

W poczekalni do Heimatland

Zamieszkiwanie

„Zawsze kiedy tutaj wracam mocniej bije serce me, gdy już z dala widzę wieże i znajome domy te; a gdy jestem znów daleko, gdzieś daleko stąd, rośnie we mnie ta tęsknota, aby ujrzeć ten nasz dom (...)”

„Ja, die Heimat, sie ist schön. Die Zukunft liegt in unserer Hand.
Gott, begrüß mein Heimatland. Ich lebe gern im diesen Land...”

(fragment piosenki śpiewanej w Guttentagu)

Prace Anny Konik są zwykle dokładnie sytuowane; mam na myśli to, że artystka wypełnia płynnym, niejasnym — choć krystalicznie precyzyjnym — obrazem konkretne przestrzenie, które przyjmują rolę jednego z bohaterów. W *Our Lady Forever* (2007) opuszczony, na poły fantasmagoryczny budynek szpitala w Cork nasycany był ruchomymi kadrami, które ogarniały kolejne pomieszczenia, przygotowując scenę dla działań postaci zagubionych w labiryntach prześwietlonego nadmorskim, chłodnym światłem domu. W *Willi zauroczonych* (2009–2011) kamera w ten sam uważny sposób rozpoznawała zakątki domu należącego do Wissenschaftskolleg zu Berlin. Ściany willi Linde zdawały się wchłaniać i wydychać czas, rozmowy i wspomnienia. W niedawno pokazywanej w Warszawie pracy *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...* (2011–2015) artystka spotykała się trzydzieści pięć razy z kobietami w ich mieszkaniach, by wysłuchać rekonstrukcji opowieści uchodźczych. Te zostały zebrane wcześniej, w trzydziestu pięciu pomieszczeniach, w których schroniły się uciekinierki z wojny. Publikacja *Ziarno piasku w żrenicy oka. Wideoinstalacje 2000–2016* (2016) (a), która prezentuje dotychczasowe projekty Anny Konik, zawiera i inne, subtelnie rozłożone tropy potwierdzające wyjątkowe znaczenie miejsc; dwie, prowokująco odmienne choć jednocześnie zaskakująco podobne fotografie pokoi otwierają i zamykają tom, tworząc przestrzenną ramę, atestując specjalny klucz do czytania tej twórczości.

- a Por. A. Konik, *Ziarno piasku w żrenicy oka. Wideoinstalacje 2000–2015*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016; A. Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem... (35 historii)*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016. Książki ukazały się z okazji wystawy: Anna Konik, *Ziarno piasku w żrenicy oka. Wideoinstalacje 2000–2015*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 4 grudnia 2015 — 14 lutego 2016, kuratorka: E. Gorządek.

Anna Konik nie wkracza w przestrzeń z zamiarem objęcia jej spojrzeniem podporządkowującym i władczym. Jej kamera nie stara się opanować świata, raczej podejmuje pracę rozpoznania. Filmowane miejsca bywają bezpieczne i ogarniające (jak w pracy *W tym samym mieście...*), w pewnej zaś mierze przypominają scenę (to może powidok doświadczenia z czasów współpracy z Teatrem Akademia i Teatrem Opera Buffa) dla zaszyfrowanego performansu tożsamości (jak we *Własnych pokojach*), da się też, jak sądzę, rozumieć je jako terytoria prowadzenia studiów: swoiste obserwatoria. Liczy się właściwość ekspozycyjna przestrzeni. Jest ona tłem i zarazem współuczestnikiem aktu ujawnienia się przeżycia: opowiadanego, ucieleśnionego, zrekonstruowanego. W przygotowywanej w ramach rezydencji artystycznej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN pracy Anna Konik wykonuje ruch wyjścia z pomieszczeń na zewnątrz: już nie pokoje, wnętrza domów, ale obszar miasta staje się terenem (poszerzonej) obserwacji. Wkroczenie z kamerą w otwartą przestrzeń jest logicznym i koniecznym krokiem sprawdzania możliwości wypracowanej do tej pory techniki analizy. Testowane było już w cyklu dziesięciu prac o osobach bezdomnych (*In the Middle of the Way* — 2001–2015). W najnowszej pracy (b) artystka filmuje Dobrodzień — rodzinne miasto na Górnym Śląsku, zamieszkałe przed II wojną światową przez Niemców, Polaków i niewielką społeczność żydowską, dziś nadal polsko-niemieckie, ale nie żydowskie. Obszar jest więc większy, bardziej heterogeniczny; kamera będzie zmuszona sprostać perspektywie odludzkiej, a także architekturze, dźwiękom i przedmiotom; większa przestrzeń wpuści więcej światła, więcej opowieści, więcej czasów. Pojawi się zupełnie nowy aktor: przyroda.

