Nie ma również gapiów, wywisk, bicia i okradania Żydów pędzonych do getta przez dawną polską policję państwową i żandarmerię niemiecką. Nie ma wyciągania Żydów z domów przez dozorców i polską policję. Nie ma dantejskich scen przy zajmowaniu nowych mieszkań.

Mało tego, w filmie Polańskiego Żydów idących do getta otaczają cisza i skupienie malujące się na twarzach tych nielicznych nieżydowskich przechodniów, którzy zdecydowali się przystanąć na widok żydowskiego pochodu. Tak nie zachowują się gapie, lecz ludzie, którzy okazują współczucie i żegnają spojrzeniem cierpiącego bliźniego. Wiolonczelistka, którą Szpilman spostrzega wśród zgromadzonych, precyzuje *expressis verbis*: „Nie chciałam tu przychodzić, nie chciałam tego oglądać, ale nie mogłam się powstrzymać”. „It is too absurd” – mówi to, zboląta, z trudem hamując wybuch płaczu. Jej oczy są pełne łez. Jedna z nich – wymowne *pars pro toto* – sływa po alabastrowym policzku. Biedna chrześcijanka, biedna Polka patrzy na getto. Polański pozbawia ironii i egzorcyzmuje figurę kultury polskiej powołaną do istnienia przez Czesława Miłosza w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, przywołaną po latach przez Jana Błońskiego w tekście *Biedni Polacy patrzą na getto*. Figurę przerażającą, miażdżącą ironiczną, która zdążyła stać się emblematem narracji o współodpowiedzialności za przebieg Zagłady w okupowanej Polsce, nawet jeżeli narracja ta długi czas respektowała ograniczenia związane z dbałością o samopoczucie polskiej większości. W filmie *Pianista* figura ta zostaje „odzyskana” i przerobiona na figurę polskiego świadka – *witness*, a jeszcze lepiej *bystander*: biernego i bezsilnego świadka żydowskiego cierpienia i śmierci, szczelnie oddzielonego od cierpiących i umierających przez obcą przemoc – tyleż niezrozumiałą, co nieodwołalną. Figura polskiego świadka jest zaś kluczową figurą polskiej niewinności.

Mamy tutaj do czynienia z całkowicie autorską konstrukcją Polańskiego. Rodzina Szpilmanów nie przeprowadzała się do getta, ponieważ jej mieszkanie znajdowało się w obrębie otoczonym następnie murami. Szpilman obserwował i opisywał tworzenie getta od wewnątrz, styczność ze światem zewnętrznym znajdowała się już wówczas

87 „W aktach Niemieckiego Sądu Specjalnego oraz w aktach Prokuratury odnajdujemy liczne meldunki policyjne dotyczące zatrzymań Żydów przebywających bez opaski poza obrębem dzielnicy żydowskiej. [...] Na trzystu czterdziestu zatrzymanych Żydów, których *Strafanzeige* [formularz z nagłówkiem *Strafanzeige/Doniesienie* – E.J.] udało mi się odnaleźć, dwustu dziewięćdziesięciu czterech «wpadło» na skutek denuncjacji przechodniów, granatowych policjantów, tramwajarzy bądź pracowników kolei podmiejskiej” (Grabowski, 2004, s. 38). A mowa tylko o przypadkach rozbudowanej dokumentacji, w przeważającej mierze zachowały się jedynie notatki zawierające personalia zatrzymanych i krótki opis przebiegu zatrzymania. Por. także: Engelking & Grabowski, 2010 – zwłaszcza rozdział *Brak opaski „syjońskiej” oraz ucieczka z getta*, ss. 137–152. Wśród zachowanych dokumentów znajdują się np. akta sądowe i więzienne aresztowanego na podstawie donosu, skazanego (przez Sondergericht Warschau) i uwięzionego za nienoszenie opaski (*Judenkennzeichen*) Arnolda Szyfmana, który „twierdził później, iż nawet nie przyszło mu do głowy, że w ogóle powinien włożyć opaskę z gwiazdą Dawida, i mieszkał spokojnie w teatrze. Zapytany przez Niemców wyjaśnił: «nie jestem Żydem, ani z narodowości, ani z wyznania i dlatego nie noszę [opaski]» [Arnold Szyfman, *Moja tułaczka wojenna*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1960, s. 61–62]” (Engelking & Grabowski, 2010, ss. 139–140).

poza polem jego widzenia. U Polańskiego przesiedlenie oglądamy z zewnątrz, ale ukazane jako całkowicie eksterytorialne, odbywające się w próżni społecznej. Dodana przez reżysera postać wiolonczelistki usuwa z pola widzenia kolejne fakty. Sugeruje mianowicie swobodę kontaktów międzygrupowych wśród życzliwości otoczenia. W książce Szpilmana/Waldorffa świat przedwojenny opisany jest podobnie. Rzeczywistość odciska się jednak we śnie, przytoczonym bez cenzury większościowego spojrzenia:

Opaski na ramieniu już nam nie przeszkadzały – były noszone przez wszystkich, a po dłuższym czasie istnienia getta przyłapałem się na tym, jak bardzo się do nich przyzwyczaiłem: gdy śnili mi się moi przyjaciele sprzed wojny, widziałem ich z opaskami, jakby były one nieodłączną częścią ubrania – na podobieństwo krawata czy też chustki (Szpilman, 2000, s. 49).

Przedwojenni przyjaciele Szpilmana okazują się późniejszymi – a wedle większościowych kategorii również ówczesnymi – Żydami. Trudno wreszcie zrozumieć ponad dwuletnią utratę kontaktu między dwojgiem ludzi zafascynowanych sobą tak dalece, jak sugeruje Polański, w sytuacji, gdy w getcie nieprzerwanie działały telefony (por. Gregorowicz, 2014, ss. 409–427; por. także: Szlengel, 1977c, ss. 61–64).

Nieoczekiwanie zbliżony wątek otwiera wzmiankowany już reportaż *Tego nikt panu nie powie*:

Maria Ratkowska mieszkała na żydowskim Walicowie. Wtedy ludzie chcieli jeszcze słuchać prawdziwej muzyki. Czasami koncert był na dwa fortepiany – wtedy z Marią grał Szpilman. Wesoły i sympatyczny, zawsze ładnie ubrany. Czarujący.

Ale zaraz wybuchła wojna. Jeszcze mieli kilka koncertów. Dopóki nie utworzono getta, jeszcze wspólnie grali. Jeszcze Maria przychodziła na stare śmieci, bo mieszkała już po aryjskiej stronie, i przynosiła swym przyjaciołom [*sic!* – E.J.] nuty i czekoladki. A potem chleb.

– A jeszcze potem przechodziło się na drugą stronę ulicy, udając, że nie rozpoznaje się znajomego [*sic!* – E.J.].

Ciemnowłosego, z ciemną oprawą oczu i śniadą cerą. Co się ze Szpilmanem działo w następnych latach wojny, tego Maria nie wie. Zniknął bez słowa. [...] Że żyje, przekonała się, gdy zaraz po wojnie przyszedł do niej na Złotą.

– Miałam dobry instrument: Steinwaya.

– Czy Szpilman opowiedział wtedy, jak zniknął bez słowa?

– Było wiadomo, o czym można mówić, a o czym nie (Zaczyński, 2002, s. 12).

Opowieść pianistki ufundowana na – elegancko rzecz ujmując – sprzecznościach i przemilczeniach zasługiwałaby na osobną egzegezę. Również z uwagi na zakłamaną nowomowę właściwą polszczyźnie skonfrontowanej z czymkolwiek co żydowskie. Autor tekstu wydaje się stawiać ten problem jako naczelny za sprawą tytułu (*Tego nikt panu nie powie*) oraz leitmotiwu w postaci jego derywatów: cytowane powyżej „Było wiadomo, o czym można mówić, a o czym nie”, „Nie zadawałem pytań”, „Nigdy mi nie powiedział. To nie ten temat”, „Nie. Są stany uczuciowe, w które nie można się zagłębiać”, „To nie był temat do rozmów” (Zaczyński, 2002, ss. 12–13). O ile reportaż Michała Zaczyńskiego problematyzuje polski idiom, o tyle film Romana Polańskiego reprodukuje cechy

dystynktywne polskiego idiomu. Może zresztą nie tylko polskiego, ale interesuje nas w tym miejscu kultura polska, w której wnętrzu rozegrała się Zagłada.

Postać wiolonczelistki uzupełnia świat przedstawiony w *Pianiście* Polańskiego o polski kontekst. Informuje widza o polskim męczeństwie i polskiej walce: hitlerowskich represjach, jakie spadły na polską kulturę i społeczeństwo większościowe ze szczególnym uwzględnieniem inteligencji. Słyszymy o aresztowaniu kuzyna wiolonczelistki, śmierci jej brata, przygotowaniach do polskiego powstania. Przy tym ogromie cierpienia uciemiężeni Polacy w większości zachowują gotowość niesienia czynnej pomocy Żydom: od prostego rzemieślnika po członków elity intelektualnej. Polska ofiarność – do ofiary z życia włącznie – przedostaje się zresztą do samego getta. Nie zostaje nam bowiem oszczędzona informacja o chirurgu, profesorze Franciszku Raszei, który wszedł do getta za przepustką, by operować pacjenta i wraz z polskim asystentem oraz żydowskim pacjentem i jego rodziną został zastrzelony⁸⁸. Interesujące, że w opowieści na ten temat pada nazwisko Polaka, pominięte natomiast zostaje nazwisko Żyda. Pacjentem Raszei był tymczasem Abe Gutnajer, słynny przed wojną marszand i kolekcjoner sztuki, ponadprzeciętnie ustosunkowany i majątny, człowiek instytucja, postać przysłowiowa. Przed 1939 rokiem jego salon antykwaryczny należał do najwytworniejszych. Znajdował się przy ulicy Mazowieckiej 16, nieopodal wydawnictwa Janiny i Jakuba Mortkowiczów oraz kawiarni Ziemiańska (Mazowiecka 12). „Dla przedmiotów pośledniejszych, obliczonych

88 Rzecz skądinąd miała miejsce w bezpośrednim sąsiedztwie drewnianego mostu, po adresem Chłodna 26, na rogu Żelaznej, gdzie mieściła się restauracja „Pod Pieskami”. „Na pierwszym piętrze wezwany do chorego doktor Raszeja dokonywał operacji. Zastrzelili lekarza, asystenta, pacjenta i jego rodzinę. W domu nr 26 przy ulicy Chłodnej – sześć osób. W domu nr 24 – dwie osoby. W domu nr 22 – trzy osoby. [...] 21 lipca jeszcze liczyło się zwłoki w dzielnicy żydowskiej” (Wasermanówna, b.d., s. 9 – maszynopis niepublikowanej pracy nadanej na konkurs literacko-historyczny tygodnika „Stolica” *Warszawa moich wspomnień*, hasło: 98-Z; warunki konkursu zostały ogłoszone w „Stolicy” nr 3 z 26 stycznia 1947). W tej opowieści o getcie imiennie występują dwie postaci: Franciszek Raszeja i Janusz Korczak. Serdecznie dziękuję Natalii Judzińskiej, która udostępniła mi wyniki swojej kwerendy w Archiwum Państwowym Miasta St. Warszawy, zwracając uwagę na tekst Wasermanówny.

U Szpilmana/Waldorffa opowieść zawężona jest do Chłodnej 26, nazwisko Gutnajera w niej się nie pojawia, postać Raszei zostaje natomiast uwypuklona serią peryfraz: „Tego samego dnia doszło po południu do incydentu, który wstrząsnął całą Warszawą po obu stronach muru: znany polski chirurg, znakomitość w swojej dziedzinie, doktor Raszeja, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, został poproszony do getta w celu przeprowadzenia ciężkiej operacji. Jak zwykle w takich przypadkach otrzymał przy wejściu od komendantury niemieckiej policji przepustkę, ale gdy był już na miejscu i przystępował do zabiegu, do mieszkania wtargnęli SS-mani, zastrzelili leżącego w narkozie na stole operacyjnym pacjenta, następnie chirurga i w końcu wszystkich przebywających w domu lokatorów” (Szpilman, 2000, s. 84). Ostatnia informacja nie jest ścisła. Ocalała dziesięcioletnia wnuczka Abego Gutnajera, która schowała się pod łóżko (por. Engelking & Leociak, 2001, s. 666). Autorką cytowanej części *Przebieg wielkiej akcji wysiedleńczej dzień po dniu* jest Barbara Engelking.

Dla porównania pod datą 21 lipca 1942 roku Adam Czerniaków opisuje aresztowania członków Gminy, podejmowane w ich sprawie interwencje oraz groźbę aresztowania żony: „Wieczorem spokojnie. W nocy wypadki śmiertelne” (Czerniaków, 1983, s. 304). Marian Fuks w przypisie 93 dodaje: „Oczywiście chodzi o zamordowanie wielu osób” (Czerniaków, 1983, s. 304).

Jerzy Jurandot, z perspektywy roku 1943, relacjonuje ów dzień podobnie: „Samochody z esesmanami pędziły tam i z powrotem po ulicach, zatrzymując się przed wszystkimi wydziałami gminy, przed wszystkimi instytucjami społecznymi. Wchodzili na chwilę do środka, wychodzili w towarzystwie ludzi w opaskach. W tłumie, zalegającym chodniki, z ust do ust podawano sobie coraz to nowe nazwiska pomordowanych: wiceprezes i sekretarz gminy, kierownicy aprowizacji, kierownicy wydziału szpitalnictwa, Arbeitsamtu, opieki społecznej – lista powiększała się z każdą chwilą, rosła w nieskończoność. [...] Od czasu do czasu bliżej lub dalej rozlegały się strzały i przez tłum przelatowało nowe nazwisko. Nazwisko zabitego. Równocześnie kilku esesmanów wpadło do domu na Chłodnej i wymordowało na chybił trafił, bez żadnego powodu, dwadzieścia siedem osób, kobiet i mężczyzn. Szło o to, żeby na getto rzucić strach, żeby terrorem z góry wybić z głów wszelką próbę oporu” (Jurandot, 2014c, s. 133).

na mniej wytrawną i zamożną klientelę, otworzył w połowie lat dwudziestych niemal *vis-à-vis* swego Salonu Antykwarnię na Mazowieckiej 11” (Cieślińska-Lobkowicz, 2014, ss. 187–188). Oba miejsca leżały zatem przy kulturalnym szlaku w reprezentacyjnym centrum Warszawy:

Dla uprzytomnienia klasy prezentowanych [w głównym salonie – E.J.] prac wystarczy powiedzieć, że znaczną część tych dzieł zakupiło później od Gutnajera warszawskie Muzeum Narodowe i po dziś dzień uchodzą one za wybitne prace ich autorów.

Abe Gutnajer specjalizował się w malarstwie tradycyjnym, przede wszystkim polskim, choć wystawiał też dziewiętnastowiecznych Rosjan, a bywało, że i starych mistrzów, nie mówiąc o bogatej ofercie sztuki zdobniczej. [...] Był profesjonalistą dbającym o zaufanie klientów, którymi były muzea, urzędy, plutokracja i zasobna inteligencja wolnych zawodów. Nie był typem marszanda promującego wschodzących artystów czy nurty sztuki nowoczesnej, gwarantował natomiast poziom oferty, dbając o jej pochodzenie i jakość. Jego zachowawczy profil działalności, ale i popularność posłużyły Antoniemu Słonimskiemu do stworzenia neologizmu „abegutnajeryzm” na określenie konserwatywnych upodobań (Cieślińska-Lobkowicz, 2014, ss. 187–188).

Nietrudno zrozumieć, dlaczego Gutnajer wyparował z większościowej opowieści o Raszei. Opowieść ta nie mogłaby w ogóle powstać z uwzględnieniem jego personaliów. Uzupelnienie narracji o ten element unicestwia ją do fundamentów. Figura Gutnajera to bowiem synonim kolosalnych pieniędzy, co wyjaśnia zarówno technikalnia, jak i finansowy aspekt akcji uchodzącej dotąd za wzorcowy przykład polskiego altruizmu. Ponadto nazwisko Gutnajer – na mocy zasady *pars pro toto* – kierowałoby uwagę patrzącego na zjawisko, jakim był boom na okupacyjnym rynku antykwarycznym „aryjskiej” Warszawy. Badaczka zagadnienia, Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, pisze:

Za symboliczną cezurę zamykającą panowanie standardów zawodowych oczywistych w przedwojennym handlu antykwarskim skłonna byłabym przyjąć w Warszawie połowę 1940 r. Abe Gutnajer, znalazłszy mieszkanie na Chłodnej i zmuszony ostatecznie do likwidacji nieczynnej Antykwarni na Mazowieckiej 11, uznał wówczas za swój obowiązek zwrócić właścicielom przedmioty wzięte w komis przed wybuchem wojny, choć mógł je ukryć albo porzucić. [...]

Od jesieni 1940 r. respekt dla prawa własności w odniesieniu do znajdujących się w obiegu antykwarycznym przedmiotów należących do Żydów zaczął ulegać stopniowej korozji [...] Do połowy listopada 1940 r. ceny obiektów ustalano zapewne jeszcze bezpośrednio ze zmuszonymi rozstać się z nimi właścicielami i im też może [*sic!* – E.J.] wypłacano należność za nie. Po tej dacie, czyli od chwili zamknięcia getta, żydowscy kolekcjonerzy i posiadacze wartościowych przedmiotów sztuki i rzemiosła mogli liczyć już tylko na przyzwoitość antykwariatów i pośredników po aryjskiej stronie, którym powierzyli swoje dobra. Tak jak to uczynił Abe Gutnajer, którego prywatne zbiory na jego polecenie miał wyprzedawać [...] jego przedwojenny znajomy i klient, Edmund Mętlewicz, przekazując uzyskane z ich sprzedaży pieniądze do getta (Cieślińska-Lobkowicz, 2014, ss. 198–199).

