



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Architektura pamięci - (nie)literackie przestrzenie getta

**Author:** Małgorzata Wójcik-Dudek

**Citation style:** Wójcik-Dudek Małgorzata. (2015). Architektura pamięci - (nie)literackie przestrzenie getta. "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" (Nr 14 (2014), s. 215-224).



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

**Małgorzata Wójcik-Dudek**

Uniwersytet Śląski

## Architektura pamięci – (nie)literackie przestrzenie getta

*Budowałem na piasku  
I zawaliło się.  
Budowałem na skale  
I zawaliło się.  
Teraz budując, zacznę  
Od dymu z komina.*

Leopold Staff, *Podwaliny*

Zacytowany wiersz pochodzi z tomiku *Wiklina*, który ukazał się jeszcze za życia poety. Był rok 1954, Leopold Staff w historii „prywatnej” odnotował już dwa zawały, historia „uniwersalna” skazała go na dwie wojny światowe, natomiast historia kulturowa przyniosła poecie dwukrotny pożar jego biblioteki. Stworzone przez niego metaforyczne obrazy wznoszenia i kolejnych katastrof budowlanych z pewnością stanowią poetyckie reminiscencje tamtych wydarzeń. Wydaje się jednak, że Staff oprócz gorzkiego rozrachunku z tym, co przyniosło życie, poddaje weryfikacji ewangeliczne reguły. Chrystusowy imperatyw, aby budować swe życie na solidnym fundamencie, został zgodnie z regułą Białoszewskiego „sprawdzony sobą”. Tym samym okazało się, że ani piaszczysty, ani twardy grunt nie zapewniły upragnionego bezpieczeństwa. Rozczarowanie ewangelicznymi zasadami doprowadziło do deklaratywnego stwierdzenia, że trzecia próba wznoszenia domu rozpocznie się od dymu z komina.

Co może oznaczać ten dym? Z pewnością to, co najbardziej ulotne i niepewne. Jednak z drugiej strony, dym uruchamia motywikę związaną z *autodafe* – publicznym wykonaniem kary śmierci na heretyku, spaleniem heretyckich ksiąg, publicznym napiętnowaniem czy w końcu – samospaleniem. To ostatnie znaczenie wymienionego terminu wydaje się szczególnie istotne dla naszych rozważań. Samospalenie bowiem może być uznane za rodzaj protestu bądź ofiary złożonej na ołtarzu jakiejś idei. Od takich konotacji już niedaleko do całopalenia – ofiary złożonej Bogu. Ciąg skojarzeń zamyka oczywiście Holokaust, termin zaproponowany przez Elie Wiesela i mimo wielu sprzeciwów funkcjonujący w świadomości kulturowej. Czyżby więc poeta paradoksalnie uważał, że iluzoryczna pamięć o pomordowanych powinna być fundamentem – fundamentalnym problemem – współczesnej literatury?

Tworzenie fundamentu, związane z nim budowanie, a więc także i pisanie, wymaga miejsca. Trawestując słynne Heideggerowskie określenie *bytu-ku-śmierci*, można przyjąć, że stanowimy również przemieszczający się *byt-z-miejsca-w-miejscie*. To oczywiste, że nie zawsze przemieszczając się i osiedlając, kolonizujemy przestrzeń niezajętą przez Innego. Z kolei sąsiedztwo wymaga od nas tolerancji, a od drugiej strony dobrej woli.

Co jednak w przypadku, jeśli zamieszkujemy przestrzeń dziś puste, ale kiedyś wypełnione mieszkańcami? Oczywiście, mam na myśli miejsca zajmowane niegdyś przez Żydów, które w związku z perturbacjami historii zostały opuszczone i osieroczone. Powtórnie zaludnione stanowią kulturotektoniczny palimpsest, który niełatwo odczytać.

W lekturze tego arcytrudnego tekstu pomagają oczywiście literatura, w tym literatura „czwarta”, i sztuka, które jednocześnie odpowiadają, w jaki sposób można obcować z miejscami takim jak Muranów, stanowiącymi dla zwiedzającego lub mieszkańca mentalne i fizyczne wyzwanie.