Pamiętanie

„Mamo, mamó — *tak* — popatrz na mnie. — *no* — Mamo — *tak* — Popatrz na mnie. — *dewadziescia a tu jest piedziesiat a to ona kiei kieji co jest a to to jest ca jedna ka* — Mamo, popatrz na mnie. — *co* — Jak masz na imię? — *nie* — Jak masz na imię? — *ja nie wiem [...]* — Wiesz, kiedy się urodziłaś? — *nie* — 6 marca — *mmm* — 1938 roku — *tak* — w Biłce Królewskiej”.

Dobrodzień, czyli Guttentag, jest miejscem, w którym zacisnął się jeden z węzłów pamięci, o których tak często teraz piszą jej badacze (c). Po Wielkiej

- b **Praca o Dobrodzieniu ma przyjąć formę filmu. Materiał z trzydziestu dwóch dni zdjęciowych, z kronik filmowych i znalezionych dokumentów jest opracowywany; typowy dla Konik precyzyjny proces analizy zakończy w przyszłości instalacja. Odnoszę się tu do materiału pracy w procesie.**
- c **M. Rothberg, *Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire*, „Yale French Studies”: *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture* 2010, nr 118/119. Por. także: M. Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997.**

Wojnie (w której miasto utraciło stu sześćdziesięciu siedmiu mieszkańców), w plebiscytach miasto opowiedziało się za przyłączeniem do Niemiec (mimo nieomal równego odsetku mówiących w nim po polsku i po niemiecku). Spokój zakłóciły tylko wydarzenia III powstania śląskiego i Nocy Kryształowej — i nawet II wojna światowa nie była tu krwawa; pozostała po niej mogiła na cmentarzu i samotny grób zabitego przez Rosjan niemieckiego żołnierza, znajdujący się na terenie dawnego żydowskiego majątku ziemskiego należącego do zamordowanego w Terezynie Salo Hepnera. Po włączeniu Guttentagu do powojennej Polski do miasta zjechali repatrianci ze wschodu; rodzina artystki pochodzi spod Lwowa.

Osobiste historie, których scenerią (ale nie sceną) staje się miasto, są obecne gdzieś pomiędzy zabudowaniami Dobrodzienia, choć jednocześnie wydają się nie do odzyskania. Wśród materiałów zgromadzonych na potrzeby nowej pracy są nagrania rozmów z chorą matką artystki; wśród glosolalii, zapętlnych urywków zdań i zniekształconych słów nie chce urodzić się żadna opowieść. To doświadczenie niedosiętej przeszłości i utraty tożsamości, dramatyczne i osobiste, trzeba zapewne rozpoznać jako intymne jądro projektu. Rozmowy z matką przekształcają się w dialog z innym interlokutorem — Anna Konik rusza w miasto próbując wymusić na nim ujawnienie jego przeszłości, a co za tym idzie — także identyfikację. Wyłuskuje historie z miejsc, w które wtopiła się przeszłość; centralną rolę odegra tu majątek Hepnera (szkielet stodoły przebity rosłymi brzoźami staje się tu symbolem pamięci o tej przeszłości; materialne szczątki ludzkich działań pochłania proces biologiczny).