Cieślińska-Lobkowicz zwraca uwagę na trwające od chwili utworzenia getta:

rosnące przyzwolenie na jawny obrót antykami „opuszczonymi” przez żydowskich właścicieli, które stanowiły coraz większy segment rynku. Swobodne po śmierci getta dysponowanie nimi było jednym z powodów świetnej koniunktury w warszawskim handlu sztuką, notowanej od połowy 1942 r., tj. od wielkiej akcji, w której wyniku deportowano do Treblinki 300 tys. osób.

Dobrym przykładem tego procesu jest przypadek Edmunda Mętlewicza. Byłby łajdakiem i zapewne zostałby napiętnowany, gdyby przed zamordowaniem Abego Gutnajera i jego rodziny w przeddzień rozpoczęcia w getcie masowych deportacji, 21 lipca 1942 r., wstawiane do salonów na zlecenie Abego przedmioty traktował jako własne. Po tej dacie ani on, ani zainteresowani nimi antykwariusze nie mieli z tym problemu [...] (Cieślińska-Lobkowicz, 2014, ss. 198–199).

Innymi słowy, Gutnajer musiał zniknąć z historii polskiej pomocy Żydom, zanim się w niej pojawił. Dotykamy tutaj mechanizmu wytwarzania narracji dominującej większości. Zarazem zaś obserwujemy przypadek paradygmatyczny dla opowieści Polańskiego. Polski kontekst bowiem został zarysowany w *Pianiście* w taki sposób, że owa kontekstualizacja oznacza *de facto* dekontekstualizację żydowskiego doświadczenia w jego istotnym aspekcie, a konkretnie w miejscu przecięcia trajektorii grupy dominującej z trajektorią grupy mniejszościowej.

Dopisek z roku 2019. Jak tymczasem wykazało dochodzenie niestrudzenie kontynuowane przez Nawojkę Cieślińską-Lobkowicz, na Chłodnej został zastrzelony nie Abe Gutnajer⁸⁹, lecz jego starszy brat, Bernard. Sens zdarzenia pozostaje jednak bez zmian, jeśli nie ulega zaostreniu. W przedwojennej Warszawie Bernard Gutnajer był mniej znanym, lecz nie mniej prominentnym antykwariuszem. Rezydował i działał w pobliżu Abego, zaraz po drugiej stronie Ogrodu Saskiego. Prowadził mianowicie ekskluzywny salon z antykami przy ulicy Wierzbowej 6. Mieszkał zaś przy Niecałej (wówczas Króla Alberta) 8. Zbrodnia na Chłodnej miała miejsce w mieszkaniu dr Alberta Szulberga, który do wybuchu wojny był wysokiej klasy jubilerem i antykwariuszem we Lwowie. W interesującym nas okresie: „Był on wraz z doktorową Sch. Steinową przedstawicielem w dzielnicy żydowskiej okupacyjnego Salonu Sztuki Zofii Leśniewskiej mieszczącego się po stronie aryjskiej przy ul. Mazowieckiej 7” (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 276)⁹⁰.

O antykwariacie generałowej Leśniewskiej Cieślińska-Lobkowicz pisała obszernie w artykule na temat okupacyjnego rynku sztuki (por. Cieślińska-Lobkowicz, 2014). W sytuacji, gdy:

wartościowe mienie żydowskie podlegało oficjalnie w Generalnym Gubernatorstwie zamedowaniu i konfiskacie, a wszelkie transakcje między gettem a stroną aryjską należało przeprowadzać za pośrednictwem Transferstelle [...], [p]osiadanie oficjalnego przedstawicielstwa w getcie było absolutnie wyjątkowe i dowodziło układu z Niemcami, nawet jeśli zachowały

89 Uwięziony w getcie Abe Gutnajer powierzył swój majątek antykwariuszowi z „aryjskiej strony”, Edmundowi Mętlewiczowi. Według Tomasza Mętlewicza, syna Edmunda: „chory Abe leżał w łóżku i gdy była możliwość ucieczki z getta, jego żona Rena (Regina) ze względu na stan chorego uważała, iż jest to niemożliwe. Po śmierci naturalnej Abego pozostali członkowie rodziny zostali w 1943 r. przewiezieni [sic!] do obozu w Treblince. Miała tam zginąć żona Abego, jego córka i zięć” (Bołdok, 2004, s. 229).

90 „Ogłoszenie o zakupie przez nich obrazów, mebli stylowych, dywanów, dzieł sztuki i antyków ukazało się w «Gazecie Żydowskiej» 14 listopada 1941 r. Interesantów przyjmowano w godzinach 10-16 na Elektoralnej 4, zapewniając natychmiastową wypłatę gotówką pełnej ceny. [...] Zamknięci w getcie ludzie byli zmuszeni wyprzedawać się z ukrywanych kosztowności, a możliwość bezpiecznego i szybkiego załatwienia takich transakcji z osobami budzącymi zaufanie była dla nich na – nomen omen – wagę złota. Z kolei oferowane przez nich dzieła sztuki i antyki wymagały fachowej oceny poszczególnych obiektów i ich transferu na stronę aryjską, gdzie można je było spieniężyć po znacznie wyższych cenach. Zagwarantowanie zysku Niemcom zlecającym bądź umożliwiającym te procedury wydaje się w tej sprawie bezdyskusyjne” (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, ss. 276-277).

się świadectwa, że miało być ono przykrywką służącą ratowaniu ludzi i ich przerzutowi z getta na stronę aryjską (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 276).

Cieślińska-Lobkowicz nie przeprowadza krytyki owych świadectw. Nie są one przedmiotem jej wywodu. Wszelako wiemy na pewno, iż owa „przykrywka” nie uratowała Abego Gutnajera ani jego rodziny. Abe Gutnajer umarł w getcie. Jego żona, córka i zięć zostali wywiezieni do Treblinki. „Przykrywka” nie przydała się też Bernardowi Gutnajerowi. Podobnie jak nie przydała się Albertowi Szulbergowi, głównemu zaopatrzeniowcowi Zofii Leśniewskiej, który zajmował się ponadto skupem biżuterii i złota – również nielegalnym w świetle nazistowskiego prawa i również oficjalnie przez Niemców dopuszczonym w konkretnym wypadku Szulberga.

Możliwość wezwania przezeń prof. Raszei do getta w celu prywatnej konsultacji medycznej, i to w tak napiętej sytuacji dzielnicy zamkniętej, świadczy o uprzywilejowaniu i potwierdza pośrednio słuszność uwagi [...] o zgodzie Niemców na prowadzenie przez Szulberga tej działalności, co uprawnia domniemanie kolaboracji (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 276).

Badaczka dowodnie przekonuje, że wizyta Raszei u Szulberga miała miejsce nie w przeddzień, lecz w pierwszym dniu Wielkiej Akcji, 22 lipca 1942 roku. Píše ona, że Raszeja przyszedł do Szulberga zapewne [*sic!*] w związku z dolegliwościami zdrowotnymi tego ostatniego (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 276). Tak wynikałoby ze słów żony Alberta Szulberga, naocznej świadkini zbrodni. W jej zeznaniu jednakże czytamy również:

W tym czasie przyszedł do nas pan Bernard Gutnajer, osobiście mi znany jako handlarz antykami z Warszawy, jak i prof. dr Raszeja, którego imienia nie pamiętam, chirurg wezwany do mego męża, który cierpiał na bóle kręgosłupa. Nie wykluczam, że pan Gutnajer, który był poinformowany przez mego męża o wizycie dr. Raszei, przybył w celu omówienia bliżej mi nieznanych kwestii handlowych (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 271).

Żona Bernarda Gutnajera była przekonana, że jej mąż udał się do Szulberga „z zamiarem sprzedaży kilku precjozów i złotych dolarówek” (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 275). Synowa zaś mówiła o sprzedaży „jakichś osobistych precjozów, a także co najmniej kilku złotych monet dolarowych” (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 271). Z niezależnych od siebie zeznań synowej Bernarda Gutnajera i żony Alberta Szulberga wiemy z całą pewnością tyle, że wizyta Gutnajera u Szulberga nie tylko miała miejsce jednocześnie z wizytą Raszei, lecz też pozostawała z nią w ścisłym związku. Innymi słowy, Gutnajer poszedł do Szulberga z kosztownościami z powodu wizyty Raszei. Wiemy też, że o ile Raszeja wszedł do getta z legalną przepustką, o tyle wyprawa Gutnajera do Szulberga odbywała się *in extremis*, „ponieważ mężczyznom było już wówczas niebezpiecznie pokazywać się na ulicy” (Cieślińska-Lobkowicz, 2016, s. 270).

Co wiedzieli Niemcy, którzy dokonali zbrodni na Chłodnej? Niemcy wiedzieli na pewno, że Raszeja odwiedzi Szulberga. Znali dzień i godzinę jego wizyty. Ich pojawienie się w mieszkaniu lwowskiego antykwariusza w tym właśnie momencie trudno uznać za

przypadek. Morderstwo na Chłodnej było połączone z rabunkiem. Jak konkluduje synowa Bernarda Gutnajera: „Oczywiście wszyscy zabici [...] zostali całkowicie obrabowani przez SS-manów ze wszelkich posiadanych kosztowności” (Cieślińska-Lobkowitz, 2016, s. 269). Z niemieckiej perspektywy hierarchia priorytetów wyglądała odmiennie i w jej świetle to raczej rabunek na Chłodnej był połączony z morderstwem, które było czynnością uboczną, nie zaś celem samym w sobie. O ile bowiem Niemcy zastrzelili znajdujących się w lokalu mężczyzn, o tyle kobiety pozostawili przy życiu.

Jeśli się odsunie na bok domniemania i poszlaki, wizyta Franciszka Raszei u Alberta Szulberga pierwszego dnia Wielkiej Akcji nie była altruistycznym aktem pomocy bliźniemu, za jaki uchodzi, lecz – przy zachowaniu zasady domniemania niewinności i najwyższej dla lekarza interpretacji – formą luksusowej, wysoko płatnej usługi. Być może medycznej. Anonimowość pozostałych ofiar zbrodni tłumaczy się podwójnie. Pięknej legendzie obsługującej polski *Arisches Geschäft* zagrażało bowiem nie jedno, lecz dwa powszechnie znane po obu stronach muru nazwiska uwięzionych w getcie antykwariuszy – synonim rozległych interesów i niemających pieniędzy. Ciekawe, że ta sfera zagadnień pojawia się w *Pianiście* w wersji tyleż ostentacyjnej, co zdekontekstualizowanej, w postaci antysemitckiego fantazmatu anonimowego Żyda ze złotą monetą. Mam tu na myśli rozbudowany epizod w kawiarni „Sztuka” zapadający w pamięć tyleż za sprawą „powtórnego przyścia” Zbigniewa Zamachowskiego (w kawiarnianej scenie z pieniędzmi obsadzonego już wcześniej w *Korczaku* Andrzeja Wajdy), co za sprawą reprodukcji dobrze przyswojonego antysemitckiego wzorca. Koniec dopisku z 2019 roku.

Wracając do potwierdzania narracji dominującej większości przez film Polańskiego: istnieją wprawdzie w *Pianiście* niedobrzy Polacy – bo „źli” to za dużo powiedziane – w liczbie dwóch: nieuczciwego nabywcy fortepianu oraz nieuczciwego technika radiowego, który przez pewien czas ma się opiekować Szpilmanem w kryjówce. Obaj oni są przedstawieni w abiektalny sposób. Nic to jednak w porównaniu z figurami moralnie odrażających Żydów – prominentnego szmuglera i porządkowego – których widać na ekranie. Choć nie mniej istotni są abiektalni Żydzi, o których w filmie się mówi: pozostałych szmuglerach, pozostałych porządkowych, biernej masie, która daje się prowadzić na śmierć „jak owce na rzeź”. Nie zabrakło też wisienki koronującej piętrowy tort fantazmatu: Żydów amerykańskich, mitycznego żydowskiego lobby złożonego z mitycznych żydowskich bankierów. A że mamy do czynienia z wyrobem *prima sort*, o otchłani upadku wypełnionej tym całym horrendum informują nas sami Żydzi. Ojciec głównego bohatera wypowiada sakramentalną formułę stanowiącą znak emblematyczny większościowego dyskursu o Zagładzie: „Winię Amerykę. Amerykańskich Żydów. Co dla nas zrobili? Tu ludzie umierają. Żydowskie bankierzy powinni nakłaniać władze, by przystąpiły do wojny”. Brat głównego bohatera przemawia językiem gettovej prasy konspiracyjnej wydawanej przez młodych ludzi płci męskiej zrzeszonych w organizacjach młodzieżowych różnych orientacji politycznych, zsocjalizowanych w systemie ścisłego odniesienia do ideałów większości – w tym do paradygmatu honorowo-godnościowego,

który poczytywali za paradygmat emancypacyjny. W warunkach getta abiektem tego paradygmatu okazali się Żydzi prowadzący „żydowską wojnę” – czyli nieprzebijającą w środkach walkę o przetrwanie – zamiast wojny o wyższe wartości, godnej ludzi. W scenie na Umschlagplatzu natomiast tenże sam Henryk Szpilman przemawia do nas wręcz słowami Shylocka z *Kupca weneckiego*, komentując zagadnienie przystłowiowej żydowskiej bierności. Tym, co interesuje go w oczekiwaniu na śmierć, jest pytanie, czy Żydzi są ludźmi, skoro nie odpowiadają na zadawane im ciosy. Przy całym swoim antysemickim ładunku *Kupiec wenecki* jest o tyle uczciwszy, że pokazuje do końca kontekst i konsekwencje oddania ciosu przez Żyda chrześcijanom.

Pominięcia stanowią treść filmu *Pianista* nie mniej ważną niż to, co widać na ekranie. Ich lista jest długa i charakterystyczna w tym sensie, że dotyczy zależności Żydów od Polaków. Na obrzeżach obrazu widzimy pojedynczych granatowych policjantów, sennych i biernych na tle żydowskich porządkowych, zawsze w rolach decydujących, zawsze w akcji. Nie ma w filmie mowy o tym, że Żydowska Służba Porządkowa była podporządkowana kolaboracyjnej polskiej policji granatowej, której komendantem był skądinąd brat Jana Karskiego. Nie dowiadujemy się o roli, jaką odegrali w tej formacji Żydzi chrześcijanie, a ściślej chrześcijanie zakwalifikowani do uwięzienia w getcie jako Żydzi konwertyci. Nie dowiadujemy się o tym, że żydowski *Ordnungsdienst* nie miał uprawnień policji, że porządkowi nie otrzymywali wynagrodzeń, że po pierwszym tygodniu Wielkiej Akcji – gdy stało się jasne, na czym polega „wysiedlenie na Wschód” – odmówili służby, że praktycznie wszyscy zginęli wraz z rodzinami. Interesujące, że odbiega to od wizji nakreślonej w *Pianiście* Waldorffa/Szpilmana, gdzie napotykamy na coś więcej niż tylko dyskursywne potępienia na gruncie paradygmatu honorowo-godnościowego. Obok porządkowego, który wykazuje zainteresowanie trudną sytuacją materialną rodziny, następnie zaś powoduje wypuszczenie z aresztu Henryka Szpilmana, by w końcu uratować od wywózki autora wspomnień, jest też porządkowy, który – ze słowami „Wszystkich nas to czeka...” (Szpilman, 2000, s. 103) – nie tylko przygarnia go na noc po deportacji rodziny Szpilmanów do Treblinki, ale też okazuje mu zrozumienie i współczucie. Obaj porządkowi działają względem Szpilmana całkowicie bezinteresownie.

Kolejnym strategicznym elementem obrazu jest szmugiel reprezentowany przez postać małego szmuglera oraz skonstrastowane z nią postać szmuglera hurtownika. Dziecko ginie (z rąk niemieckich) przy przechodzeniu przez dziurę w murze, podczas gdy zdemoralizowany dorosły prosperuje, ubijając interesy w gettowym lokalu strzeżonym przez zdemoralizowaną Żydowską Służbę Porządkową. Bogaci ani myślą dzielić się z biednymi, którzy umierają wprost na ulicach. Nietrudno ułożyć te fakty w sekwencję przyczyn i skutków. Polski odbiorca większościowy nie potrzebuje zresztą oglądać filmu *Pianista*, by wiedzieć, że dokładnie tak właśnie było. Szokiem byłaby dla niego informacja, że szmugiel stanowił 98% całkowitego zaopatrzenia getta. Jak pisał jeden z więźniów:

Z całym naciskiem należy stwierdzić, że getto było zaopatrywane w żywność wyłącznie dzięki szmuglowi. Bez tego getto znacznie wcześniej uległoby samolikwidacji, a generał Stroop byłby pozbawiony orderu (Tadeusz Szymkiewicz [Tadeusz Szymel], *Ja to przeżyłem. Wspomnienia i refleksje z getta warszawskiego (Warszawa w latach 1939–1944)*, Archiwum Yad Vashem, sygnatura E/258; cyt. za: Engelking & Leociak, 2001, s. 440)⁹¹.