Artykuł stanowi więc próbę zestawienia, a w konsekwencji wskazania wspólnego mianownika dla tekstów literackich przeznaczonych dla młodego odbiorcy i projektów artystycznych związanych z przestrzenią dawnego warszawskiego bądź łódzkiego getta. Okazuje się bowiem, że zarówno literatura, jak i architektura, posługują się podobnymi motywami, pomimo że tak zróżnicowane teksty kultury kierowane są przecież do odbiorcy dziecięcego i dorosłego.

## Miejsce do posiedzenia *versus* fotografia do pooglądania

Joanna Rajkowska w 2007 roku zrealizowała przy placu Grzybowski projekt Dotleniacz. Sztuczny staw wypełniony roślinnością emitował ozon. Miał on stwarzać miejsce, które mogłoby odmienić pogettową przestrzeń. W miejsce niegospodzącej się rany artystka postanowiła wprowadzić życie – tu mieszkańcy z okolicznych kamienic i bloków mogliby przychodzić, aby po prostu tam pobyc. Autorka projektu zauważa niemal somatyczną zależność między byciem a pamięcią: „Przy Dotleniaczu nikt już nie opowiadał historii z czasów getta. Nie dlatego że były one niestosowne, ale dlatego że nie było tam miejsca na ten rodzaj pamiętania. Pamiętanie przy Dotleniaczu odbywało się poprzez sposób, w jaki ludzie przebywali sami ze sobą, ze swoim ciałem. Bo jeśli człowiek osiąga taką bliskość z własnym ciałem i jednocześnie z innymi ciałami, to mam wrażenie, że osiąga też bliskość ze swoją pamięcią”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Rajkowska, *Opowiadania*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2010, s. 93. Warto zwrócić uwagę na zagadnienie przestrzeni po getcie, która zazwyczaj sprowadzona zostaje do niedającej się niczym wypełnić pustki. Ta dziwna wyrwa w mieście jest świadectwem nieistnienia jakiegoś elementu, który niegdyś stanowił centrum nieistniejącego dziś świata (por. J. Leociak, *Spojrzenia na warszawskie getto*, Warszawa 2011). Podobne spostrzeżenia dotyczą krakowskiego Podgórze: „Przyzwyczała się odczytywać kod miasta przez historyczne ślady. W Krakowie, między żydowską dzielnicą Kazimierz a Podgórzem, był kiedyś most, najstarszy i najważniejszy w okolicy. Zostały pro-

Projekt Rajkowskiej dzięki budowaniu wspólnoty miał wyzwać niemal plemiennie poczucie wspólnoty i ciągłości historycznych narracji, a co za tym idzie – pracę pamięci, której niekonicznym skutkiem powinna być rozmowa.

Problem ciągłości narracji porusza także Joanna Rudniańska, autorka uznanej książki *Kotka Brygidy*. Zabiera młodego czytelnika w powojenną przestrzeń Muranowa, która jeszcze nie doczekała się nowej osi świata w postaci „dotleniacza” ogniskującego ludzi i pozwalającego tym samym na kontaktowanie się z przeszłością. Helena, główna bohaterka powieści, jest Polką i jako dziesięcioletka przeżyła wojnę po w miarę bezpiecznej aryjskiej stronie muru. Jednak całe jej dojrzałe życie i starość mijają w cieniu pamięci o żydowskiej rówieśnicy – Brygidzie – która prawdopodobnie nie miała tyle szczęścia. Helena już jako stara kobieta zamieszkała na Muranowie i niemal codziennie wśród przypadkowych osób przeprowadza swoją prywatną ankietę na temat znajomości historii tej dzielnicy:

Dwie młode kobiety siedziały na ławce i rozmawiały, a troje dzieci, chłopiec i dwie dziewczynki, bawiło się w piaskownicy.

– Tu stała synagoga. Biała, okrągła synagoga – zwróciła się do kobiet, ale one zajęte rozmową, nawet nie zwróciły na nią uwagi.

– Tu stała synagoga – powtórzyła głośniej.

– Już jej nie ma. Stała właśnie tutaj – potwierdziła jedna z kobiet.