Kamera rejestruje, odsłuchuje z pozabliźnianej, zatartej i zrosniętej tkanki ukryte w niej bardzo swoiste, zdeformowane upływem czasu, porwane emocjami i zwodną pamięcią narracje. Guttentag zdaje się — jak można czytać zamysł autorki — mieć kłopot ze spajaniem swoich historii; trajektoria ruchu wspomnień, ich dziedziczenia, zapisów — jest nieciągła. Tak jak poznaczona pustką jest pamięć w rodzinie artystki, nie sięga już tak łatwo Lwowa. Tak jak podziurawiona jest chorobą i wiekiem pamięć innych mieszkańców. Ruch, spacer, wejście w miasto — akty opieki, uśmierzenia niepokoju w kontakcie z konkretnymi osobami są dla artystki sposobnością do kształtowania diagnozy: wypatrywania symptomów przeszłości, budowania wiedzy o stanie obecnym. Pamięć chorego fizycznego ciała i tego społecznego: rodzinnego, wspólnotowego, w tej sekwencji spotkań, długich rozmów, obserwacji, zaczyna się wypełniać.

Aparat zyskuje w tej pracy właściwości bardzo czułego mikrofonu, zdolnego do rejestrowania mowy wewnętrznej miasta i mieszkańców. To wysłuchiwanie tego, o czym można tylko napomknąć lub szepnąć, tego, co niewypowiedziane, wydarza się podczas tradycyjnych wywiadów, sformatowanych niemal klasycznie, w formule wideoświadectw, znanej z praktyk historii mówionej. Cierpliwe, długie towarzyszenie odpominaniu realizuje się dzięki wyjątkowej zdolności do bliskiego i pełnego szacunku kontaktu

z rozmówcą. Konik umie czekać, aż rozplecie się intymna historia. Badanie pamięci zajmowało artystkę w poprzednich jej projektach już kilkakrotnie: w *Play back (of Irène)* (2007–2011) bohaterka wideo wracała do momentu wypadku w górach w rozbitej, rekonstruowanej opowieści, mozolnie składanej ze strzępów pamięci. Konik szczególnie interesuje pamięć w momentach krytycznych, gdy jest zmagazynowana w miejscach, które są trudnym, nieprzystępnym archiwum fragmentów. Zajmuje ją pamięć stara, zmęczona, jak w projekcie *Transparency/Przezroczystość* (2004), w którym czterej bohaterowie schwytani zostali w pętle odpowiadania o samych sobie, w sieć nieustannych powtórzeń i odbić w przeszłości.

Rozdzielenie, oczekiwanie

Mały dom, parterowy, zaniedbany, stara zabudowa, być może przedwojenna. W środku mogą się zmieścić nie więcej niż dwie ciasne izby. A mimo to do fasady przylega poprowadzona prostopadle siatka rozdzielająca podwórko na dwie symetryczne połowy. Dom też jest podzielony. Po jednej ze stron, pod oknem, siedzi na ławce stary mężczyzna.

(kadr z filmu)

Budynek dworcowy w Pawonkowie, niedaleko Dobrodzienia. Stąd odjeżdżali po wojnie Niemcy. To tu może wysiadali repatrianci ze wschodu. Nad wejściem na fasadzie obok nazwy miejscowości zawieszono napis: „Poczekalnia”. Na ławce siedzi dwóch starszych mężczyzn.

(kadr z filmu)

W dobrodzieńskim projekcie sondowane są braki: uskoki pamięci, jej ucieczki w amnezję i demencję. Kwestia żydowskiej nieobecności staje się tu tematem diagnostycznym, wywołującym tąpnięcia na gładkiej tafli myśli, ujawniającym skrywane pustki. Niepamiętanie o społeczności sprzed Nocy Kryształowej, brak śladów po właścicielach restauracji, apteki, po ciotkach Edyty Stein prowadzących tu pensjonat, rezonuje z wyludnionym miejscem w pamięci po innych Żydach — tych, których odejście widziano w małych miejscowościach pod Lwowem: w Barszczowicach, w Biłce Królewskiej, skąd pochodzi rodzina Konik. Jednocześnie ułamki tej przeszłości rezonują z pamięcią o aktach przemocy doświadczonej gdzie indziej: w okupacji pod Lwowem, podczas likwidacji getta w Jaryczowie, podczas pacyfikacji polskich wsi na Ukrainie. Traumatyczne wspomnienie, osoba, której ono dotyczy, osoba, która go doznaje, miejsce, z którym jest związane — wszystko to jest nieskoordynowane; zabici są gdzie indziej, pamiętających przesiedlono, miejsca należą do innego państwa. Ta nie-odpowiedniość wytwarza stan ontologicznego niedookreślenia. Postaci jakby nie były całkiem realne, jakby nie były w stanie osiąść w swoim tu i teraz, wychylone wciąż w inny czas i miejsce. Dotyczy to tak nieobecnych Żydów, jak i wysiedlonych