Istotna rola w szmuglu przypadła żydowskiej Służbie Porządkowej, która korumpowała pilnującą bram getta polską policję i niemiecką żandarmerię, łase na dodatkowy zarobek, podczas gdy dla żydowskich porządkowych był to zarobek często jedyny. Jerzy Jurandot, w znacznej mierze dystansujący się do obowiązującego stylu myślenia o getcie, pisze o udziale porządkowych w przemyśle żywności w kategoriach „wielkiej i niezaprzeczalnej zasługi”. Jego zdaniem „wzięli [oni] na siebie najodpowiedzialniejszą część roboty” (Jurandot, 2014c, s. 91). Zdarzało się, że byli za to rozstrzeliwani:

Na miejsce rozstrzelanych [...] przyszli inni, szmugiel trwał dalej. Walka z nim była beznadziejna, szło o życie pół miliona ludzi (Jurandot, 2014c, s. 104).

Jurandot pisze też o „osiwiatych w bojach szmuglerach” hurtownikach (Jurandot, 2014b, s. 251).

Niemieckie zyski z tej sytuacji są łatwe do wyobrażenia w potocznym odbiorze. Poza wiedzą i wyobraźnią natomiast pozostaje skala polskiego biznesu okołogettowego, prowadzonego na warunkach rabunkowych:

Wielkim łukiem od Parysiaka aż do Leszna szedł szmugiel. Wieczny ruch, gwar, krzyki, nawoływania z okien getta do okien po „tej” stronie, targi, kłótnie współzawodników, płacz stratnych, turkot wózków, bieganina – nie ustawały na chwilę. Nawet ciszę świątecznych żydowskich wieczorów rozdzierał chór nędzarzy wołających do serc zamożnych.

Getto żyło Warszawą – Warszawa żyła gettem. Każdy wiedział o tym, każdy z tego korzystał, prócz tych czystych, co korzystając, nie chcieli o tym wiedzieć. Warszawa żyła gettem jeszcze długo po jego śmierci – aż do własnego końca. Getto było sercem Warszawy. W ciągłym pulsowaniu przyjmowało i wydzielalo: poprzez wachy, mety, dziury – jak przez aorty, arterie tętnic i stukrotne rozgałęzienia żył, aż do naczyń włosowatych ożywiających najtajniejsze tkanki miasta. Przez przekupione wachy szedł szmugiel autami, wozami, wózkami i karawanami. Szedł szmugiel przez stałe „mety”: tajne przejścia aryjskich terenów przyległych do getta; szedł przez dziury w murze – wybijane i zamuroywane kilkanaście razy w ciągu jednej nocy; szmugiel przez kanały i rynsztoki pod murem; wreszcie szedł szmugiel przez zjeżony szkłem mur, którego każdy dowolny punkt na przestrzeni kilkudziesięciu kilometrów strzeżonego obwodu – pewnej chwili – za pieniądze, za ryzyko życia mógł być przekroczony. [...]

Proces realizacji szmuglu w pieniądź i pieniądza w taki czy inny byt nie ominął nikogo. Każdy był ogniwem w tym łańcuchu (Hering, 2011, ss. 36–37, 39)⁹².

Tymczasem w powszechnie przyjętej wersji wydarzeń szmugiel i handel rzeczami odbywa się w próżni społecznej. Towary przedostają się do getta nie wiadomo skąd i nie wiadomo jak, jeśli pominąć końcową fazę procesu już w obrębie murów. To samo doty-

91 Autorką cytowanej części *Szmugiel* jest Barbara Engelking.

92 Podobny obraz kreśli Jurandot w cytowanym już *Mieście skazanych* (Jurandot, 2014c). Oba teksty ukazały się drukiem w latach dziesiątych XXI wieku, czyli siedemdziesiąt lat po opisywanych wydarzeniach.

czy handlu rzeczami. To samo dotyczy stosunku „aryjskiej strony” do gettowych placówek, jakże innego w *Pianiście* Polańskiego od tego w *Pianiście* Waldorffa/Szpilmana. To samo dotyczy pytania, gdzie był Bóg w sytuacji, gdy – mimo stale zamkniętych kościelnych archiwów – wystarczająco dobrze wiadomo, gdzie był Kościół. Nie mówiąc o tym, że wskutek wybudowania filmowych dekoracji na warszawskiej Pradze z obrazu filmowego zniknął budynek kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Karola Boromeusza nieodłączny od realnej kładki. Przykłady wizerunkowego liftingu – liczne już w książce – w filmie stają się regułą, od której nie ma wyjątków.

Z punktu widzenia polskiej dominującej większości film *Pianista* jest opowieścią komfortową i bezpieczną. Gwarancję bezpieczeństwa stanowią rozliczne przemilczenia oraz dosztukowany przez Polańskiego świadek – kluczowa figura polskiej niewinności. Reżyser zwiualizował tym samym triadę Hilberga: podział na sprawców, ofiary i świadków (*bystanders*) – ze znacznym dociążeniem hipoteki ofiar, co również charakterystyczne dla Hilbergowskiego myślenia do czasu, gdy badacz zetknął się z dziennikiem prezesa warszawskiego Judenratu Adama Czerniakowa. Kładka ma w tym obrazie znaczenie szczególne jako wizualizacja rygorystycznego trójpodziału, a więc rodzaj dystrybutora ról i zarazem alibi – pozytywnie zweryfikowane na tak zwanym Zachodzie, podobnie jak w porównywalnym czasie fantazmatyczne – figury Jana Karskiego oraz Ireny Sendlerowej.

Polański zadziałał jak saper, który użył całego swojego *savoir-faire*, by nie zdetonować ładunku, lecz go rozbroić. Nawiązując do słownika Marshalla MacLuhana, można powiedzieć, że schłodził Zagładę. Uczynił to w odniesieniu do tego jej aspektu, który w Polsce pozostaje dojmujący, by nie rzec: palący⁹³. *Pianista* miał walny udział w dekontekstualizacji i legitymizowaniu dekontekstualizacji Zagłady. Zaproponował wizję Zagłady nieproblematiczną z dominującego polskiego punktu widzenia. Zamiast modyfikacji narracji dominującej zapoczątkował jej powierzchowną przemianę. Zdekontekstualizowana – i być może również wydrążona z sensu, jeżeli zważyć na szczęśliwe zakończenie perypetii głównego bohatera przy dźwiękach muzyki Fryderyka Chopina – Zagłada okazała się zdadna do włączenia w narrację dominującą bez naruszania jej reguł. Za sprawą Polańskiego most nad Chłodną – emblemat getta i pośrednio Zagłady – przestał być znakiem zagrożenia. Wcześniej, owszem, jego wizerunek towarzyszył dyskursowi o polskim świadku, umieszczany na okładkach książek takich jak *Biedni Polacy patrzą na getto* Jana Błońskiego czy *Juifs et Polonais* pod redakcją Jean-Charles’a Szurka i Annette Wiewiorki. Było to jednak za mało, by uśmierzyć nazwany i opisany przez Grzegorza Niziołka, a związany z opowieścią o Zagładzie „odruchowy lęk, że opowieść ta w sposób nieunikniony, wcześniej lub później, ujawni polskie współuczestnictwo w procesie Zagłady”. Wraz z filmem *Pianista* most nad Chłodną stracił walor obsceniczności i został

93 Jednocześnie w tekście na temat amerykańskiego serialu *Holocaust* (1978) Baudrillard uznawał Zagładę za wydarzenie zimne, które usiłuje się podgrzewać za pomocą zimnych mediów, a więc bezskutecznie: „Podejmuje się próby ponownego podgrzania zimnego wydarzenia poprzez zimny środek przekazu [...], a jeśli chodzi o same masy, ma to stanowić dla nich jedynie sposobność do przeżycia dreszczu dotyku i pośmiertnego wzruszenia, drżenia o działaniu prewencyjnym, dzięki czemu pogrążą się one w sferze zapomnienia z czystym sumieniem i estetyczną świadomością katastrofy” (Baudrillard, 2005b, s. 66).

oswojony. Stał się znakiem opowieści bezpiecznej, więc można było zwrócić ku niemu wzrok w poczuciu pełnego bezpieczeństwa. Dlatego też, jak sądzę, bez bólu i trudu przyznano mu prawo obywatelstwa i miejsce w przestrzeni: konkretnej przestrzeni polskiej stolicy i symbolicznej przestrzeni polskiej narracji. Odtąd – zmutowany według recepty z *Pianisty* – nie tylko zaczął się przyjmować na polskim gruncie, ale też ujawnił potencjał atrakcji turystycznej i towaru eksportowego. Członkom grupy dominującej zapewnił zaś możliwość „czerpania rozkoszy z retrospektywnych halucynacji” – już nie tylko indywidualnie, lecz także zbiorowo.

Most nad Chłodną (2011): rekonstrukcja *in situ* rekonstrukcji z przemieszczeniem

Inauguracja symbolicznej rekonstrukcji mostu nad Chłodną przebiegła w atmosferze festynu. Impreza została uwieczniona w sprawozdaniu prasowym pod tytułem *Stare klimaty na odnowionej Chłodnej* i przypominała festiwal lapsusów freudowskich, jeśli nie paradę upiorów, jakiej nie zawahałby się gościć w swoich progach przy ulicy Sadowej w mieście Moskwie sam Zagraniczny Konsultant:

Nie zabrakło polityków z przedwyborczą agitką, muzyki, chleba ze smalcem. [...] Wyremontowana Chłodna w sobotnie otwarcie zamieniła się w bazar. [...] – Ile za kilo tej kiełbasy? A boczek w jakiej cenie? – dociekali mieszkańcy Woli. [...] Chłodną można było zwiedzać z przewodnikami. Na ulicy stały stare automobile. [...] Obok stał granatowy policjant jak z czasów przedwojennych albo okupacji.

– Tu był mur getta, a tam bunkier – wspomina pan Henryk Moszczyński, jedząc ciastko od baptystów. Przypominał, że bliżej Żelaznej znajdował się drewniany most łączący małe i duże getto, w miejscu, gdzie dziś stoją wysokie metalowe słupy symbolizujące to przejście. Opowiada, że jako 16-latek w czasie Powstania Warszawskiego trafił do obozu pracy w Gross Wartenbergu na Dolnym Śląsku (Syców). Z Woli pamięta rozstrzelanie dziesięciu osób („widziałem na własne oczy”) i swąd palonych ciał w czasie rzezi Woli. – Ładnie wyremontowali Chłodną. Kupiłem na niej bimber, przepraszam – nalewkę, i boczek. Chce pan spróbować? – pyta (Bartoszewicz, 2011b, s. 8).

W tradycyjnym *emploi* wystąpił głos sublokatorski:

Na skwerze przed kościołem pani Mira (nazwiska do „Gazety” nie chce podać) mówi: – Ja jestem z Żydów. Trzy lata temu na Chłodnej impreza była na wesoło. Były deski, można było potaćzyć. Były flaki. Było sympatycznie, serce było włożone, żeby ludzie się rozweselili. A dziś nie ma tego nastroju (Bartoszewicz, 2011b, s. 8).

I to mimo, że na fotografii prasowej wyraźnie widać parę wirującą w tańcu na skwerze Księdza Jerzego z figurą Matki Boskiej Łaskawej i sylwetką kościoła św. Karola Boromeusza w tle. Tak czy owak na pewno nie było i nie będzie rzeczą łatwą dorównać potańcówkom organizowanym na Chłodnej w sezonie, gdy tańczono o znacznie wyższe staw-

ki, flaki zaś – *last but not least* – sporządzano z ludziny poddanej uprzednio dietetycznym rygorom. Specjalność kuchni niemieckiej.

Symboliczna rekonstrukcja gettowego mostu stanowiła ukoronowanie tak zwanej rewitalizacji ulicy, niecierpliwie oczekiwanej i zapowiadanej w prasie jako powrót do „prawdziwej i pięknej starej Chłodnej” (Majewski, 2009, s. 5). Autorem projektu instalacji był Tomasz Lec. Badania topometryczne Krzysztofa Pasternaka pozwoliły usytuować ją dokładnie w miejscu drewnianego gettowego mostu. W chodniku po obu stronach ulicy precyzyjnie oznaczono pionowe rzuty schodów, używając do tego celu kostki bazaltowej. Dodano również nowy element do istniejącego już upamiętnienia przebiegu granic getta. Żeliwna inkrustacja w chodniku z 2008 roku odpowiadała bowiem przebiegowi muru w roku 1940. W styczniu roku 1942 jednakże w związku z reorganizacją ruchu na skrzyżowaniu i budową mostu mur przesunięto: rozebrano i postawiono na nowo, bliżej środka ulicy, powiększając część chodnikową tak, by uczynić miejsce na schody powstającej budowli. Z tego okresu pochodzą wpisy w dzienniku Czerniakowa dotyczące wybijania szyb przez ludność chrześcijańską w oknach gettowych domów. W XXI wieku powtórzono dwufazową operację podziału przestrzeni: w 2011 roku do inkrustacji z 2008 roku dołączyła kolejna, bliźniacza z napisem „Mur Getta styczeń–sierpień / Ghetto Wall January–August 1942”. Głównej części mostu odpowiadają dwie pary przęsł w oryginalnych umiejscowieniach. Wykonano je z patynowanego brązu, którego faktura ma przypominać drewniane belki. Gabaryty rekonstrukcji powielają gabaryty oryginału. Między przęsłami, nad ulicą, na wysokości platformy gettowego mostu rozpięto światłowodowy, które w nocy świecą delikatnym, fosforyzującym światłem.

Ozdobna konstrukcja z patynowanego żeliwa urozmaicona światłowodami – wykwit stylu rewitalizacyjnego – w pełni sprawdza się dopiero jako element zestawu. Można ją uznać za emblemat czy ukoronowanie procesu wdrożonego we wschodniej części ulicy. W jego wyniku, by przytoczyć spostrzeżenie Eleonory Bergman, „Chłodna stała się bardziej Chłodna”. Ze skweru przed kościołem wyrwano powojenne drzewa⁹⁴ i posadzono w ich miejsce niski żywopłot przycięty według wskazań poziomicy. Celem operacji było odświeżenie fasady budowli. Dla odmiany odleglejszą część skweru – pozbawioną wcześniej drzew – zadrzewiono niewysokimi krzewami akacji w kształcie figur geometrycznych. Czy celem, nie wiadomo, na pewno jednak skutkiem operacji było zastąpienie krucyfiksu uznanego być może w międzyczasie za kłopotliwą interwencję symboliczną. Zaprowadzono rabatki. Na rabatkach umieszczono kwiatki. Część jezdni zamknięto dla ruchu samochodowego. Zainwestowano w cegłę klinkierową oraz kostkę granitową różnych barw i kształtów. Przy jej pomocy oznaczono podziały w gruncie: granice getta przy Żelaznej i u dawnego wylotu Białej, a także granice posesji, a więc nieistniejących bu-

94 Pozwolenie na wycięcie drzew wydał Stołeczny Konserwator Zabytków decyzją nr 91/Z z dnia 17 marca 2010 roku. Pozostałe decyzje Stołecznego Konserwatora Zabytków związane z rewitalizacją Chłodnej to: pozwolenie na prowadzenie prac (decyzja nr 2163N/09 z dnia 18 grudnia 2009 roku) oraz pozwolenie na prowadzenie badań archeologicznych (decyzja nr 21A/09 z dnia 8 marca 2010 roku). Wzniesienie kładki wymagało również pozwolenia na budowę wydanego przez Prezydenta m. st. Warszawy decyzją 87/N/10 z dnia 23 marca 2010 roku.

dynków składających się na dawną pierzeję zabudowę ciągłą. Oznaczenia doczekały się także dwa miejsca związane z polską historią heroiczną, czyli zdobyte w ciężkich walkach w powstaniu 1944 roku niemieckie bunkry strzelnicze: na Chłodnej u wylotu Waliców i przy zachowanym budynku dawnej Nordwache przy skrzyżowaniu Chłodnej z Żelazną. Oba z widokiem na symboliczną rekonstrukcję mostu, przy czym o rok od niej wcześniejsze. Drugie z nich dubluje opisaną już tablicę ku czci batalionu AK „Chrobry” pod dowództwem kapitana „Sosny”. Zwizualizowano zatem – uczyniono widzialnym – palimpsest warstw czasowych i odpowiadających im wydarzeń. W środku tej wielkiej kumulacji symbolicznej latem instalowane są kawiarniane ogródki. Zimą odbywają się targi świąteczne z oscypkami i kolędami. U wylotu Waliców pojawia się zaś bogato udekorowana i oświetlona choinka sponsorowana przez wielkie korporacje.

Zachodnia część Chłodnej – od Żelaznej do Towarowej – kontrastuje z jej częścią wschodnią – od Jana Pawła II (d. Juliana Marchlewskiego) do Żelaznej – jak noc i dzień. Mimo wieżowca między Chłodną i Kotlarską (d. Krochmalną) przy Towarowej oraz apartamentowca po północnej stronie Chłodnej i Wroniej napór wieżowców i apartamentowców jeszcze się tutaj na dobre nie zaczął. Na odcinku od Żelaznej do Towarowej mamy rozproszone fragmenty przedwojennej zabudowy czynszowej, szkołę tysiąclatkę, architekturę prowizorycznych pawilonów z tanią gastronomią, warsztatami samochodowymi i usługami seksualnymi. Za tą wątlą w gruncie rzeczy fasadą zakurzonych dekoracji rozciągają się resztki charakterystycznego dla Warszawy poboju zwanego Dziakim Zachodem. Nie brak tu wertepów i wykrotów porośniętych wybujałą roślinnością, która stanowi ostoję dla licznych gatunków zwierząt, w tym ptactwa i szczególnie okazałych złotych lisów. Łąkowe aromaty wydzielane przez trawy, zioła i spieczoną lub mokrą ziemię krzyżują się z zapachami rdzewiejącego złomu oraz wilgoci i pleśni, którymi zawiewa z czeluści resztek kamienic przy Wroniej o zabitych deskami drzwiach i oknach.