– Dlaczego ją zburzyli? – spytała Helena.

– Nie wiem – powiedziała kobieta i wzruszyła ramionami. – Może dlatego, że była stara.

– Co też pani mówi? Zburzyli ją, bo była stara?! – krzyknęła Helena.

– A co się pani czepia? Ja nie burzyłam tej pani synagogi – powiedziała kobieta opryskliwie.

– To prawda. Ma pani rację – przyznała Helena i odeszła. Słyszała jeszcze, jak ta druga nazwała ją wariatką<sup>2</sup>.

Helena, stara wariatka, jest strażniczką pamięci. Snuje się po obcej sobie Warszawie, szuka nie tylko synagogi, ale również innych pozostałości po getcie,

---

wadzące do niego ulice i murowane przyczółki po obu brzegach Wisły. Ludzie zachowują się jednak tak, jakby kamienne filary ciągle tkwiły w dnie rzeki. Łowią ryby pod nieistniejącym przęsłem, a podczas spacerów Mostową wyhamowują dopiero u brzegu, zdziwieni, że dalej nie można już dojść. Most jest znakiem braku, mimo że go nie ma, ciągle przypomina o sobie”. B. Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012, s. 25. Należy dodać, że w 2010 roku władze Krakowa odtworzyły most między Kazimierzem a Podgórzem jako kładkę rowerowo-pieszą, nadając jej imię Laetusa Bernatka. Zob. także I. Suchojad, *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*, Kraków 2010.

<sup>2</sup> J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, Lasek 2007, s. 125–126. Problem przestrzeni w analizowanej powieści stanowi centralne zagadnienie artykułu Alicji Baluch. Zob. A. Baluch, *Pogranicza, czyli o relacjach przestrzennych w Kotce Brygidy Joanny Rudniańskiej*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła, Katowice 2014, s. 143–149.

lecz miasto przekształciło się we wrogi kobiecie palimpsest-labirynt. Jedynym drogowskazem są wspomnienia, zaś pamięć nakazuje odnalezienie Brygidy. Chęć przywołania rówieśniczki do żywych zdeterminowała życie Heleny, która trochę wbrew sobie, niczym biblijny Jonasz, zostaje zmuszona do poświadczania istnienia małej Żydówki:

Na sosnowym regale stoi fotografia wycięta z książki – na parkowej ławce siedzi dwoje starych ludzi, brodaty mężczyzna w długim surducie i kobieta w ciemnej sukni, a pomiędzy nimi dziewczyna z kotem. Dziewczyna ma jasne loki i ciemne oczy, a kot to właśnie kotka Brygidy. Helena jest pewna, że to ona, choć fotografia jest czarno-biała. A więc dziewczynka musi być Brygidą. [...] Tamtą książką, z której pochodzi owo zdjęcie, był album z fotograficznej wystawy o przedwojennych Żydach. Helena przypadkiem wstąpiła do Zachęty. Spacerowała po salach i w pewnej chwili jej oczy spotkały się z oczami kotki Brygidy. A potem samej Brygidy. Kupiła więc ogromny, drogi album, przydźwigała go do domu i wycięła zdjęcie. Obok stoją inne rodzinne zdjęcia [...]. Dwoje starych Żydów i dziewczynka z kotem należą w ten sposób do rodziny Heleny, do jej dzieciństwa, do przedwojny<sup>3</sup>.

Choć, jak twierdzi Susan Sontag, fotografia jest sztuką elegijną i strefą zmierzchu, a zrobić komuś lub czemuś zdjęcie, to tak jakby wziąć udział w czymś umieraniu<sup>4</sup>, to jednak Helena wierzy, że ocalenie medalionu jest tożsame z ratowaniem pamięci o zmarłych.

*Punctum* fotografii żydowskiej rodziny są paradoksalnie oczy kotki, tak bardzo przypominającej kotkę Brygidy, którą Helena opiekowała się podczas wojny. Skrzyżowanie spojrzenia kobiety i kota skutkuje *anagnorisis*. To rozpoznanie poczynione przez melancholijne oko musiało kiedyś nastąpić. Kobieta (u)wiedziona kocim spojrzeniem, niczym Alicja w Krainie Czarów wiedziona przez Królika, przyjmuje zaproszenie do budowania opowieści, która poniekąd będzie także historią jej dzieciństwa.