(i tych, którzy pozostali) Niemców, przywiezionych tu Polaków. Ann Michel, Żydówka, która przyjechała ze Stanów Zjednoczonych, by poszukiwać śladów po swoim prapradziadku, gdy opowiada o pamięci swojej rodziny, filmowana we wnętrzu zrujnowanych budynków Bzionkowa, dołącza do grona *przemieszczonych i nieosadzonych*. Każdy w Dobrodzieniu *jest gdzie indziej*.

Stan podzielenia pamięci i doświadczenia, który symbolicznie ujmuje kadr *domu nr 5* (tak niewielkiego, a tak bezwzględnie rozpołowionego) i kadr *poczekalni z Pawonkowa* (który skupia w sobie stan zawieszenia filmowanego świata), jest tym rozpoznaniem, które czyni z pracy Anny Konik opowieść o czymś więcej niż intymnym, rodzinnym, miejscowym kłopotcie z pamięcią i tożsamością. Dobrodzieński materiał opowiada o doświadczeniu tej części Europy Środkowej, w której, jak pisał niedawno Ryszard Nycz (d), (prawie) nikt nie jest (z) sobą u siebie. Wygnania i przemieszczenia ludności (tej wyjeżdżającej z Guttentagu, i tej wjeżdżającej do Dobrodzienia) szarpia pamięć i zmieniają ją w *pamięć w ruchu*. Ta jednak nie jest spokrewniona z tym, co opisują dziś badacze pamięci transnarodowej, poruszającej się po liniach migracji (e). Ta stara pamięć po (po)wojennych relokacjach ujawnia, co dzieje się ze sferą memorialną, gdy przeszłość pozbawiana jest swego desygnatu, gdy zrodzone w niej traumy nie mają się gdzie korzenić, osadzać, oderwane od swojej pierwotnej topografii unoszą się więc jak wolne znaczące nad pamiętającymi — w powietrzu, bez przypisania, wszechobecne. Jedynym stabilnym elementem okazuje się przyroda; drzewo w majątku Hepnera, filmowane w cyklicznych ujęciach czterech pór roku przez obracającą się wokół swej osi kamerę staje się milczącym stróżem tego procesu: wymagającym, nieoceniającym, włączonym, a jednak obojętnym.

Film Konik staje się światłoczułą błoną, na której wywoływane są te widma; w subtelny lecz dociekliwy sposób artystka dekonstruuje rezonującą tu, choć wyciszoną, przemoc, z której wspomnieniami przyjechali nowi mieszkańcy i wyjeżdżali ich poprzednicy. W ten sposób dobrodzieńska praca przekształca się w czynność psychoanalityczną, w leczenie rozmową, choć pokawałkowana pamięć rozmówców Konik często okazuje się zrujnowana, niedostępna i zasklepiona. Film/powstającą instalację o Dobrodzieniu można więc — w najszerszym planie — rozważać jako unikatowy projekt diagnozowania pamięci rejonów dotkniętych bolesną historią podobną tej, jakiej doświadczyła ta część Europy, gdzie ludzie — miejsca — przeszłości nie dają się skorelować, dopasować i połączyć. Pamięć, która mogłaby korzenić mieszkańców w miejscu, w którym żyją, przekształca się w zaciśnięty węzeł, który jakoś utrzymuje cały ten zespół niewspółmiernych losów

- d R. Nycz, *Sondowanie pamięci (5): być (z) sobą nie u siebie*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz (red.), Instytut Badań Literackich, Warszawa 2016.
- e Por. A. Erll, *Wędrująca pamięć*, tłum. T. Kunz, w: *Migracyjna pamięć...*, dz. cyt.

i emocji w równowadze, nie pozwala jednak na uśmierzenie przeszłości. Film Konik, obchodząc się z tym supłem delikatnie, pokazuje, jak bardzo ów stan jest kruchy, choć cementowany doskonałym spoiwem złożonym z amnezji, niepewności i bólu.

×