W tym kontekście nawet upamiętnienie granicy getta w pobliżu skrzyżowania Chłodnej z Wronią – identyczne z formatem całej serii, a więc adekwatne do wyobrażenia o europejskich standardach – ginie wśród porozstawianych wokół opon, gubi się w nierównościach chodnika i wsiąka w szerniałą fasadę ostańca czynszowej zabudowy pod numerem 41. Podobny jest los tablicy odnotowującej męczeństwo ludności cywilnej Woli w powstaniu 1944 roku oraz sąsiadującego z nią upamiętnienia polskiej – w sensie: nieżydowskiej – części historii nieistniejącej szkoły Roeslerów⁹⁵. Oba artefakty na dawnej posesji pod numerem 33 giną w chaszczach i załomach budowlanych improwizacji. Zachodnia część ulicy jest synonimem jakości definiowanych potocznie jako brzydota i „obciach”, rażących jako zaprzeczenie modernizacji i kojarzących się z biedą. W neoliberalnym porządku społeczno-ekonomicznym zaś biedę wraz z jej przyczynami

⁹⁵ Budynek ma bowiem również swoją historię gettową: między innymi jako pierwsza siedziba Domu Sierot Stefanii Wilczyńskiej i Janusza Korczaka *intra muros* – po wysiedleniu z Krochmalnej 92, przed wysiedleniem na Sienną 16.

uznaje się wprawdzie za rzecz normalną, jednakże jej przejawy cierpliwie usuwa się z pola widzenia. Trudno byłoby zatem wyobrazić sobie funkcjonowanie w podobnym kontekście przyciągającego wzrok luksusowego gadżetu komemoracyjnego, jakim jest rekonstrukcja mostu nad Chłodną.

Tak do większości praktyk rewitalizacyjnych, jak do konkretnego przypadku symbolicznej rekonstrukcji przy skrzyżowaniu Chłodnej z Żelazną bez trudu stosuje się kategorię *glamour*⁹⁶ – wytwarzającą własny świat na antypodach rzeczywistości: cielesności czy społeczno-ekonomicznego konkretności. Instalacja Tomasza Leca to gettowy most w wersji demo. Higieniczny, schludny, a nawet świetlisty. Wyjąwszy pieczołowicie odtworzone usytuowanie i gabaryty, nie ma on nic wspólnego z tłokiem, brudem, smrodem, a także strugami błota, jakie spływały z oryginalnej drewnianej konstrukcji w słotne dni. W zetknięciu z rekonstrukcją nie ryzykujemy, że w ciebie utkwą nam drzazga ze źle oheblowanego drewna. Nie ryzykujemy też, że jakakolwiek drzazga utkwą nam w duszy. Dzisiejszy most został bowiem pomyślany jako mebel salonowy. Tak też został opisany w relacji prasowej *Salon z ziemi wolskiej*. Część poświęcona instalacji nosi tytuł *Most z muzyczką*:

Włodarze Woli chwalili się wczoraj dzielnicowym salonem za 13 mln. Każda dzielnica chce taki mieć. [...] Urzędnicy zaczęli zachwalać zmiany u zbiegu z Żelazną przy czterech megastłupach. [...] W słupach są wizjery jak w fotoplastykonie. Na stereoskopowych zdjęciach z opisami widać mury getta i most w czasie okupacji hitlerowskiej. – Uchwyt do kręcenia zdjęciami jest od spodu. A jak się naciśnie guziczek, to słychać muzyczkę [przejazd tramwaju – D. B.] – instruował Ryszard Modzelewski, wiceburmistrz Woli. Czyli jest multimedialnie i nowoczesnie. [...] – Zapraszamy mieszkańców na otwarcie 1 października. Będzie impreza w klimacie 20-lecia międzywojennego. Muzyczka, grajkowie i skrzyпки – kusił burmistrz Modzelewski (Bartoszewicz, 2011a, s. 1)⁹⁷.

96 Iwona Kurz używa określenia „*glamour* powstańczy” dla opisanego zespołu praktyk mających popularyzować i upamiętniać powstanie warszawskie 1944 roku (por. Kurz, 2016, ss. 269–284). Przy czym obróbka typu *glamour* zarówno polskiego heroizmu, jak i martyrologii żydowskiej, składa się na *glamour* patriotyczny. W obu wypadkach bowiem stawką jest wizerunek Polski i Polaków.

97 „Spójrzmy pod nogi. Co za bogactwo form, kolorów i wzorów! Są pasy z czerwonej cegły klinkierowej, które wyznaczają pierzeje nieistniejących kamienic i wjazdy bramne (niezrozumiałe, bo bez opisu). Są i kamienne aplikacje z numerami dawnych posesji (kolejna tajemnica), placyki z ciemniejszej cegły, opaski z kostki granitowej w szarym kolorze, pasy z czarnej bazaltowej (symbolizują schody na most getta), zabytkowy bruk rzędowy, prostokątne płyty chodnikowe i kwadratowe płyty z czerwonego granitu jak na Krakowskim Przedmieściu, itd. Cała ta różnorodność występuje na obszarze zaledwie kilkunastu kroków. [...] Nic się nie poskładało w żaden czytelny obraz. W tak różnorodnej przestrzeni lepiej sprawdziłaby się prosta «podłoga», to przecież nie Trakt Królewski z czytelnymi liniami i podziałami” (Bartoszewicz, 2011a, s. 1). Dziennikarski krytycyzm wszedł jednakże w konflikt z entuzjazmem użytkownika: „Ja rozkoszuję się, przechodząc tamtędy codziennie. [...] Miłośnikom chodników w jednym kolorze zawsze pozostaje druga połowa Chłodnej, po drugiej stronie Żelaznej” (Krankowski, 2011, s. 4). Na temat chodników w miejscach publicznych jako symptomu stanu kultury i społeczeństwa III RP – w kontekście usiłowań modernizacyjno-rewitalizacyjnych – wypowiedział się ponadto prozaik i aktywista miejski: „W początku lat 90. w polskiej praktyce konserwatorskiej pojawiło się zjawisko nazwane *retrowersją*, polegające na tworzeniu imitacji architektury dawnych epok. Konserwatorzy bezgranicznie pokochali tę zabawę [...]. W ramach tej samej praktyki nie tylko akceptują, ale także często sami inicjują budowanie z kamiennej kostki. Jak Polska długa i szeroka, na chodnikach i placach odbywają się istne orgie kwadracików i kóteczek, wachlarzy i pawich ogonów, pasów, zakrętasów i zygzaczków. [...] W zabytkowym centrum Paryża większość chodników ma nawierzchnię... z asfaltu! Bez ceregieli zalano nim stare kamienne bruki. Każdy, kto włożył się po stolicy Francji, wie, jak wygodnie chodzi się po takich chodnikach. A co z efektem estetycznym? Ano jest on taki, że idąc ulicą, w ogóle nie zwracamy uwagi na chodnik. I o to właśnie chodzi [...]. Projektanci polskich chodników najwyraźniej uważają, że ich funkcjonalność z założenia musi się kłócić z estetyką, a na dodatek wyciągają z tego absurdalny wniosek, że w takim razie należy estetyce dawać prymat nad funkcjonalnością. Chodnik ma przede wszystkim zdobić ulicę, a nie być wygodny. [...] Jedno jest pewne: nie da się zbudować harmonijnego miasta bez uważnego zadbania o podstawowe detale, takie jak wygodny chodnik. Ze źle wykonanych części nigdy nie

Nowy, lepszy most nad Chłodną jest też rodzajem sarkofagu. Sarkofag znaczy pożerający mięso. Jego przeznaczeniem jest absorbować to, co nietrwale, podlegające rozkładowi, nieczyste, następnie zaś wyłaniać z siebie bezcielesny wizerunek pochłoniętego. Wkładając zagrażające i poza kontrolą, wyjmujemy bezpieczne i okietznane. W dosłownych kategoriach zamiast ciała w rozkładzie w polu naszego widzenia pojawia się fosforyzujący kontur szkieletu. Z takim fosforyzującym szkieletem mamy do czynienia na skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej. Ponieważ jest to duch z kreskówki, której jesteśmy autorami, nie mamy powodu się go bać albo możemy się go bać na niby i na dystans. Dystans – na mocy Kantowskiej definicji piękna i wzniosłości – z naszego strachu czyni przeżycie estetyczne, źródło przyjemności. Status dystansu w wypadku rekonstrukcji opisuje refleksja prowadzona w polu artystycznym. Zdaje z niej sprawę Katarzyna Urbańska:

po co artysta wskrzesza obraz cierpienia, przywołuje to widmo, które jednocześnie straszy i zachwyca? Jest w tym pomieszaniu realizmu, sugestywności i estetyzacji specyficzny rodzaj pornografii, wskazującej na ambiwalentność gestu upamiętnienia, który jest odepchnięciem i zbudowaniem dystansu, ale jednocześnie daje widzowi możliwość podejścia blisko, chłodnego przyjrzenia się zniszczeniu i czerpania perwersyjnej przyjemności z obcowania z przeszłością. [...] Czy przy tym nawarstwieniu rekonfiguracji i ponownych narracji mamy jakikolwiek dostęp do przeszłości? I, patrząc szerzej, czy archiwa, muzea, a w szczególności zdjęcia nie niosą ze sobą tego samego ryzyka zafałszowania, zapośredniczenia, nieświadomej kreacji i projekcji? (Urbańska, 2014, s. XXIX)⁹⁸.

Mamy tu zatem do czynienia z przybliżeniem oddalającym, odstąpieniem zasłaniającym, urealnieniem odrealniającym. Przed oczami staje nam getto będące swoim własnym egzorcyzmem.

Istotnym wyzwaniem stojącym przed symboliczną rekonstrukcją na Chłodnej stała się atrakcyjność wizualna przekładająca się na wskaźniki oglądalności. Tomasz Lec ujął to w następujący sposób:

[S]próbowałem wyrzeźbić formę będącą miejscem do kontemplacji, strukturą niejednoznaczną. Dlatego powstał obiekt stale podlegający przemianom: jest inny w świetle słonecznym, inny w deszczu, inny w nocy. Obiekt, który nie zanudza (Kosiewski & Lec, 2013, s. 29).

Przedmiotem kontemplacji, o której mówi Lec, byłby tutaj powidok wysoko przetworzonego palimpsestu narracyjnego, jakim jest *Pianista* Polańskiego. Dzięki temu grupa dominująca może w tym miejscu wyprojektować wstecz i zarazem ogarnąć nostalgicznym spojrzeniem swój wyidealizowany wizerunek. Co zaś miałyby być zaprzeczeniem nudy czy wręcz jakimś przed nią zabezpieczeniem? Co mogłoby sprostać wyśrubowanym wymagom spektakularności, które obecnie nie oszczędzają już praktycznie niczego? Autor instalacji doszedł do wniosku, że będzie to fotoplastykon zainstalowany w przestkach

powstanie piękna i dobrze działająca całość. Na razie jej stworzenie zdecydowanie przerasta nasze możliwości” (Pacholski, 2015, s. 18).

98 Katalog wystawy Roberta Kuśmirowskiego *Träumgutstraße* (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Salon Akademii, 11 września – 11 października 2014; kuratorka: Katarzyna Urbańska).

mostu⁹⁹. Z parą okularów powiększających, widoczkami na korbkę i podkładem muzycznym. Jak w Alejach Jerozolimskich, tyle że na Chłodnej. A jak radzi sobie nowy fotoplastykon? Instalacja przy skrzyżowaniu z Żelazną jest całą interpelacją. Nęci opisem swych walorów, przynagla do działania i wydaje instrukcje w dwóch językach: „Obróć pokrętło na spodzie i ustaw obraz stereo (4 slajdy) / Turn the knob underneath until you see all 4 slides in 3 D”. Na mosiężnym okularze widnieje ozdobny napis: 1942. Tajemniczy guziczek tuż pod spodem przykuwa wzrok czerwonym światełkiem.

Mamy tutaj do czynienia z reżyserowaniem – emocjonalnym formatowaniem – odbioru. Dla porównania: fotografie na stelach Bergman i Leca są odstępnięte, jawne, ich prezentacja ma charakter surowy, informacyjny. Fotografie w przęsłach mostu są ukryte, trzeba do nich zaglądać przez dziurkę, co przydaje im aury tajemnicy i niesamowitości właściwej sytuacji voyeuryzmu. Forma prezentacji działa tutaj jak przynęta, obietnica ujawnienia sekretu, rodzaj ogłoszenia o treści: „Uwaga, niespodzianka!”. Do optycznego dyspozytywu przystępujemy już z góry zaintrygowani i podnieceni. Zaintrygowanie i podniecenie związane jest z Żydami i obrazami ich cierpienia. Trudno nie dostrzec tutaj powtórzenia zbiorowego gestu czy skryptu gapienia się, ale gapienia się rytualnego na rzecz przewidywalną: na taki właśnie, a nie inny rodzaj spektaklu, na który można i wolno gapić się w spokoju ducha – jak na spektakl właśnie. Sam spektakl zaś jest poprzedzony aktem gromadzenia się publiczności tyle razy opisywanym w świadectwach Zagłady, jak na przykład – by wymienić najbardziej znane – opowiadanie *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej czy relacja widzów i pośrednich sprawców egzekucji na półtorarocznym bracie Henryka Grynberga. Rzecz ma swoje przednowoczesne antecedencje, o których pisze Joanna Tokarska-Bakir:

„Ny! Jak się nasie buźnice palili, to mi tak wszyscy polecili przeigłendować, co się tam bindzie dzieć...” [Zbiór *Wiadomości do Antropologii Krajowej*, t. IV: 1880, s. 201; tekst powtórzony też u Kolberga – przypis J.T.B.] – tak jeden z gapiów wspomina pożar w synagodze na Pogórze. Widać jak na dłoni całą tę sytuację: przed płonącym budynkiem stoi gromada, która nawet nie udaje, że pomaga gasić pożar. Gromada przygląda się, „co się tam bindzie dzieć” (Tokarska-Bakir, 2004b, s. 67).

Po Zagładzie gapienie się na żydowskie cierpienie jest aktem skrajnie obciążonym, co – wydawałoby się – powinno być równoznaczne z utratą właściwej mu wcześniej prawomocności społeczno-kulturowej. W praktyce wdrożonej na Chłodnej wygląda to jednak zupełnie inaczej. Powielenie – czy też rekonstrukcja – sytuacji i związanej z nią choreografii świadczy o uznaniu jej prawomocności lub też przywraca jej prawomocność.

99 Interesujące, że obraz mechaniczny będący źródłem rekonstrukcji występuje tutaj również jako jej zwieńczenie. Zazwyczaj bowiem to rekonstrukcja koronuje – powiela i wzmacnia – istnienie obrazu mechanicznego. Analizując tę prawidłowość, Katarzyna Urbańska stawia pytanie, które warto przytoczyć dla uzupełnienia krytycznego horyzontu: „Jeżeli fotografie lub archiwa dają nam wrażenie przywracania przeszłości i sprawiają, że czujemy się, jakby umarli znów stawali się obecni, to czy fizyczne zrekonstruowanie obiektu zbliży nas do tej historii jeszcze bardziej?” (Urbańska, 2014, s. XLIII).

Fotoplastykon udostępniał widoki fotograficzne dalekich krajów, dzikich ludów, dzikich zwierząt, także pornografię. Tu w roli egzotyki i owocu zakazanego oglądamy hitlerowskie fotografie mostu nad Chłodną i „ludzi w opaskach” na moście. Jak wykrzyknęła dokumentalistka i pisarka Ruth Zylberman, zajrzawszy przez dziurkę do środka i pokręciwszy korbką: *Ça fait cabinet des curiosités!* Nie trzeba być ekspertem w dziedzinie teorii krytycznej, by zaklasyfikować wywołany rodzaj spojrzenia i wystawienia na spojrzenie. Użytkownik kładki, Jerzy Jurandot, pisał:

Stoją tam inni ludzie, ludzie bez opasek, i przyglądają się nam jak zwierzętom w ogrodzie zoologicznym (Jurandot, 2014b, s. 249).

Patrzono na nas albo z odrazą, albo z litością, ale nie ze współczuciem człowieka do człowieka, lecz z litością człowieka do zwierzęcia patrzono za nami.

Jedno i drugie było zawsze upokarzające (Jurandot, 2014a, s. 277).

Geneza oglądanych wizerunków nie jest dla nikogo tajemnicą:

Co pewien czas ulicami przejeżdżały piękne samochody turystyczne, wypełnione po brzegi oficerami i ich wystrojonymi towarzyszkami. Prztykały aparaty fotograficzne, dzielono się uwagami. Uwagi musiały być dowcipne, bo na wszystkich twarzach widać było rozbawienie.

Nienawidziliśmy tych turystów nie mniej niż tych, którzy się nad nami znęcali. Nie jest przyjemnie czuć się zwierzęciem w ogrodzie zoologicznym (Jurandot, 2014c, s. 65).

Władze Państwa Podziemnego informowały w maju 1942 rząd RP na wychodźstwie: „Duże turystyczne autokary przyjeżdżają tutaj codziennie, obwożąc żołnierzy po getcie, jak w ogrodzie zoologicznym. Do stylu należy drażnienie dzikich zwierząt. Często żołnierze biją nahażami przechodniów z samochodów” (przypis 48 autorstwa Pawła Szapiry i Agnieszki Arnold w: Jurandot, 2014c, s. 65).