Brigida znajduje „sobowtóra”, który pragnie ocalić swoje odległe odbicie od zapomnienia. Szaleńczy pomysł, aby włączyć żydowską dziewczynkę we własne nieżydowskie drzewo genealogiczne, skutkuje symboliczną zmianą porządku świata. To zapewne nie pasja kolekcjonerska każe Helenie zdobyć przedwojenne zdjęcie, ale właśnie melancholia, która nie tylko nie pozwala rozstać się ze stratą Brygidy, ale również z utratą swojego dzieciństwa, tak przecież zjednoczonego z losem żydowskiej rówieśnicy.

Fotografia Brigidy, nieznanego dziecka z warszawskiego getta, dzięki melancholii Heleny wpisuje się w nową i obcą sobie przestrzeń życia, którego gwarancją jest pamięć.

Obecność na sosnowym regale fotografii Brygidy jest bezpośrednim dowodem na jej wcześniejsze istnienie. Odwołując się do Jacquesa Derridy, warto jednak ten

<sup>3</sup> Tamże, s. 132.

<sup>4</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

logiczny wniosek podać w wątpliwość. Otóż, jak zauważa filozof, „zwykle zakładamy, że to, co powtórzone, jest zależne od istniejącego oryginału. Można jednak odwrócić to rozumowanie i powiedzieć, że coś jest oryginalne [...], o ile istnieje w powtórzeniu”.

Uwagi J. Derridy tylko pozornie komplikują sytuację ontologiczną fotografii małej Żydówki. O ile człowiek – fotografowany obiekt – jest źródłem nieskończonej liczby kopii i imitacji, o tyle żadna z nich nie jest w stanie powołać człowieka do życia. Praca pamięci, wysiłek tworzenia fotograficznego „patchworku” pozostają jedynie działaniem żywych, próbujących rozpaczliwie ocalić zmarłych. Helena, podobnie jak fotografka wspomniana przez J. Bergera, ma misję „literaturyzacji” starych fotografii. Kopia, jaką stanowi fotograficzny obraz utraconej osoby, staje się po prostu fantazmatem. Zdjęcie dziecka przypominającego Brigidę zmienia się pod wpływem rojenia Heleny w symulowany obraz o pozornej rzeczywistości – niemalże literackie *simulacrum*.

Można uznać, że Helena nie godzi się z Barthesowską formułą fotografii „To-co-było”<sup>5</sup>, gdyż zawiera się w niej nieodwracalność czasu, a przecież „zgoda na «to było» likwiduje w zarodku możliwość prawdziwego doświadczania teraźniejszości. Ponieważ takie nastawienia umieszcza wszelką przyczynę w przeszłości, teraźniejszość staje się jedynie bezsilnym kontynuatorem przeszłości: dla Nietzschego więc przewyciężenie nieodwracalności czasu dokonuje się przez transformację nastawienia «tak było» w «tak chciałem»”<sup>6</sup>.

## Miejsce do przeżycia

Jedną z tez postpamięciowego dyskursu jest twierdzenie, że należy tak przepisać historię, aby odnosiła się do doświadczeń tych, którzy żyją współcześnie<sup>7</sup>. Podążając tym tropem, warto zauważyć, że popkulturowa operacja dokonana na hasle „Arbeit macht frei” w konsekwencji przekształca je w absurdalne zdanie: „I fat rat me be rich”. To, co łączy oba hasła, to z pewnością, nawiązanie do nazistowskiego przedstawiania Żydów jako szczurów; natomiast to, co dzieli, dotyczy różnych języków – niemieckiego i angielskiego, które przerażają tym, że potraktowane niczym puzzle, dają się dowolnie „ułożyć” i tworzą najbardziej semantycznie nonsensowne kombinacje. Być może są one dowodem na to, że tak jak translacja takiego „wydarzenia” z języka niemieckiego na inny język obcy musi przynieść niezadowolający efekt, tak samo przepisanie historii w taki sposób, aby uwzględniła doświadczenia współczesne pokolenia, wydaje się karkołomnym zadaniem.

---

<sup>5</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 130.

<sup>6</sup> Za: M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 17.

<sup>7</sup> Zob. *Bauman/Bałka*, red. K. Bojarska, Warszawa 2012, s. 25.



Jednak artyści właśnie w próbie swoistego rodzaju „przełożenia” kodu będą poszukiwać języka, którym współczesność mogłaby wyrazić pustkę/brak po zamordowanych mieszkańcach i utraconych przestrzeniach<sup>8</sup>. Jedną z takich prób podjął Jakub Szczęsny, autor *Domu Kereta*, będącego instalacją umieszczoną między dwoma budynkami na terenie byłego getta warszawskiego:

Wszystko zaczęło się pewnego popołudnia – na mojej drodze do pobliskiego klubu natknąłem się na tę dziwną szczelinę pomiędzy powojennym blokiem spółdzielczym z wielkiej płyty a przedwojenną pożydowską kamienicą mieszkalną. Ten brak łączności wydaje się czymś charakterystycznym dla Warszawy – miasta-Frankensteina. Pomyślałem: „W jaki sposób skomunikować ze sobą te dwa budynki?”. „Poprzez włożenie życia między nimi”<sup>9</sup>.

Instalacja-dom nie tylko nawiązuje do żydowskich kryjówek organizowanych na terenie getta i poza nim, ale poprzez swoją przeźroczystość budzi niepokój. Osoba znajdująca się wewnątrz jest cały czas widoczna, zaś poddana zewnętrznej inwigilacji staje się zupełnie bezbronna. Dodatkowo niewielki, przeźroczysty „dom”, niejako „wciśnięty” między blok a kamienicę, został zawieszony nad ziemią. Budynek nie posiada więc solidnych fundamentów, które dają mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa. Iluzoryczny i przypadkowy sprawia wrażenie „zrobionego” z czegoś niematerialnego, choć przecież w niezrozumiały sposób wypełnia pustkę w szeregu fasad. Dzieło J. Szczęsnego budzi jeszcze co najmniej jedno skojarzenie, a mianowicie przywołuje kontekst „szklanych domów”, które pierwotnie miały symbolizować nowoczesność i dawać nadzieję na społeczną sprawiedliwość. Postholokaustowy *Dom Kereta* poddaje surowej ocenie terapeutyczny mit stworzony przez S. Żeromskiego.

Miejsce, jakie zajmuje instalacja, wywołuje wrażenie klaustrofobii, choć przeźroczystość ścian wydaje się temu przeczyć. Mimo wszystko patrzący dochodzi do wniosku, że zamknięcie w szklanym prostopadłościanie jest dla więźnia podwójną torturą. Wiąże się ono bowiem z nieobecną obecnością – ukrywający się nie może dopuścić do tego, aby został zauważony, poddawany jest jednak ciągłej obserwacji. Z drugiej strony, choć nie może opuścić swojego schronienia, to dane jest mu prawo podglądania świata. Jego spojrzenie jest melancholijne – obserwuje życie, lecz w nim nie uczestniczy<sup>10</sup>.

To oczywiście, że literatura „czwarta” dotykająca zagadnienia Holocaustu wykorzystuje motyw zamknięcia, który oczywiście wiąże się z fabularnym motywem

---

<sup>8</sup> O kulturowych sposobach upamiętniania traktuje monumentalna publikacja: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

<sup>9</sup> E. Janicka: *Kryjówek w wersji demo*, „Autoportret. Czasopismo o dobrej przestrzeni” 2013, nr 4 (43), 49.

<sup>10</sup> Por. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000.

ukrywania (się) bohatera<sup>11</sup>. Ze względu na liczne reprezentacje tego motywu, chciałbym skupić się tylko na dwu przykładach.