Pomysłodawców i sponsorów fotoplastykonu na Chłodnej nie odstraszyło ani autorstwo, ani okoliczności powstania fotografii. Sens zainstalowania w tym właśnie miejscu voyeurystycznego dyspozytywu z odwołaniem do konwencji *peep show* wiąże się zatem z pytaniem o tożsamość patrzącego. Zastanawiając się, kto patrzy tutaj na kogo za czyim pośrednictwem i z jakiej pozycji, spostrzegamy, że perspektywa i spojrzenie dzisiejszego widza nakładają się na perspektywę i spojrzenie ówczesnego oprawcy. Dodatkowo widz trzyma w dłoni korbkę, co tym bardziej utwierdza go w roli Szlengłowskiego „pana sytuacji”. Żydzi – ubezwłasnowolnieni i upokorzeni, przyszpileni spojrzeniem oprawcy – defilują dla widza i wedle jego zachcianki. Podróż w czasie do roku 1942 jest oferowana turystom w pakiecie z gwarancją bezpieczeństwa. Przed niepożądanymi skojarzeniami chroni ich zrekonstruowany most poświadczający prawdziwość triady Hilberga, w której widzowi przypada rola postronnego i bezsilnego świadka. Komfort widowiska wyraża się w obserwacji zilustrowanej w jednej z prac grupy Twożywo: „TO NIE M(C)Y”. Nie zmienia to jednak faktu, że spojrzenie wtedy i wówczas okazuje się formą władzy i przemocy, jak również źródłem przyjemności. O przyjemność wszak chodziło i chodzi: o rozrywkę, turystyczną atrakcję, żeby się nie nudzić. Autorom i fundato-

rom plenerowego teatru dominacji i podporządkowania – a w gruncie rzeczy bezkarne-
go sadyzmu – w pełni należy się komentarz Jerzego Jurandota:

Czasy pogardy? Nie. To już nawet nie pogarda. To całkowita, zdumiewająca, naiwna nieświa-
domość, że tamten też jest człowiekiem (Jurandot, 2014c, s. 65).

Tu i wtedy. Tu i teraz.

Nie umiem powstrzymać się w tym miejscu od dygresji dotyczącej Fotoplastikonu
Warszawskiego (Aleje Jerozolimskie 51) i jego reprezentacji. Fotoplastikon Warszawski
został awansowany na filię Muzeum Powstania Warszawskiego z uwagi na swoje zasłu-
gi dla konspiracji, jako ośrodek rozrywki w służbie ojczyzny. W tej roli występuje też
w filmach fabularnych i wspomnieniach. Jest w nich niezmiennie przyjaznym wnętrzem
z dyskretną obsługą. Oazą i niszą, która – za sprawą panującego w niej półmroku – sta-
nowi sprawdzony punkt kontaktowy i zapewnia wytchnienie od zewnętrznych zagrożeń.
Uwadze miłośników fotoplastykonu umknęła natomiast jego rola w *Samsonie* (1961)
Andrzeja Wajdy¹⁰⁰. Bohater filmu, Jakub Gold, jest w wieku konspiratorów z Szarych Sze-
regów. Ma za sobą getto ławkowe na Politechnice Warszawskiej, sanacyjne więzienie
i getto warszawskie. Fotoplastykon jest pierwszym wnętrzem, do którego trafia po
przedostaniu się na „aryjską stronę”. Tu mimo półmroku zostaje „rozpoznany”, czyli zi-
dentyfikowany jako Żyd przez młodą kobietę z obsługi, która żąda od niego natychmia-
stowego opuszczenia lokalu. Mimo usilnych prób nie udaje mu się wynegocjować,
a właściwie wyprosić (wybłagać, wyżebrać) zezwolenia na pozostanie w fotoplastykonie
do zmroku, kiedy to jego twarz – wyprowadzona na zewnątrz – byłaby mniej widoczna
dla tych, za sprawą których stała się śmiertelnością.

Na tym jednakże nie koniec. Starając się coś ze sobą zrobić do momentu opuszczenia
wnętrza – przede wszystkim podziąć gdzieś swój wzrok, tak bardzo nie do wytrzymania
dla gospodyni miejsca – bohater kieruje się ku okularom i pokrętlom fotoplastykonu.
Tam zaś jego oczom – które już nie są jego, gdyż stały się oczami Żyda z większościo-
wego fantazmatu – ukazują się widoki Wenecji. Wenecja dla niewinnego oka – typowa,
wręcz banalna atrakcja turystyczna. Dla napiętnowanego – ekwiwalent piętna. W filmie
Wajdy getto warszawskie przegląda się w getcie weneckim: największe getto w Europie
w pierwszym getcie w Europie. Pętla czasu domyka się i zaczyna się zaciskać. Fotopla-
stikon Warszawski doby okupacji zagraża Żydowi dosłownie i symbolicznie. Jest dla
niego miejscem podwójnego osaczenia. Kiedy projektowano inwestycję na Chłodnej,
najwyraźniej jednak nie było potrzeby przejmować się żydowskim rewersem polskiej

100 Film Wajdy jest ekranizacją mikropowieści *Samson* (1948) Kazimierza Brandysa. U Brandysa pierwowzór sceny
wypędzenia istnieje, lecz rozgrywa się w mieszkaniu i w kontekście całkowicie prywatnym. Powieściowy Jakub
Gold jest ponadto zdecydowanie starszy od harcerzy-żołnierzy z Szarych Szeregów. Urodzony w 1916 roku,
samowi bowiem *alter ego* autora.

opowieści o fotoplastykonie bezpiecznym i patriotycznie przyjemnym oraz pożytecznym¹⁰¹. Koniec dygresji.

Nie. Jednak nie koniec. 19 kwietnia 2017 roku, w rocznicę wybuchu powstania w getcie warszawskim, w Fotoplastikonie Warszawskim otwarto pokaz zatytułowany *Getto warszawskie*. Na ścianach pomieszczenia wisały repliki oryginalnego repertuaru z przeszłości: *Pekin, Wietnam, Cejlon*. Także *Egipt*. Innymi słowy: Azja i Afryka w Europie. Przy akompaniamencie ścieżki dźwiękowej z filmu *Pianista* Romana Polańskiego obracała się karuzela z obrazami. Do zawrotu głowy. Szczególnym wyzwaniem było słuchanie w tych warunkach *Grande Polonaise Brillante* Fryderyka Chopina. *Allegro molto*. W pewnym momencie, czy to zniecierpliwiona powtarzającą się w kółko triumfalną frazą chopinowską wymiennie z klezmerską frazą na klarnecie, czy to przez pomyłkę, osoba z obsługi włączyła przedwojenne przeboje w wykonaniu Mieczysława Fogga. *Stos śmieci na podwórzu kamienicy / A pile of trash in a tenement's front yard* (1941–1942), *Mężczyzna żebrzący w podwórzu kamienicy przy ulicy Chłodnej 8 / A man begging in the yard of a tenement on 8 Chłodna St.* (1940), *Policja żydowska w getcie / Jewish police in the ghetto* (1940–1942), *Schwytani powstańcy żydowscy* (kwiecień–maj 1943) / *Captured Jewish insurgents* (April–May 1943). Te i pozostałe obrazy¹⁰² defilowały odtąd przed oczyma widzów/podglądaczy w takt tanga *Mały biały domek*¹⁰³ – tego samego, które otwiera film Claude'a Lanzmanna *Shoah* w brawurowym wykonaniu Szymona Srebrnika. W pomieszczeniu przylegającym można było podziwiać reklamę warszawskiego Domu Kereta. Jak widać, polska kultura dominująca, zorganizowana wokół kategorii honoru, posiada również wyostrzone wyuczucie upokorzenia. Koniec dopisku z roku 2017¹⁰⁴.

101 Fotoplastykon rzeczywisty włączył się także w sztafetę częściowo niesproblematyzowanej pamięci o Zagładzie, przekształcając w spektakl dorobek fotograficzny jednego z polskich kolaborantów, który getto fotografował od środka. Na pierwszej stronie stołecznego dodatku do „Gazety Wyborczej” znalazł się wizerunek ludzi w opaskach na gettowym moście: „Zdjęcie kładki to jedna z fotografii z getta, które nie były dotąd pokazywane publiczności. Niebawem zrobi to Muzeum Powstania Warszawskiego. [...] Autor rejestrował życie «niemieckiej» Warszawy [...]. Wchodził też do getta, gdzie prawdopodobnie na zlecenie okupanta utrwał na kliszy zatłoczone ulice, leżących na chodnikach nędzarzy, targ starzyzny i stosy trupów wrzucane do zbiorowych grobów. Podobne reportaże robili wówczas fotografowie hitlerowskiej propagandy – widoczni na zdjęciach dobrze ubrani mieszkańcy getta mieli stanowić dowód na rzekomy brak poczucia wspólnoty w żydowskiej społeczności. Jednak zdjęcia ze zbiorów MPW były zrobione przez Polaka. [...] W 70. rocznicę żydowskiego powstania MPW udostępnił wybrane zdjęcia Biła-Biłażewskiego z żydowskiej dzielnicy. Łada dzień pojawiają się one w internetowej fototece muzeum, a od 17 kwietnia przez miesiąc prezentowane będą w fotoplastykonie w Alejach Jerozolimskich 51” (Urzykowski, 2013, s. 1). Kontekstem dla prac Mieczysława Biła-Biłażewskiego uczyniono fotografie z albumu nieznanego żołnierza Luftwaffe, anonimowe zdjęcia płonącego getta zrobione z „aryjskiej strony”, materiał ilustracyjny z raportu Stroopa oraz powojenne widoki miejsca-po-getcie (kategoria Jacka Leociaka) autorstwa Eugeniusza Hanemana i Juliusza Bogdana Deczkowskiego. Komentarz prasowy świadczy o rozwiniętej świadomości specyfiki opisywanych obrazów. Dlaczego zatem pokaz materiału przekształcono we voyeurystyczną sensację na korbkę i z muzyczką?

102 Skrzyżowanie Żelaznej i Chłodnej (re)prezentowane było w dwóch odstępach: Przechodnie i granatowi policjanci na skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej, 1941 rok – autor nieznan / *Passers-by and policemen of the Polish Police of the General Government on the intersection of Chłodna St. and Żelazna St., 1941* [the author unknown] oraz Kładka nad Chłodną (przy skrzyżowaniu z ul. Żelazną) łącząca duże i małe getto. Ujęcie z „aryjskiej strony” w kierunku zachodnim, 1942, autor: M. Bił-Biłażewski / *Overpass above Chłodna St. (near the intersection with Żelazna St.) connecting the big and small ghetto[s]. A photo from the „Aryan” side westwards, 1942.*

103 Słowa: Władysław Królikowski. Muzyka: Zygmunt Adam Lewandowski. Prawykonanie utworu: Mieczysław Fogga (1936).

104 Dziękuję Łukaszowi Mikołajewskiemu, który – przekraczając granicę własnej wytrzymałości – podglądał *Getto warszawskie* w Fotoplastikonie Warszawskim wraz ze mną. Kontynuowaliśmy w ten sposób rodzinne tradycje

Udoskonalenia, urozmaicenia, dopowiedzenia zaaplikowane metalowej strukturze na Chłodnej nie pozostają bez wpływu na status przedmiotu. Za sprawą dodatku ilustrowanego, ale także dźwięków symboliczna rekonstrukcja gettowego mostu co rusz traci symboliczny charakter i wychyla się w dosłowność. Ze znaku przekształca się w symulację, pragnąc stać się rzeczą samą, desygnatem. Fotografie i muzyka próbują już całkiem dosłownie zrewitalizować, czyli ożywić metalową konstrukcję. Innymi słowy, usiłują wymusić na niej oznaki życia. Reanimacja jednak w najlepszym razie przypomina kolorowanie czarno-białej fotografii, czyli proceder, który Roland Barthes – jak to już zostało przypomniane – przyrównał do makijażu zwłok. Po naciśnięciu guziczka z czerwonym światełkiem słyszymy uliczny gwar, dzwonek tramwaju, frazę na klawirze. Fraza na klawirze to znak rozpoznawczy muzyki klezmerskiej. A muzyka klezmerska to znak rozpoznawczy konstruktów czy produktów wyobraźni zwanych kulturą żydowską, ukształtowanego przez imprezy masowe zwane festiwalami kultury żydowskiej. Tę standardyzację, polegającą na sprowadzeniu wielości do jedności skrojonej na miarę uśrednionych oczekiwań grupy większościowej, Henryk Grynberg nazywa klezmeryzacją. Chodzi mu, jak sądzę, o konstruowanie wizerunku Żyda/żydowskości i projektowanie trybów jego widzialności oraz słyszalności. Generatorem operacji jest oczekiwanie wyraźnej, widzialnej i słyszalnej tożsamości innego/obcego, umożliwiającej jego rozpoznanie. Fraza na klawirze byłaby zatem rodzajem identyfikatora – filosemicką wersją opaski.

Niepoślednią częścią zjawiska – w jego wydaniu filosemickim – wydaje się również przyjemność czerpana z klezmeryzacji mniejszości przez większość. Istotnym składnikiem przyjemności jest to, że Żydzi przez szybkę i na korbkę, ze swoją żydowską muzyczką na guziczek – trochę swojscy, trochę zorientalizowani, a trochę zamerykanizowani – trzymają się na bezpieczną odległość emocjonalno-mentalną, pozostając jednocześnie całkowicie w gestii swoich dysponentów¹⁰⁵. Znowu jest to powielenie historycznej struktury ufundowanej na dominacji/podporządkowaniu i priorytecie: „żeby nie zanudzić”, który w tym miejscu ma swoje historyczne antecedencje:

Niemieccy wartownicy nudzili się na swoich posterunkach i próbowali, jak mogli, czymś się zająć. Jedną z ich najbardziej ulubionych rozrywek były tańce. Z pobliskich uliczek przyganiało muzykantów – ulicznych zespołów, wraz z rozprzestrzenianiem się nędzy, wciąż przybywało – następnie wybierano z grupy czekających ludzi co zabawniejszych i rozkazywano im tańczyć walca. [...] Wokoło stali Niemcy, darli się ze śmiechu i pokrzykiwali: Szybciej! Ruszać się! Wszyscy tańczą!

krajoznawcze. We wczesnych latach 60. nasze mamy, łodzianki z przymusu i z wyboru – nie znając się, a więc niezależnie od siebie – podziwiały pokaz *Wenecja* w Fotoplastikonie Łódzkim. Fotoplastikon Łódzki dziś już nie istnieje. Pozostała po nim kręcona w Łodzi scena w *Samsonie* Wajdy.

105 Fotoplastykon na Chłodnej to rodzaj ucieleśnienia będącego odcieleśnieniem na mocy mechanizmu, który w odniesieniu do striptizu analizuje Roland Barthes. W striptizie nie chodzi bowiem o ciało, lecz o obraz ciała. Jest to zaprzeczenie kontaktu i „skrupulatny egzorcyzm”, w toku którego ciało „przez samą sytuację widowiska ulega faktycznemu wchłonięciu przez uspokajający rytuał, który wymazuje ciało z taką pewnością, z jaką szczepionka lub tabu lokalizują i powstrzymują chorobę lub grzech” (Barthes, 2000, s. 188). Dziękuję Tomaszowi Żukowskiemu, który zwrócił moją uwagę na ten tekst Barthes’a.

O walcu w tekście Waldorffa/Szpilmana jest mowa dwukrotnie, lecz znika on z filmu Polańskiego, mimo iż sama scena została zachowana. Na skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej, w przestrzeni nazwanej przez wartę niemiecką słowem *Tanzplatz*, słyszymy skrzypce, akordeon oraz właśnie klarnet w ludowym repertuarze żydowskim. Podkład dźwiękowy w plenerowym fotoplastykonie jest zatem imitacją ścieżki dźwiękowej z *Pianisty* – w myśl założenia, że to *Pianista* stanowi punkt odniesienia dla całej instalacji. Bez *Pianisty* nie byłoby możliwe przekształcenie obscenicznego w sceniczne, przyczyny wstydu w powód do dumy – słowem egzymowanie przestrzeni skrzyżowania.

Charakteryzując strukturę rekonstrukcji, Katarzyna Urbańska pisze:

Teoretycznie [...] ma wszystko to, do czego broni nam dostępu czarno-biała fotografia: ciężar, masę, kolor, rzeczywisty wymiar. [...] [T]o, co jest wytworem współczesności, nakłada się wielowarstwowo na podłoże autentycznej historii, wydobytej na światło dzienne poprzez iluzję swojej pierwotnej substancji. Fragment [...], fasada [...] stają się fałszywym depozytariuszem przeszłości, dzięki któremu w naszej wyobraźni przenosimy się „tam”, będąc obecnymi i nieobecnymi jednocześnie, zawieszeni pomiędzy fikcją a faktem. [...] Ten stan przywodzi na myśl sen, podczas którego nasza relacja z rzeczywistością ulega zaburzeniu, w którym, jak pisze Segal: „ustaje ruch, zaś stłumione pragnienia szukają dla siebie wyrazu w nieszkodliwym przeżyciu halucynacyjnym” [Hanna Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, tłum. Paweł Dybel, Kraków 2003, s. 8] (Urbańska, 2014, ss. XLVII–XLVIII).

Praca artysty rekonstrukcjonisty to formułowanie przestrogi i realizacja postulatu:

naśladując pornograficzną strategię unaoczniania, plastycznej realizacji naszej „chęci ujrzenia”, zachęca nas do „śnienia”, do projekcji własnych podświadomych treści na materię przeszłości. [...] Jednocześnie jednak „sztuczny” charakter [...] rekonstrukcji każe nam śnić świadomie (*lucid dreaming*), każe analizować procesy, jakie w nas zachodzą, gdy patrzymy wstecz i gdy zanurzamy się we własną opowieść i we własne wyobrażenia o tym, co było (Urbańska, 2014, s. XLVIII).