Pierwszy z nich pochodzi z *Bezsensowności Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali. Jest to historia żydowskiej dziewczynki, która wraz z dziadkiem i ciotką przebywa na terenie łódzkiego getta. Jutka uważa, że wraz z wybuchem wojny „świat się popsuł”<sup>12</sup>. Dziewczynka nie może w nocy spać, więc domaga się od dziadka opowieści, która byłaby remedium na strach i bezsensowność. Słuchając przede wszystkim mitów, odbiera od dziadka, choć sama jest przecież tego nieświadoma, lekcję ocalenia. Szczególną rolę odegra w jej życiu mit o Ariadnie i Tezeuszu. Kiedy będzie ukrywała się w ciemnej piwnicy przed szperą, to właśnie kłębek wełny pozwoli jej zapomnieć o wojennej rzeczywistości. Dziewczynka, chcąc pokonać strach, będzie fantazjować i wyobrażać sobie, że dzięki kłębkowi wełny „gra” w micie o tajemniczym labiryncie. Mityczna opowieść pozwoli jej zrozumieć rzeczywistość i odnaleźć się w uniwersalnym porządku świata. Dzięki mitycznej narracji przetrwa Wielką Szperę<sup>13</sup>, choć inne dzieci nie będą miały tyle szczęścia.

Motyw kłębaka wełny, który niczym symboliczna pępowina łączy ukrytą w piwnicy dziewczynkę z zewnętrznym światem, powraca w ilustracjach autorstwa Joanny Rusinek. Można uznać, że ten niepozorny przedmiot stanowi niejako metaforę pamięci – niczym Bergsonowska kula śniegowa, pokryty jest warstwami zdarzeń, do których doprowadza wąta nić.

Piwnica lub inne klaustrofobiczne miejsce bywa w literaturze przeznaczona dla młodego czytelnika zastąpiona swoistego rodzaju metonimią. W książce Renaty Piątkowskiej pt. *Wszystkie moje mamy* główny bohater, żydowski chłopiec Szymon zostaje uratowany z warszawskiego getta dzięki Irenie Sendlerowej. Na szczególną uwagę zasługuje fragment opowieści, w którym kuzyn Szymona obrazowo tłumaczy mu, czym jest łapanka. Podczas pogładowego „wykładu” posługuje się plastelinowymi ludkami i ołowianymi żołnierzami, które potem symbolicznie „więzi” w kartonowym pudełku i puszcza po herbacie. Szymon nie pozostaje obojętny na los zabawek:

Przez cały dzień unosiłem co chwilę obrus i zerkałem na uwięzione ludziki. A w nocy, kiedy Kuba przestał się wiercić i jak zwykle przeciągnął całą pierzynę na swoją stronę, po cichutku wstałem z materaca. Nie zapalając światła, wybierałem

---

<sup>11</sup> Bezprecedensowa w literaturze „czwartej” eksploatacja tego motywu nastąpiła w książce A. Fortesa pt. *Dym*, której finał rozgrywa się w komorze gazowej.

<sup>12</sup> D. Combrzyńska-Nogała, *Bezsensowność Jutki*, Łódź 2012, s. 4.

<sup>13</sup> Autorka tak wyjaśnia to wydarzenie: „Chaim Rumkowski – przewodniczący Żydowskiej Rady Starszych zaapelował do mieszkańców, żeby oddali dzieci i starców. Zrobił to w imieniu Niemców, którzy chcieli się pozbyć osób niezdolnych do pracy. Myślał, że uda mu się uratować więcej ludzi, jeśli sam wybierze ofiary. 4 września 1940 roku rozpoczęła się szpera. Wybierano starych, chorych i dzieci poniżej dziesiątego roku życia. Ludzie próbowali się ukrywać w różnych skrytkach, ale udało się przetrwać tylko nielicznym”. Tamże, s. 83.



spod stołu wszystkie figurki z plasteliny i zaniósłem je do domu, czyli do szuflady w kredensie. Dopiero wtedy zasnąłem<sup>14</sup>.

Dziecięce pojmowanie przestrzeni zamkniętej, w tym wypadku szuflady, jest bliskie interpretacji Gastona Bachelarda, który we *Wstępie do poetyki przestrzeni* miejsca „ukochane” nazywa topofiliami. Alicja Baluch rozwijając tę myśl, dostrzegła w archetypach literatury dla dzieci i młodzieży realizację wskazanych przez teoretyka obszarów wyobraźni<sup>15</sup>. I tak, według badaczki topofilie sprowadzać się będą do doświadczenia okrągłości, miękkości i opozycji: mały – duży.

Jednym z dziecięcych miejsc „ulubionych” jest również szuflada (norka, szczelina pod podłogą, kieszeń itd.), która dzięki zamkniętości i obłości wpływa na poczucie bezpieczeństwa najmłodszych. Szymon przez symboliczny gest zamknięcia zabawek w szufladzie przywraca utracony porządek świata. Plastelinowe ludziki przez chwilę znalazły się po stolem – w nie-miejscu, w którym pozostawały odcięte od świata. Wertykalność stołu sugerowałaby, że zabawki przebywają w piwnicy, która nie daje schronienia, ale wręcz przeciwnie oznacza niewolę. Szymon dokonuje przemeblowania świata i „wynosi” zabawki ponad poziom piwnicy, na światło, aby po chwili ukryć je w bezpiecznym miejscu. Istotny jest fakt, że dopiero po dokonaniu tej czynności chłopiec udaje się na zasłużony odpoczynek i zasypia. Dziecko weszło w rolę Stwórcy, który czyniąc dobro i jednocześnie utwierdzając się w przekonaniu, że jego dzieło ma wysoce etyczny charakter, kończy akt kreacji.

Warto dodać, że przestrzeń w opowieści R. Piątkowskiej ma najczęściej charakter wertykalny. Bohater niczym w przeźroczystym prostopadłościanie zaprojektowanym przez J. Szczęsnego jest zawieszony między życiem a śmiercią:

– Wiesz, Chana, ja zawsze staram się stawać na szparach między płytami chodnika – zdradziłem siostrze swój sekret. – Myślę sobie, że to nie są zwykłe szpary, tylko taka krata zawieszona nad wielką przepaścią. Ty też musisz chodzić tak jak ja, po tych szparach, bo jak postawisz nogę na środku płyty, to zlecisz do jakiejś strasznej dziury – przekonywałem<sup>16</sup>.

## Przepiwniczenia pamięci

Marta Zielińska, powołując się na wzmiankę z *Kronik* Bolesława Prusa, przypomina o tym, że „pewien izraelski historyk” wywiódł nazwę Warszawy od hebrajskiego „berszebe”, co oznacza „wśród piasków”. Badaczka tak tłumaczy tę ludową etymologię, która

---

<sup>14</sup> R. Piątkowska, *Wszystkie moje mamy*, Łódź 2013, s. 10.

<sup>15</sup> Autorka nawiązując do teorii topofilii, zaproponowała stworzenie podręcznika, który byłby przyjazny małemu dziecku. Zob. A. Baluch, *Topofilie w porządku dziecięcej lektury*, [w:] *Podręczniki do kształcenia polonistycznego w zreformowanej szkole – koncepcje, funkcje, język*, red. H. Synowiec, Katowice 2007, s. 301–309.

<sup>16</sup> Tamże, s. 12.

[...] więcej mówi o przywiązaniu Żydów do tego miasta, o chęci porównania go z pustynią Izraela, aniżeli o rzeczywistym pochodzeniu nazwy. Niemniej jakaś racja w tym jest, czyli nasz mazowiecki piach. Piasek na lotną naturę, właściwie to drugi obok wody żywioł symbolizujący ruch. Dziwny żywioł i tajemniczy. Pozornie o stałej konsystencji, a ciągle się przemieszcza, przesuwa, przesypuje, zacierza ślady. To przykrywa sobą miasto, to odsłania zbielałe kamienie lub kości. W czasie burzy zaciemnia horyzont, a w chwilach spokoju tworzy fatamorgany<sup>17</sup>.