W tym duchu działa na przykład Robert Kuśmirowski, który swoją twórczość kwalifikuje jako psychoarchitekturę:

Praca Kuśmirowskiego wskazuje na voyeurystyczny i kreatywny charakter aktu podglądania historii, na to, że dokonując wglądu w to, co nas pociąga w przeszłości, projektujemy na obserwowany obiekt nasze podświadome pragnienia. W ten sposób proces fizycznego, wręcz rzeźbiarskiego kształtowania quasi-historycznego obiektu staje się metaforą politycznych procesów formowania zbiorowej pamięci i społecznej tożsamości (Urbańska, 2014, s. XLVIII).

Rekonstrukcja na Chłodnej pozwala tymczasem snuć bezpieczne i wygodne dla widza fantazje o przeszłości, skrupulatnie blokując mechanizmy świadomości. Voyeuryzm i projekcja zaś – mające ze sobą tak wiele wspólnego – sytuują całokształt sytuacji w polu pornografii. Skrajne uprzedmiotowienie obiektu, który do tych fantazji pobudza, kumuluje tu w akcie autystycznego autoerotyzmu. Wszystko dobre, co się dobrze kończy. Szczęśliwy finał operacji przepowiedział burmistrz Dzielnicy Wola, zmagając się z polszczyzną w nierównym pojedynku w imieniu Zarządu Dzielnicy Wola:

Drodzy mieszkańcy,

Po wielu latach wreszcie rozpoczęliśmy rewitalizację ulicy Chłodnej na odcinku od ulicy Żelaznej do Alei Jana Pawła II. Prace obejmują także przebudowę ulicy Elektoralnej i skrzyżowania z ulicą Żelazną. Chłodna po rewitalizacji stanie się reprezentacyjną częścią Dzielnicy Wola. [...]

Mam nadzieję, że wygląd ulicy Chłodnej i Elektoralnej po rewitalizacji będzie dla Państwa rekompensatą za wszelkie uniedogodnienia (Plansza informacyjna ustawiona przy skrzyżowaniu Chłodnej z Żelazną na czas prac rewitalizacyjnych).

„Wszelkie uniedogodnienia” odeszły w niepamięć. Stało się nam wszystkim według słowa jego.

Krajobraz po bitwie

W tekście *Historia – scenariusz w stylu retro* Jean Baudrillard zauważa, że „Wartość, jaką posiada dla nas ponowne puszczenie historii w obieg, nie polega na zdobyciu świadomości, lecz na nostalgii za utraconym przedmiotem odniesienia” (Baudrillard, 2005a, s. 59). Badacz nie problematyzuje jednakże statusu samego przedmiotu odniesienia. Tymczasem na Chłodnej mamy do czynienia z produkcją przedmiotu odniesienia, historii, scenariusza – konkretnie: sytuacji bezsilnego, współczującego polskiego świadkowania Zagładzie. Nostalgia może zostać uruchomiona dopiero wówczas, gdy niepożądane zostanie zastąpione pożądanym. Most nad Chłodną to dalece nie tylko przedmiot czy – obecnie – gadżet. Znaczył on bowiem – i znaczy – jako model sytuacji spektaklu, w tym wzajemnego usytuowania uczestników sceny społecznej. Pełni rolę dystrybutora ról wedle założeń triady Hilberga: sprawcy – ofiary – świadkowie. Polskiej większości dostaje się w tym rozdaniu rola świadka. Wytworzony w ten sposób polski świadek (*bystander, onlooker* w porywach do *witness*) jest nie tyle nawet obojętny, co bezsilny i bezradny: szczelnie odseparowany od żydowskiej ofiary przez niemieckiego sprawcę. Wizję tę w zasadniczych zrębach legitymizuje *Pianista*, uzupełniając ją o heroiczną epopeję polskiej pomocy Żydom mimo obiektywnej trudności – by nie rzec: niemożności – nie wspominając o śmiertelnym ryzyku. I to owa wizja jest właściwym przedmiotem rekonstrukcji na skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej.

Jaką rolę odgrywa symboliczna rekonstrukcja gettowego mostu w całokształcie symbolicznego zagospodarowania ulicy Chłodnej? Koncentruje uwagę na tym fragmencie przestrzeni, czyniąc mniej widocznymi – lub wręcz niewidocznymi – inne miejsca i inną historię. Uczestniczy w odwróceniu uwagi od kościoła, który – mimo usytuowania na środku ulicy i odstąpienia fasady przez wycinkę drzew – nadal pozostaje niewidzialny, czyli niesproblematyzowany. W *Pianiście* kościół zniknął całkowicie, symbolicznie i fizycznie. Tu pojawił się w sferze widzialności jako efektowny wizualnie, lecz nieznaczący

element dekoracji: centralny i dominujący w sensie fizycznym, lecz peryferyjny i pozbawiony właściwości, przezroczysty w sensie symbolicznym. Nieobecność Kościoła i kontekstu kultury chrześcijańskiej to ważna cecha strukturalna dominującej opowieści o Zagładzie. Sakralna budowla na Chłodnej ma tymczasem wszystko, by stać się punktem wyjścia do dyskusji: na przykład wrota u szczytu wysokich schodów, skąd otwierał się widok na gettowy most czy – na bocznej fasadzie – figurę świętego Jana Kapistrana, symbol zbrodniczości antyjudajizmu i chrześcijańskich korzeni antysemityzmu. Dodatkowo przed świątynią znajduje się figura Matki Boskiej Łaskawej możliwa do odczytania jako niezamierzone, lecz zdumiewająco adekwatne upostaciowanie wyobrażonej figury polskiego świadka (*bystander, onlooker* w porównaniu do *witness*): odwrócona tyłem do mostu, rozkładająca ręce, niewinna, niepokalanie poczęta¹⁰⁶. Matka biednych chrześcijan, którzy (nie) patrzą na getto.

Usytuowanie symbolicznego środka ciężkości w rejonie skrzyżowania Chłodnej i Żelaznej odwraca uwagę nie tylko od budynku kościoła, lecz także od tego, co za kościołem, a co ma potencjał miejsca pamięci – tyle że o wektorze symbolicznym wręcz przeciwnym. Za kościołem znajdował się bowiem wylot ulicy Białej: „aryjskiego” korytarza wiodącego do budynku Sądów. Sądy funkcjonowały całą okupację. Do końca istnienia getta były otwarte również dla jego więźniów. Legalizowano tu transfery własnościowe. Sądowano także Żydów uznanych za przestępców na mocy prawa niemieckiego. Jak pisze Jerzy Jurandot:

Mieszkając na Lesznie, na wprost sądów, widywałem często, jak przed gmach zajeżdżały ciągle auta policyjne, przywożąc na rozprawę przestępców schwytanych po tamtej stronie. Dziwnie wyglądali ci przestępcy. Z aut pod eskortą uzbrojonych żandarmów i policji wychodziły przeważnie blade, wymizerowane szesnasto- lub siedemnastoletnie dziewczęta, które chciały z tamtej strony przeschmuglować dla niewielkiego zarobku trochę chleba lub kartofli – albo dzieci przyłapano za murami na żebraniu. Na tych przestępców oczekiwał w całym majestacie zwycięskiej Trzeciej Rzeszy sam groźny *Sondergericht*. Wyrok był z góry wiadomy, egzekucja następowała na drugi czy trzeci dzień na podwórzu więziennym (Jurandot, 2014c, s. 51)¹⁰⁷.

Budynek Sądów był praktycznie niestrzeżony. Teoretycznie jego szczelności mieli pilnować woźni sądowi i granatowi policjanci, jednakże w efekcie naporu więźniów getta – dostatecznie majątnych i/lub krańcowo zdeterminowanych – *de facto* jedynie obsługiwali służę. Przedostanie się przez gmach Sądów było stosunkowo nietrudne. Zagroże-

106 Agnieszka Arnold – reżyserka filmów dokumentalnych *Gdzie jest mój starszy syn Kain* (1999) i *Sąsiedzi* (2001) – mówi o niepokalanym poczęciu jako atrybucie polskich elit w kontekście antysemityzmu: „[Z]obaczyć mechanizm. Po pierwsze, antysemityzm włączany w głowy tych prostych, niewykształconych ludzi przez całą przedwojenną kler i polityków. [...] Więc co to za niepokalane poczęcie polskich elit, które pojęcia nie miały o tym, że mogło wydarzyć się takie Jedwabne?” (Janiszewski & Arnold, 2008, ss. 19–20).

107 W przypisie 48 autorstwa Pawła Szapiry i Agnieszki Arnold tamże czytamy: „Utworzone w III Rzeszy Sądy Specjalne, wprowadzone w Generalnym Gubernatorstwie od listopada 1939. (Warszawski *Sondergericht* działał od kwietnia 1940). Do późniejszej jesieni 1941 skazani Żydzi mieli prawo pisanego podań o łaskę do generalnego gubernatora. Podania te zawsze były opiniowane negatywnie, ale opóźniały wykonanie wyroków niekiedy nawet o kilka miesięcy. Jurandot opisuje więc rzeczywistość 1942”. Dla poszerzenia granic wyobraźni por. Kochanowski, 2013, ss. 488–500. Por. także: Engelking & Grabowski, 2010; Grabowski, 2004 – tu w szczególności podrozdział *Sądy i podsądni*, ss. 21–30.

nie pojawiało się na Chłodnej u wylotu Białej, na tyłach kościoła. Byli nim „stacjonujący” w tym miejscu – jak to określił Zbigniew Dłubak – szmalcownicy. W jego opowieści owo „stacjonowanie” było stałym elementem pejzażu Chłodnej, rodzajem wręcz instytucji społeczno-obyczajowej w rodzaju postoju taksówek. Korytarz ulicy Białej przyrównywał Dłubak do wybiegu na pokazie mody. Idąc długim, wąskim, pustym pasem przestrzeni między murami, należało uważać na każdy krok i każdy gest, było się bowiem ocenianym przez czujne oczy fachowców. Dłubak chodził do getta do znajomych – to jego określenie – z przedwojennej organizacji Związku Młodzieży Socjalistycznej „Spartakus”, a wcześniej Rewolucyjnego Związku Młodzieży Szkolnej, przybudówki Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej. Po „aryjskiej stronie” z racji urody, którą w polszczyźnie określa się jako „nieoczywistą”, „wątliwą” lub też „wygląd rasowo niezdecydowany” (por. Passenstein, 1958, s. 60)¹⁰⁸, sam znalazł się raz na celu szmalcowników. Choć przed wyjściem z gmachu Sądów na „aryjską stronę” upewniał się, czy w jego aparycji nie ma nic zagrażającego życiu, defilując Białą najwyższym wysiłkiem musiał powstrzymać się przed ponownym sprawdzeniem, czy aby na jego ramieniu na pewno nie pozostała opaska. Dłubak był człowiekiem walczącym z bronią w ręku – zabijał i sam wystawiał się na śmierć. Najzupełniej cywilne, nieheroiczne doświadczenie krańcowego napięcia nerwów i woli na Białej określał jednakże jako zdolne doprowadzić do utraty zmysłów¹⁰⁹.

Po wojnie ulica Biała została przesunięta o dwieście metrów na zachód. Jej obecny wylot znajduje się nie na tyłach, lecz na wysokości wejścia do kościoła. W wolnej Polsce miejsce postoju szmalcowników nazwano zaś skwerem Sybiraków. Organizowane są tam wystawy plenerowe o tematyce historycznej i patriotycznej – jak dotąd z pominięciem polsko-żydowskiej historii, która dzieli. Dzieli, nie oferując możliwości pogodzenia wrażliwości i perspektyw. Znajduje się tam kamień upamiętniający wywózki żołnierzy podziemia niepodległościowego do Borowicz i Swierdłowska z terenów wschodniej Polski w roku 1944¹¹⁰. Kamień erygowano w roku 1997, trzy lata po wmurowaniu tablicy pamiątkowej przy wejściu do kościoła u szczytu schodów i dwa lata po umieszczeniu

108 „Wygląd rasowo niezdecydowany” sytuował się między biegunem „dobrego wyglądu” a sytuacją osób „podobnych do Żyda”, czyli „mających wygląd, że są Żydami”. Ostatnie określenie pochodzi z donosu na braci Borensztejnów: czternastoletniego Mojżesza i szesnastoletniego Izraela (por. Grabowski, 2004, s. 41).

109 Nietatowane notatki z rozmów ze Zbigniewem Dłubakiem prowadzonych w okresie 1995–2005 (w archiwum autorki).

110 „Po wkroczeniu wojsk sowieckich do Polski w 1944 r. NKWD, we współpracy z funkcjonariuszami nowo utworzonego Urzędu Bezpieczeństwa, rozpoczęło aresztowania żołnierzy podporządkowanych rządowi emigracyjnemu. [...] W listopadzie 1944 r. wyjechały z Polski cztery transporty [dwa z Sokołowa Podlaskiego i po jednym z Lublina oraz Przemyśla – E.J.]. [...] Wiosną 1946 roku, po wcześniejszych dochodzeniach i analizie akt pod kątem rodzaju «przestępstw» będących przyczyną aresztowania, znaczną część internowanych odesłano do Polski. Kadra oficerska i kierownicza organizacji konspiracyjnych została przeniesiona do obozu 531 w Swierdłowsku. [...] Większość z nich powróciła do kraju w listopadzie 1947 roku, niektórzy dopiero w 1949 roku. [...] Wg dostępnych danych łącznie przez obóz 270 Borowicze przeszło 5795 obywateli polskich (w tym 9 urodzonych tam dzieci). Na skutek deportacji, w różnych okolicznościach straciło życie 651 osób” („Stowarzyszenie «Środowisko Borowiczian – Sybiraków»”, b.d.). Organizacja powstała 14 września 1992 roku i funkcjonowała na prawach oddziału Związku Sybiraków do września 2011 roku, kiedy to uzyskała własną osobowość prawną.

analogicznej tablicy w dolnym kościele¹¹¹. Tuż obok kamienia na betonowej steli projektu Eleonory Bergman i Tomasza Leca widnieje napis: „Budynek Sądów, wyłączony z getta, od 16 listopada 1940 r. do połowy 1942 r. był miejscem spotkań ludzi z obydwu stron muru. Tędy szła ul. Biała, w 1950 r. przesunięta 200 m na zachód”. Skwer Sybiraków byłby zatem przykładem zestawienia, a raczej obstawienia, czyli rozgrywki symbolicznej spod znaku dwóch Holokaustów (*double genocide theory*), tej samej, która organizuje strukturę Osi Muranowskiej (por. Janicka, 2014).

W 2017 roku – jak gdyby dla zwiększenia bezpieczeństwa symbolicznego – cały obszar dawnej ulicy Białej, między Chłodną a Ogrodową, został nazwany skwerem Władysława Bartoszewskiego. Do emblematu teorii dwóch ludobójstw dodano zatem emblemat narracji o Sprawiedliwych. Nad skwerem Władysława Bartoszewskiego, czyli dawnym „aryjskim” korytarzem, dominuje zaś – jak dominowała – majestatyczna fasada Sądów na Lesznie przyozdobiona różgami liktorskimi¹¹². Każdą z wiązek *fasci* wieńczy orzeł w koronie. Nie wspominając o uchwytach na flagi w formie uchwytów na pochodnie. O ile faszystowską ornamentykę usunięto z przedniej fasady gmachu, o tyle na tylnej fasadzie ideał Polski faszystowskiej nie wadzi nikomu. Napis z fasady przedniej: „Sprawiedliwość jest ostoją mocy i trwałości Rzeczypospolitej” nabiera w ten sposób fasadowego – *nomen omen* – charakteru. Przynajmniej potencjalnie. Historia gmachu wyraźnie zatem nie stanowi powodu wystarczającego do zmiany jego tzw. historycznego wystroju.

Wracając do Chłodnej: z dwóch miejsc ważnych dla historii Zagłady wyeksponowane zostało to, które usuwa z oczu splot trajektorii Żydów Warszawy z trajektorią nieżydowskich warszawian, oferując opowieść o nieistnieniu takiego splotu – z wyjątkiem przypadków polskiej pomocy Żydom. A co jest stawką symboliczną całej operacji? Odśloniecie splotu żydowskiego losu z trajektoriami grupy większościowej i badanie kształtu, jaki splot ów przybrał w okresie Zagłady, przyniosło największy od 1945 roku kryzys dominującej narracji heroiczno-martyrologicznej, a tym samym zbiorowej tożsamości. W centrum uwagi znalazł się wówczas polski współudział w Zagładzie. Rekonstrukcja pasa granicznego oraz mostu nad Chłodną jako modelu społecznej sytuacji i wzajemnego usytuowania jej uczestników unieważnia ten problem, czyniąc go bezpodstawnym, bezprzedmiotowym. Most – ikona triady Hilberga – zalegitymizowany w sferze widzial-

111 W Warszawie znajduje się jeszcze czwarte upamiętnienie więźniów Borowicz-Swierdłowska. Jest nim „podkład z napisem «Borowicze» w zespole pomnika Poległym i Pomordowanym na Wschodzie” pochodzący – jak podaje strona internetowa Stowarzyszenia „Środowisko Borowicz – Sybiraków” – z roku 2005. Miejsca upamiętniające Borowicz-Sybiraków znajdują się także w: Lublinie (pięć artefaktów oraz skwer Borowicz), Sopotcie, Koszalinie, Przemyślu, Gorzkowie na Lubelszczyźnie, Kałkowie, Dobrem koło Mińska Mazowieckiego, Sokotowie Podlaskim i Ulanowie. Najwcześniejsze upamiętnienia pochodzą z roku 1994. „Środowisko Borowicz – Sybiraków było wielokrotnie wyróżniane przez polskie władze centralne i lokalne za działalność na rzecz kultywowania tradycji walk i męczeństwa narodu polskiego oraz krzewienie postaw patriotycznych [...]” („Stowarzyszenie «Środowisko Borowicz – Sybiraków»”, b.d.).

112 Różgi liktorskie figurują między innymi w nieoficjalnym godle Republiki Francuskiej, są częścią ornamentyki wnętrza Kongresu USA czy pomnika Abrahama Lincolna w Lincoln Memorial w Waszyngtonie. Żaden element kontekstu nie uprawnia jednakże do odczytania ich inaczej niż przez pryzmat odniesienia do antycznej republiki rzymskiej. Inaczej niż to ma miejsce w wypadku gmachu projektu Bohdana Pniewskiego (1935–1939).

ności za sprawą *Pianisty*, poparty międzynarodowym aplauzem, wyzwala zbiorowy entuzjazm. Kieruje społeczną energię na nowe tory, które podążają w starym kierunku. Pozwala bowiem grupie większościowej na bezpieczną autoinscenizację i narcystyczną autokontemplację w roli bezsilnego, współczującego świadka. Można go nazwać maszyną do (re)produkcji wyobrażenia grupy o samej sobie opartego na wyobrażeniu jasno rozgraniczonych homogenicznych tożsamości i szczelnych granic międzygrupowych. Most stanowi tyleż ekran do projekcji, co fetysz umożliwiający zakrycie stanu faktycznego: faktycznej dystrybucji ról i jej znaczenia dla przebiegu Zagłady. Autowizerunek i tym samym dobre samopoczucie grupy zostają uratowane, utracona narracja – odzyskana. To bowiem właśnie owa opowieść okazała się beneficjentką wskrzeszenia zwanego rewitalizacją. W odróżnieniu od ulicy Chłodnej.

22 lipca 2015

Tekst na podobny temat – krótszy – zatytułowany *Oczyszczenie przez rozdzielenie: upamiętnienia mostu nad Chłodną w Warszawie (1996, 2007-2011)* (rozdział w: Janicka, E., & Żukowski, T. (2016). *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000* (ss. 160-237). Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN) powstał jako praca naukowa finansowana przez Narodowe Centrum Nauki w konkursie OPUS 2 (nr DEC-2011/03/B/HS2/05594).

Bibliografia

- (...). (2009). Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich.
- Andrzejewski, J., & Miłosz, C.** (1984). Robinson warszawski: Nowela filmowa. *Dialog*, 1984(9), 5–17.
- Barthes, R.** (2000). Striptiz (A. Dziadek, Tłum.). W R. Barthes, *Mitologie* (ss. 186–189). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Barthes, R.** (2008). *Światło obrazu: Uwagi o fotografii* (J. Trznadel, Tłum.). Warszawa: Aletheia.
- Bartoszewicz, D.** (2011a, wrzesień 21). Salon z ziemi wolskiej. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 1.
- Bartoszewicz, D.** (2011b, październik 3). Stare klimaty na odnowionej Chłodnej. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 8.
- Bartoszewicz, D.** (2013a, maj 28). Co z historycznym murem przy Umschlagplatzu. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 6.
- Bartoszewicz, D.** (2013b, kwiecień 15). Dary polodowcowe rozplynęły się. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 5.
- Bartoszewski, W.** (1970). *The blood shed united us*. Warszawa: Interpress.
- Baudrillard, J.** (2005a). Historia – scenariusz w stylu retro (S. Królak, Tłum.). W J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja* (ss. 57–63). Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudrillard, J.** (2005b). Holokaust (S. Królak, Tłum.). W J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja* (ss. 65–74). Warszawa: Wydawnictwo Sic!

- Baudrillard, J.** (2005c). Precesja symulaków (S. Królak, Tłum.). W J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja* (ss. 5–56). Warszawa: Wydawnictwo *Sic!*
- Bergman, E., & Jagielski, J.** (1997, grudzień 10). *Opinia na temat zakresu terytorialnego i merytorycznego objęcia ochroną konserwatorską Umschlagplatzu w Warszawie zlecona przez Ośrodek Ochrony i Konserwacji Zabytków w Warszawie*. Niepublikowany maszynopis w zbiorach Działu Dokumentacji Zabytków ŻIH.
- Beylin, M.** (2002, maj 27). [bez tytułu]. *Gazeta Wyborcza*, s. 1.
- Białoszewski, M.** (1994). *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa: PIW.
- Biblia Mesjańska.** (2012). Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne. Pobrano 12 kwietnia 2015, z <http://www.zbawienie.com/biblia/Rdz/28.html> (Wydanie z 1975 poprawione w 2012).
- Błoński, J.** (2008). Myśleć przeciw własnemu komfortowi. W J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto* (s. 44). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bohdak, S.** (2004). *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne: Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa: Neriton.
- Bourdieu, P.** (2006). *Medytacje pascaliańskie* (K. Wakar, Tłum.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brach-Czaina, J.** (2003). Dotknięcie świata. W J. Brach-Czaina, *Błony umysłu* (ss. 59–61). Warszawa: Wydawnictwo *Sic!*
- Budziarek, M.** (2004). Naznaczone „oddechem śmierci”: Bizuteria żydowska znaleziona w ośrodku zagłady Kulmhof. W Ł. Pawlicka-Nowak (Red.), *Ośrodek zagłady Żydów w Chełmnie nad Nerem w świetle najnowszych badań: Materiały z sesji naukowej* (ss. 72–73). Konin: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa w Warszawie, Muzeum Okręgowe w Koninie.
- Castells, M.** (1982). *Kwestia miejska* (B. Jałowiecki, Tłum.). Warszawa: PWN.
- Cieślińska-Lobkowicz, N.** (2014). „Habent sua fata libelli”: Okupacyjny rynek sztuki w Warszawie a własność żydowska. *Zagłada Żydów*, 10(1), 185–208.
- Cieślińska-Lobkowicz, N.** (2016). Śmierć antykwariusza na Chłodnej, *Zagłada Żydów*, 12, 262–278.
- Cytowska, M., & MB.** (2001, lipiec 19). Byłam Niemką, byłam Żydówką. *Życie*, s. 8.
- Czapliński, P.** (2009). Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie: Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności. W P. Czapliński & E. Domańska (Red.), *Zagłada: Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania* (ss. 155–182). Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Czartoryska, U.** (1998). Okrutna jasność. W *Alina Szapocznikow 1926–1973*. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta.
- Czerniaków, A.** (1983). *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego: 6 IX 1939 – 23 VII 1942* (M. Fuks, Red. & Przep.). Warszawa: PWN.
- Dłużewska, E., & Gdula, M.** (2015, lipiec 31). Jak powstanie stało się marką: Z Maciejem Gdulą rozmawia Emilia Dłużewska. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, ss. 6–7.
- DUB.** (2015, sierpień 14–20). Dźwięki getta: Instalacja nad ulicą Chłodną. *Gazeta Wyborcza / Co jest grane*, s. 18.
- Dziubtowski, P.** (2001, kwiecień 5). Pianista na planie. *Kulisy*. (Wycinek w archiwum Filmoteki Narodowej bez paginacji).
- Engelking, B., & Grabowski, J.** (2010). *Żydów łamiących prawo należy karać śmiercią! „Przestępczość” Żydów w Warszawie 1939–1942*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.
- Engelking, B., & Leociak, J.** (2001). *Getto warszawskie: Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Figielski, Ł., & Michalak, B.** (2005). *Prywatna historia kina polskiego*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Finkelkraut, A., Beller, I., & Trémois, C.-M.** (1991, styczeń 2). Wajda trahit-il la Shoah? Alain Finkelkraut – Isi Beller à propos de “Korczak”: Propos recueillis par Claude-Marie Trémois. *Télérama*, 21–23.

- Forecki, P.** (2010a). *Od „Shoah” do „Strachu”: Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Forecki, P.** (2010b). Spór o symbole religijne na „polu popiołów” w Brzezince (1996–1997). W P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”: Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych* (ss. 211–229). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Gajda-Zadworna, J.** (2001a, maj 4). Czas się cofnął. *Życie Warszawy*, s. 15.
- Gajda-Zadworna, J.** (2001b, marzec 28). Historia szukana przez lata. *Życie Warszawy*, s. 14.
- Gebert, K.** (1996, lipiec 18). Nad popiołami. *Gazeta Wyborcza*, s. 11.
- Gieysztor, S.** (2001, czerwiec). Po drugiej stronie muru. *Cinema*, 2001(6), 63–64.
- Gombiński, S.** [Mawult, J.]. (2010). *Wspomnienia policjanta z warszawskiego getta* (M. Janczewska, Red. nauk. & Wprowadzenie). Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów & Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma.
- Grabowska-Woźniak, E.** (2001, marzec 17–18). Świat według „Pianisty”. *Życie Warszawy*, s. 12.
- Grabowski, J.** (2004). *„Ja tego Żyda znam!”: Szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939–1943*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Gregorowicz, J.** (2014). Komunikacja telefoniczna w życiu społeczności getta warszawskiego. *Zagłada Żydów*, 10(1), 409–427.
- Gross, J. T.** (2007). *Upiorna dekada: Eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców, komunistów i kolaboracji 1939-1948*. Kraków: Austeria.
- Harwood, R.** (2001). Jak powstawał scenariusz „Pianisty”. *Forum*, 2001(29), 16–17.
- Hering, L.** (2011). Meta. W L. Hering, *Ślady: Opowiadania* (ss. 31–101). Warszawa: Czarna Owca.
- Hersonski, Y.** (Reż.). (2010). *Niedokończony film* [Film]. Niemcy, Izrael: Oscilloscope Pictures.
- Holland, A.** (1991). *Korczak*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Hollender, B.** (2001a, maj 2–3). Kiedy wraca strach. *Rzeczpospolita*, s. A8.
- Hollender, B.** (2001b, marzec 28). Najważniejsza jest prawda. *Rzeczpospolita*, s. 12.
- Horstmann, A.** (2013). Das Filmfragment „Ghetto” – erzwungene Realität und vorgeformte Bilder. *Bundeszentrale für politische Bildung*. Pobrano 12 kwietnia 2019, z <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/156549/das-filmfragment-ghetto>
- Jagielski, J.** (1997). *Niezatarte ślady getta warszawskiego* (1. wyd.). Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny Instytut Naukowo-Badawczy.
- Jagielski, J.** (2008). *Niezatarte ślady getta warszawskiego* (2. wyd. popr.). Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Mówią Wieki”.
- Jałowiecki, B.** (1985). Przestrzeń jako pamięć. *Studia Socjologiczne*, 1985(2), 125-140.
- Janicka, E.** (2011). *Festung Warschau* (B. Keff, Wstęp). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Janicka, E.** (2014). Zamiast negacjonizmu: Topografia symboliczna terenu dawnego getta warszawskiego a narracje o Zagładzie. *Zagłada Żydów*, 10, 209–256.
- Janicka, E.** (2014–2015). Pamięć przyswojona: Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka. *Studia Litteraria et Historica*, 2014–2015(3–4), 148–227. <https://doi.org/10.11649/slh.2015.009>
- Janion, M.** (1998a). Płacz generała. W M. Janion, *Płacz generała: Eseje o wojnie* (ss. 251–260). Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Janion, M.** (1998b). Początki mitycznej przemocy. W M. Janion, *Płacz generała: Eseje o wojnie* (ss. 5–22). Warszawa: Wydawnictwo Sic!

- Janiszewski, J., & Arnold, A.** (2008, czerwiec 7). Grabarka Rzeczypospolitej: Z Agnieszką Arnold rozmawia Jakub Janiszewski. *Wysokie Obcasy*, 19–20.
- JSM** [Majewski, J. S.]. (2001, marzec 3–4). Szlakiem kryjówek Robinsona. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, ss. 8–9.
- Jurandot, J.** (2014a). 5 deka. W J. Jurandot & S. Grodzieńska, *Miasto skazanych: 2 lata w warszawskim getcie; Dzieci getta* (A. Arnold, S. Matuszewski, & P. Szapiro, Red.) (s. 277). Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich.
- Jurandot, J.** (2014b). „Grajek”. W J. Jurandot & S. Grodzieńska, *Miasto skazanych: 2 lata w warszawskim getcie; Dzieci getta* (A. Arnold, S. Matuszewski, & P. Szapiro, Red.) (ss. 248–258). Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich.
- Jurandot, J.** (2014c). Miasto skazanych: 2 lata w warszawskim getcie. W J. Jurandot & S. Grodzieńska, *Miasto skazanych: 2 lata w warszawskim getcie; Dzieci getta* (A. Arnold, S. Matuszewski, & P. Szapiro, Red.) (ss. 37–191). Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich.
- Jurkiewicz, M.** (Red.). (2006). *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów: Materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- KAI, & KRZEM.** (2001, marzec 13). Holocaust to nie wina Polaków: Wywiad rabina Schudricha. *Gazeta Wyborcza*, s. 6.
- Kaltenberg-Kwiatkowska, E.** (2011). O oznaczaniu i naznaczaniu przestrzeni miasta. *Przegląd Socjologiczny*, 60(2–3), 135–165.
- Kałużyński, Z., & Raczek, T.** (2002, czerwiec 23). Alibi dla zwycięstwa: Rozmawiają Zygmunt Kałużyński i Tomasz Raczek. *Wprost*, 2000, 114–115.
- Kaplan, C. A.** (1966). *Scroll of agony: The Warsaw diary* (A. I. Katsh, Tłum. z hebr. & Red.). London: Hamish Hamilton.
- Kęczkowska, B.** (2001, marzec 13). Budują ruiny miasta. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 8.
- Kieniewicz, S., & Wereszycki, H.** (2013). *Korespondencja z lat 1947–1990* (E. Orman, Red. & Wstęp). Kraków: Instytut Historii PAN & Księgarnia Akademicka.
- Kirman, J.** (1978). Mosty, które dzielą (M. Friedman, Tłum. z jidysz). *Fołks Sztyme*, 1978(11).
- Kittel, B.** (1998, sierpień 8). Skąd ten pomysł... pytamy Sławomira Zielińskiego, dyrektora I programu Telewizji Polskiej. *Życie*.
- Kochanowski, J.** (2013). Żydowskie listy do Hansa Franka (1940): Sprzeciw czy strategia przetrwania. *Zagłada Żydów*, 9, 488–500.
- Kołos, S.** (2011). Od „Robinsona warszawskiego” do „Pianisty”, czyli problemy z wojenną biografią artysty. W P. Zwierchowski, D. Mazur, & M. Guzek (Red.), *Kino polskie wobec II wojny światowej*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego.
- Komitet Episkopatu Polski do Dialogu z Judaizmem.** (1996, lipiec 21). Oświadczenie Komitetu Episkopatu Polski do Dialogu z Judaizmem. *Niedziela*, 6.
- Kosiewski, P., & Lec, T.** (2013, kwiecień 21). Zaznaczyć miejsce: Z Tomaszem Lecem rozmawia Piotr Kosiewski. *Tygodnik Powszechny: Opór i Zagłada: Żydzi w Polsce: Rok 1943* (dodatek), 29.
- Kowalska, A.** (2001, marzec 29). To nie będzie hollywoodzka bajka. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 3.
- Kowalski, T.** (1957, luty 3). „Robinson” – ujarzmiony. *Film*, 1957, 6–7.
- Krajewski, M.** (2011). Okna władzy, władza okna. W K. Pustola, *Widoki władzy* (ss. 13–24). Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Krall, H.** (1989a). *Sublokatorka*. Warszawa: Iskry.
- Krall, H.** (1989b). *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Krankowski, J.** (2011, wrzesień 26). A ja lubię nową Chłodną. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 4.