Przetrząsanie piasku w poszukiwaniu śladów dawnego świata wydaje się uciążliwym zajęciem, bo ruchomość powierzchni nie zapewnia łatwej eksploracji. W ruchomych piaskach to, co wydaje się centrum, po chwili przestaje nim być. Jeszcze trudniej w takim gruncie dotrzeć do fundamentów nieistniejącego świata – jego piwnic. Zatem dom, którego podwaliny zostały stworzone, jak w wierszu Staffa, z niematerialnego dymu, wymaga mentalnego prze-piwniczenia, pozwalającego na prawdziwe zamieszkanie. Cóż jednak ono oznacza? Być może po heideggerowsku „mieszkać” sprowadza się nie do przebywania pod określonym adresem, ale bycia zdolnym do odkrywania „piwnicy”, która może oznaczać *punctum* na fotografii, szczelinę między budynkami czy niewielką szufladę. Zatem mieszka nie ten, „Kto przebywa między ścianami i nie ten, kto wznosi głowę w stronę wyniosłego dachu, lecz ten, kto skłania głowę ku ziemi”<sup>18</sup>. Symboliczne zagłębienie do piwnic, czyli do nie-miejsc, to ciągłe przypominanie sobie i innym o konieczności pamiętania, które buduje przecież nie tylko naszą tożsamość, ale także „pogłębienie” wrażliwość, bo przecież „Jeżeli stale nie chodzimy do studni, naczynia i pojemniki będą stały puste lub ich zawartość straci świeżość”<sup>19</sup>.

Warto podjąć to wyzwanie, nawet jeśli przyglądanie się piwnicom i szczelinom prowadzi do ustawienia w centrum stolicy plastikowej palmy<sup>20</sup>. Ten popkulturowy dramatycznie egzotyczny wykrzyknik, wzniesiony na rondzie przy Alejach Jerozolimskich, przypomina, że ponad 200 lat temu ulica ta prowadziła do Nowej Jerozolimy, żydowskiej dzielnicy. Zaś sama palma to reminiscencja roślinności Izraela, która trochę z siebie samej kpi jako kiczowatej, bo plastikowej, podróbki nieistniejącego już świata.

## Bibliografia przedmiotowa

Baluch A., *Pogranicza, czyli o relacjach przestrzennych w Kotce Brygidy Joanny Rudniańskiej*, [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Nie-sporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła, Katowice 2014.

<sup>17</sup> M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995, s. 47.

<sup>18</sup> T. Sławek, *Przeciw swojskości. Piwnica i studnia*, [w:] *Tenże, Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*, s. 132.

<sup>19</sup> M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2000, s. 98.

<sup>20</sup> Jest tu mowa o projekcie Joanny Rajkowskiej z 2002 roku pt. *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*.

- Baluch A., *Topofilie w porządku dziecięcej lektury*, [w:] *Podręczniki do kształcenia polonistycznego w zreformowanej szkole – koncepcje, funkcje, język*, red. H. Synowiec, Katowice 2007.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bauman/Bałka, red. K. Bojarska, Warszawa 2012, s. 25.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000.
- Chomętowska B., *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.
- Combrzyńska-Nogała D., *Bezsensowność Jutki*, Łódź 2012.
- Heidegger M., *Co zwie się myśleniem*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2000.
- Janicka E., *Kryjówka w wersji demo*, „Autoportret. Czasopismo o dobrej przestrzeni” 2013, nr 4 (43), 49.
- Leociak J., *Spojrzenia na warszawskie getto*, Warszawa 2011.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- Piątkowska R., *Wszystkie moje mamy*, Łódź 2013.
- Rajkowska. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2010.
- Rudniańska J., *Kotka Brygidy*, Lasek 2007.
- Sławek T., *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*, Katowice 2006.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Suchojad I., *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*, Kraków 2010.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zielińska M., *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995.

## The architecture of memory – (non)literary areas of ghetto

### Abstract

The author of the article makes an attempt to collocate and consequently show the similarities in the literary texts aimed at the young reader and the artistic projects connected with the area of the ghetto. The scholar notices that both literature and architecture use similar motives in spite of the fact that so diversified culture texts are directed to different age groups. Among common literary and architectural motives are: emptiness, cellar, limbo and confinement. All these are set in Martin Heidegger's philosophy oscillating around the symbolism of the flat, being rooted in tradition, lasting and creating.

**Słowa kluczowe:** pamięć, getto, Holokaust, architektura, literatura „czwarta”

**Key words:** memory, ghetto, Holocaust, architecture, “fourth” literature