- Krasiński, E.** (1985). Z archiwum: „Miasto nieujarzmione”. *Dialog*, 1985(7), 150–155.
- Kroczyńska, M.** (2001, sierpień 10). Zagrały w „Pianiście”: Najgorsze było to, że dobrze jeść dawali... *Nowa Trybuna Opolska*, s. 16.
- Krzyż sejmowy.** (b.d.). W *Wikipedia*. Pobrano 12 kwietnia 2015, z http://pl.wikipedia.org/wiki/Krzyż%BC%BC_sejmowy
- Kurz, I.** (2006). Obraz ruin – obraz świata w ruinach: O tym, co mogą znaczyć gruzowiska. W M. Jurkiewicz (Red.), *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów: Materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego* (ss. 39–45). Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Kurz, I.** (2016). Le Musée de l'Insurrection de Varsovie: muséographie, muséophotie, muséosensorium. W D. Bechtel & L. Jurgenson (Red.), *Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS* (ss. 269–284). Paris: Éditions Kimé.
- Kuźnik, G.** (2001, maj 11). Moja opowieść. *Dziennik Zachodni*, ss. 20–21.
- Kwiecień, A.** (2001, maj 4). Powrót do przeszłości i muzyki. *Rzeczpospolita*, s. 9.
- Leociak, J.** (1997). *Tekst wobec Zagłady: O relacjach z getta warszawskiego*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Lepalczyk, I.** (Red.). (1974). *Stowarzyszenie społeczne jako środowisko wychowawcze* (J. Szczepański, Przedm.). Warszawa: PWN.
- Leszczyńska, J., & Raczek, T.** (2002, maj 28). Na czerwonym dywanie w Cannes: Z Tomaszem Raczkiem rozmawia Joanna Leszczyńska. *Dziennik Łódzki*, s. 2.
- Likowska, E.** (2002, czerwiec 3). Musiałem zrobić taki film. *Przegląd*, 2002, 43.
- Lis, K.** (2001). „Pianista”: Nowy film Romana Polańskiego. *TeleTydzień*, 2001(16). (Wycinek w archiwum Filmo-teki Narodowej bez paginacji).
- Lubelska, K.** (2001, kwiecień 7). Pamiętam ten mur. *Polityka*, 2001(14), 18.
- Madej, A.** (1990). Film Miłosza i Andrzejewskiego. *Kino*, 1990(9), 15.
- Majewski, J. S.** (2009, grudzień 23). Prawdziwa i piękna stara Chłodna. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 5.
- Majewski, J. S.** (2011, wrzesień 22). „Autobus czerwony...”: Szpilmana nucili wszyscy. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 6.
- Majmurek, J.** (2012, luty 29). Widoki władzy albo nowy podział ziemi (tej ziemi). *Dziennik Opinii Krytyki Politycznej*. Pobrano 12 kwietnia 2015, z <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MajmurekWidokiwladzyalbonowypodzialziemitejziemi/menuid-431.html> (obecnie: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/majmurek-widoki-wladzy-albo-nowy-podzial-ziemi-tej-ziemi/>).
- Makower, H.** (1987). *Pamiętnik z getta warszawskiego: Październik 1940 – styczeń 1943* (N. Makowerowa, Red.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Maor, H.** (2005). *The faces of race and memory: Forbidden library*. Kibbutz Tel Itzhak: Massua.
- Mawult J.** [S. Gombiński]. (1967). Wszyscy równi. *Biuletyn ŻIH*, 1967(62), 101–111.
- Michel, P., & Mink, G.** (1985). *Mort d'un prêtre: Affaire Popieluszko: Analyse d'une logique normalisatrice*. Paris: Fayard.
- Miłosz, C.** (1984). Wyjaśnienia po latach. *Dialog*, 1984(9), 117.
- Miłosz, C., & Fiut, A.** (1988). *Czesława Miłosza autoportret przekorny: Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mysiakowska, J. (Red. nauk.), Żaryn, J. (Wstęp), Gołębiowski, J., & Piekarska, A. K. (Red. & Wybór).** (2009). *Aparat represji wobec księdza Jerzego Popiełuszki 1982–1984*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu.
- Niemczykiewicz, P.** (2001, luty 26). Zbyt wysoka cena? *Trybuna / Trybuna Stołeczna*, s. 1.

- Nijakowski, L. M.** (2007). *Domeny symboliczne: Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Niziołek, G.** (2013). *Polski teatr Zagłady*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Olszewska, D., & Urzykowski, T.** (2008, kwiecień 16). Zabudują grób Anielewicza? *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 3.
- Ostałowska, L., Janicka, E., & Wilczyk, W.** (2013). Warszawa. Polska. Świat nieprzedstawiony: Z Elżbietą Janicką i Wojciechem Wilczykiem rozmawia Lidia Ostałowska. W *Janicka & Wilczyk: Inne Miasto / Other City* (ss. 91–105). Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Pacholski, A.** (2015, sierpień 8–9). Wilcze doły. *Gazeta Wyborcza*, s. 18.
- (PAP, & DP)**. (2002, maj 28). Sukces polskiego kina? *Dziennik Łódzki*, s. 20.
- Passenstein, M.** (1958). Szmugiel w getcie warszawskim. *Biuletyn ŻIH*, 1958(26), 42–72.
- Pawlicka-Nowak, Ł.** (2004). Badania archeologiczne na terenie byłego ośrodka zagłady w Chełmnie nad Nerem. W Ł. Pawlicka-Nowak (Red.), *Mówią świadkowie Chełmna* (ss. 42–66). Konin: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Muzeum Okręgowe w Koninie.
- Pietrasik, Z.** (2002a, czerwiec 8). Nie strzelajcie do „Pianisty”. *Polityka*, 2002(23), 46.
- Pietrasik, Z.** (2002b, czerwiec 1). Rewizja osobista. *Polityka*, 2002(22), 16–18.
- Piotrowska, N.** (2001a, maj 4). Zagrałam u Polańskiego! *Dziennik Łódzki*, s. 18.
- Piotrowska, N.** (2001b, maj 5–6). Zagrałam u Polańskiego! *Głos Pomorza*, s. 13. (Przedruk z: Piotrowska, 2001a).
- Piotrowski, P. K.** (2001, kwiecień 7). Pianista. *Dziennik Polski / Pejzaż Polski: Sobotnio-niedzielny magazyn «Dziennika Polskiego»*, s. 36.
- (Pk)**. (1948, wrzesień 15). Uwaga! Patrol niemiecki...: Scenę na barykadzie nakręcamy do filmu polskiego: Rolę młodego powstańca gra uczeń szkoły podstawowej. *Express Wieczorny*.
- Polański, R.** (Reż.). (2002). *Pianista* [Film]. Polska, Wielka Brytania, Francja: R.P. Productions etc.
- Popiełuszko, J.** (1985). *Zapiski 1980–1984* (K. Szaniawski, Wprowadzenie). Paris: Éditions Spotkania.
- Pustoła, K.** (2011). *Widoki władzy*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Pustoła-Kozłowska, E., & Witecki, M.** (1993). *Inwentaryzacja reliktyw granic getta warszawskiego*. Maszynopis niepublikowany. Warszawa.
- Putrament, J.** (1990). List Jerzego Putramenta z 16 września 1949 roku do Wydziału Kultury KC PZPR. *Kino*, 1990(9), 16–17.
- Ringelblum, E.** (1983). *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939 – styczeń 1943* (A. Eisenbach, Red. & Wstęp, A. Rutkowski, Tłum. z jidysz). Warszawa: Czytelnik.
- Rok, A.** (1996, sierpień 9). Od redaktora. *Słowo Żydowskie*, 3.
- Rudnicki, A.** (2009). Wielki Stefan Konecki. W A. Rudnicki, *Opowiadania wybrane* (J. Wróbel, Red.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (BN, S. 1, nr 313).
- (S.K.)**. (1948, wrzesień 14). Strzelanina na ulicy Leszno... „Robinson warszawski” wkrótce wejdzie na ekrany. *Życie Warszawy*.
- Sobolewski, T.** (2002, maj 27). Złota Palma dla „Pianisty”. *Gazeta Wyborcza*, s. 1.
- Solińska, E.** (2001, czerwiec 6). Ostatni polonez. *Życie Warszawy*, s. 13.
- Sroczyński, G., & Kozak, M. W.** (2015, maj 30–31). Co wymyśli chodnik: Z Markiem W. Kozakiem rozmawia Grzegorz Sroczyński. *Gazeta Wyborcza*, ss. 14–16.
- (stg)**. (1956, sierpień 23). Czekamy na „Robinsona warszawskiego”. *Życie Warszawy*, s. 4.

Stowarzyszenie „Środowisko Borowiczan – Sybiraków”. (b.d.). Pobrano 15 maja 2015, z <http://borowiczanie-sybiracy.pl/o-nas/nasza-dzialalnosc>

Szaniawski, P. (2001, kwiecień 12). Zostałem Żydem dla Polańskiego. *Życie Warszawy*, s. 14.

Szarota, T. (2000). *U progu Zagłady: Pogromy i zajścia antyżydowskie w okupowanej Europie*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Szczepański, J. (2009). *Dzienniki z lat 1945–1968* (D. Kadłubiec, Red. & Wstęp). Ustron: Galeria „Na Gojach” A. B. K. Heczko.

Szlengel, W. (1977a). Bardzo przepraszam. W W. Szlengel, *Co czytałem umarłym: Wiersze getta warszawskiego* (I. Maciejewska, Red.) (ss. 122–123). Warszawa: PIW.

Szlengel, W. (1977b). Kartka z dziennika „akcji”. W W. Szlengel, *Co czytałem umarłym: Wiersze getta warszawskiego* (I. Maciejewska, Red.) (s. 76). Warszawa: PIW.

Szlengel, W. (1977c). Telefon. W W. Szlengel, *Co czytałem umarłym: Wiersze getta warszawskiego* (I. Maciejewska, Red.) (ss. 61–64). Warszawa: PIW.

Szolc, I. (2001, maj 26). Pianista. *Polityka*, 2001(21), 108–113.

Szpilman, W. (2000). *Pianista: Warszawskie wspomnienia 1939–1945*. Kraków: Znak.

Szwarcman, D. (2000, listopad 12). Muzyka przetrwania. *Wprost*, 2000, 122–123.

Szwarcman-Czarnota, B. (2009). *Znalazłam wczorajszy dzień: Moja osobista tradycja żydowska*. Warszawa: Homini.

Świda-Ziemia, H. (2003). *Urwany lot: Pokolenie inteligentnej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiątek z lat 1945-1948*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Świtek, G. (2013). Grunt i horyzont. W *Janicka & Wilczyk: Inne Miasto / Other City* (ss. 7–26). Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Tawicka, J., & Kocołowski, W. (2001). Upalny dzień na planie. *Przekrój*, 2001(20), 30–31.

Tazbir, J. (1998, wrzesień 19). Krucyfiks na miedzy. *Polityka*, 1998(38), 83–84.

Tencer, G. (2007, lipiec 21–22). Wpiszmy Umschlagplatz do rejestru zabytków. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 4.

Tokarska-Bakir, J. (2004a). Obsesja niewinności. W J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste: Eseje i studia* (ss. 13–22). Sejny: Pogranicze. (Pierwodruk: „Gazeta Wyborcza”, 13–14 stycznia 2001).

Tokarska-Bakir, J. (2004b). Żydzi u Kolberga. W J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste: Eseje i studia* (ss. 49–72). Sejny: Pogranicze.

Tokarska-Bakir, J. (2008). *Legandy o krwi: Antropologia przęsądu*. Warszawa: W.A.B.

Trinh, M. (2001). Poeci łódzkiego getta – głosy upamiętniające zamkniętą codzienność. *Midrasz*, 2001(7–8), 17–19.

Tronowicz, H. (2011, marzec 23). Ocalenie Szpilmana. *Dziennik Bałtycki*, s. 22.

Turnau, J. (2001, marzec 13). Tak ojczyzny nie obronimy: List otwarty do biskupa Stanisława Stefanka. *Gazeta Wyborcza*, s. 1.

Urbańska, K. (2014). Śnić świadomie. W *Träumgutstraße* (ss. XXIX–XLVIII). Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Urzykowski, T. (2007, kwiecień 21–22). Tam gdzie była kładka. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 4.

Urzykowski, T. (2008, listopad 20). Tutaj był mur getta. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 2.

Urzykowski, T. (2013, kwiecień 8). Zwyczajny dzień na kładce. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 1.

Urzykowski, T. (2015, luty 20). Chłopiec z getta ikoną Warszawy. *Gazeta Wyborcza / Gazeta Stołeczna*, s. 3.

Wajda, A. (Reż.). (1974). *Ziemia obiecana* [Film]. Polska: Zespół Filmowy X.

- Wajda, A.** (Reż.). (1990). *Korczak* [Film]. Polska, Niemcy, Wielka Brytania: Zespół Filmowy Perspektywa etc.
- Wasermanówna, M.** (b.d.). *Ulica Chłodna*. Archiwum Państwowe Miasta Stołecznego Warszawy, Zbiór rękopisów, sygn. 439.
- Weinberg, E.** (2013). Pamiętny rok 1942. *Studia Litteraria et Historica*, 2013(2), 573–584. <https://doi.org/10.11649/slh.2013.024>
- Wiesel, E.** (1996, lipiec 8). Jak oni mogli? *Gazeta Wyborcza*, s. 4.
- Wiktor, M.** (2001, maj 11). „Pianista” i zapach wielkiego świata. *Dziennik Łódzki*.
- Winnicki, R.** (2001, marzec 29). Wizja lokalna w Jedwabnem: Badania na miejscu zbrodni sprzed 60 lat. *Gazeta Wyborcza*, s. 6.
- Wojdowski, B.** (1975). Krwaworączka. W B. Wojdowski, *Mały człowieczek, nieme ptaszę, klatka i świat: Opowiadania* (ss. 32–40). Warszawa: PIW.
- Wojdowski, B.** (1990). *Chleb rzucony umarłym*. Warszawa: PIW.
- Zabójstwo księdza Popiełuszki.** (2014, październik 13). *Ale Historia* (Wydanie specjalne tygodnika historycznego *Gazety Wyborczej*).
- Zaczyński, M.** (2002, maj 24). Tego nikt panu nie powie. *Życie Warszawy*, ss. 12–13.
- Zarzycki, J.** (Reż.). (1949). *Robinson warszawski* [Film]. Polska: Zespół Autorów Filmowych.
- Zarzycki, J.** (Reż.). (1950). *Miasto nieujarzmione* [Film]. Polska: Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski.

A Triumphant Gate of the Polish Narrative: The Symbolic Reconstruction of the Bridge over Chłodna Street in Warsaw vis-à-vis the Crisis of the Dominant Polish Holocaust Narrative

Abstract: The article is a study of the symbolic topography of Warsaw's Chłodna Street. In 1940–1942, Chłodna Street was an "Aryan" border strip, dividing the small and large ghettos. For the past quarter-century, the symbolic dominance of this space has been made manifest by the subsequent commemorations of the ghetto's wooden footbridge that existed here between January and August 1942. These commemorative artefacts evolved from a counter-commemoration (1996), into a commemoration through the use of painting (2007) and photography (2008), into a symbolic reconstruction of the bridge (2011). The analysis of this dynamic, from representation of an object to its materialization, is complemented by a reconstruction of the patterns and stakes of narratives that make up the subsequent layers of the Chłodna Street narrative palimpsest. An important context for the analysis, apart from the history of the site, is the fact that today, the means of control over the space of the former Ghetto are in the exclusive possession of the non-Jewish majority.

A turning point in the commemoration process was Roman Polański's film *The Pianist* (2002). The bridge over Chłodna was reconstructed "one to one" – in Warsaw but outside the space of the former Warsaw ghetto. The film was shot in the midst of a nationwide debate taking place in Poland about Jan Tomasz Gross' book *Neighbors* (2000). The debate concerned the Poles' participation in the Holocaust and the socio-cultural determinants of their attitudes and behavior. Within Polish dominant culture, the narrative shock was so immense that a return to the old Polish tale of heroism and martyrdom seemed impossible. Meanwhile, the mainstream journalistic discourse cast Gross and Polański on two sides of a narrative opposition. The former supposedly represented subjectivism and rash generalizations, while the latter was supposed to embody objectivism and fair judgment. The silhouette of the bridge over Chłodna Street merged at that point with a counterfactual vision of the Polish context of the Holocaust. The international success of *The Pianist* (Palme d'Or and Oscar) sealed the evolution of the bridge as a figure: from an object to an object of desire, a tourist attraction, and an export commodity. (A separate issue, also addressed in the article, is how the events depicted in the film relate to the story of Władysław Szpilman, mediated originally by Szpilman's ghostwriter Jerzy Waldorff and then by the scriptwriters, Ronald Harwood and Roman Polański. In both cases, the most serious discrepancies concern depictions of the Poles' attitudes toward the Jews during, but also before, the Holocaust).

The success of the film was the determining factor in a decision made to invest public funds in another, and up to now the last, commemoration of the bridge over Chłodna: its symbolic reconstruction *in situ*. What was reconstructed was not so much the bridge as it was in 1942 but the bridge as depicted in the film, and with it the film's idealized portrayal of the Polish context of the Holocaust. The figure of the bridge suggests tight isolation of Jews and Poles – an isolation instituted by the Germans. By so doing, it feeds into the image of Poles as helpless bystanders (onlookers/gawkers, at times even witnesses) in the face of the Holocaust. The figure of the Polish bystander/witness to the Holocaust is in turn a key figure of Polish innocence. In addition, the symbolic

reconstruction of the bridge draws the attention of the users of this space away from another site on Chłodna Street, where Jews and Poles came into direct contact with each other throughout the entire existence of the Warsaw ghetto. In obscuring the factual state of affairs uncovered as a result of the Jedwabne debate, the symbolic reconstruction of the bridge over Chłodna Street functions as a discourse-reproducing machine of sorts, allowing the dominant majority to “indulge in retrospective hallucination” (Baudrillard).

The article uncovers the workings of a roly-poly narrative mechanism that renders impossible any successful reassessment and rejection of the Polish dominant culture and prevents common knowledge about facts from bearing in any way on the collective consciousness.

Keywords: symbolic topography; spatial turn; antisemitism; philosemitic violence; Warsaw ghetto; Hilberg's triad; Polish bystander (concept revision); collective narcissism; politics of memory; historical politics



Article No. 2417

DOI: 10.11649/slh.2417

Citation: Janicka, E. (2019). Brama triumfalna polskiej opowieści: Symboliczna rekonstrukcja mostu nad Chłodną wobec kryzysu dominującej polskiej narracji o Zagładzie. *Studia Litteraria et Historica*, 2019(8). <https://doi.org/10.11649/slh.2417>

This is the corrected version of the retracted article under the same title, which was published with the following DOI: <https://doi.org/10.11649/slh.1517>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. <http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

© The Author(s) 2019

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Elżbieta Janicka, Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0945-6886>

Correspondence: slh@ispan.waw.pl

The preparation of this work was partially financed within the scope of a research project, supported by the Polish National Science Centre (Project Opus 2: DEC-2011/03/B/HS2/05594).

Competing interests: The author is a member of Editorial Team of the journal.