

Berek jest głosem o niemocy wobec okrucieństwa; pragnieniem, by Zagłada się nie wydarzyła

Z Arturem Żmijewskim rozmawiają Jacek Leociak i Adam Mazur

„Książki zbójeckie”

Adam Mazur: *Zanim przejdziemy do „Berka”, chciałbym zapytać, skąd wzięło się u Ciebie zainteresowanie historią Zagłady? „Berek” otwiera pewien temat, który będzie w Twojej sztuce już stale obecny, ale jest zupełnie niejasne, skąd wzięło się Twoje zainteresowanie Zagładą.*

Artur Żmijewski: Tak, to nie jest zbyt jasne. Chyba jestem tym „napromieniony”. Pamiętam, że na studiach zrobiłem pracę, która była inspirowana zdjęciem z albumu *Warszawskie Getto*¹. Zdjęcie przedstawiało nagie, ułożone w stos ciała. Na podstawie tego zdjęcia zrobiłem coś w rodzaju rzeźbiarskiego studium aktu – studium martwego ciała i studium przemocy. W sztuce istnieje długa tradycja przedstawiania żywego i martwego ciała.

Wydaje się, że moje zainteresowanie Zagładą pojawiło się razem z boorem wydawniczym lat osiemdziesiątych. Wtedy wydawano wiele wspomnień ocalałych z Holokaustu, ale też zapisków tych, którzy Zagłady nie przetrwali. Dużo tego przeczytałem. Byłem wtedy uczniem I Liceum Ogólnokształcącego na ul. Felińskiego, na Żoliborzu. Profil nauczania, jeśli mogę tak to ująć, był antysemicki. Na moje szczęście byłem fatalnym uczniem, nie czytałem lektur szkolnych, nie odrabiałem lekcji, nie służyłem nauczycieli. Wagarowałem. I na tych wagarach czytałem własne lektury. I dzięki temu, w tych komunistycznych czasach, „ocalałem prowadzony na rzeź”. A jak już byłem duży, to kupiłem pięciotomową

¹ *Warszawskie Getto 1943–1988. W 45. rocznicę powstania*, teksty Ruty Sakowskiej et al., konsultacja naukowa Tomasz Szarota, Warszawa: Interpress, 1988.

historię obozu Auschwitz i przeczytałem ją od początku do końca². Wpadłem w to, wciągnęło mnie jak bagno, nie umiałem tego zamknąć. To był rodzaj dziwnego oświecenia, wtajemniczenia – rytuał przejścia do prawdziwego świata. Chłonałem te lektury jak gąbka. Później przyszło opamiętanie – powodowany instynktem samozachowawczym, oddałem całą tę bibliotekę koleżance. Wtedy jeszcze nie wiedziałem, że to daremne – że moją żoną będzie badaczka Zagłady. Dzisiaj znów mam półki pełne książek o Zagładzie. Książki mojej żony wypełniają regały w sypialni. Więc to już nie jest mój wybór, coś, ktoś wybiera za mnie. Tamte książki oddałem, ale wróciły inne, nowe. I towarzyszą mi, gdy zasypiam i gdy się budzę.

Czytałem kilka lat temu *Dalej jest noc* pod redakcją Barbary Engelking i Jana Grabowskiego. Wystarczyły dwa rozdziały, żebym się rozchorował. Pojechałem wtedy do Ciechanowa, żeby się „oderwać od rzeczywistości”. Okazało się, że Ciechanów jest miastem zbudowanym według niemieckich projektów w latach czterdziestych XX w. dla niemieckich osadników. No więc byłem sam w tej nazistowskiej architekturze dla kolonizatorów i czytałem *Dalej jest noc*. Ta książka jest bezwzględna lub może bezwzględne są te skrupulatnie pozbierane w niej fakty. Do dziś nie przeczytałem więcej niż tamte dwa rozdziały. Później, razem z Zosią, spotkaliśmy się z Barbarą Engelking, żeby zrobić wywiad o tej książce. Pytaliśmy o różne rzeczy. Także o to, dlaczego zajmuje się badaniem Zagłady. I wtedy ona powiedziała: „Moje posłanie jest między zmarłymi”. To jest cytat z psalmu 88. Przytaczam to, ponieważ to mówi także o kosztach, jakie się ponosi za zajmowanie się Zagładą. W szkołach artystycznych nie uczy się radzenia sobie z kosztami trudnych tematów, podejmowanych we własnej praktyce artystycznej. Sądzę, że historyków też nikt tego nie uczy, że jak się zajmują naprawdę trudną historią, to płacą za to cenę, a ich zasoby obronne się zużywają. Więc warto by umieć policzyć własne zasoby, ile ich mogą poświęcić na rzeczy bardzo ryzykowne. Bo przecież trzeba bronić siebie i swoich działań przed drapieżnymi politykami, przed hejtem, przed głupotą – i nie zginąć marnie. Powinno się tego uczyć w szkołach, uniwersytetach, szkołach artystycznych, w każdym fachu, gdzie istnieje niebezpieczeństwo politycznej instrumentalizacji dyskursu, którym się zajmujemy.

Od karnawału do żałoby

A.M.: Wydaje się, że w latach dziewięćdziesiątych kultura pamięci funkcjonowała inaczej niż dziś. Nie było tego podszytego fałszem patosu, nie było kiczu. Artyści mogli wtedy wykonywać bardzo – dzisiaj byśmy powiedzieli – ryzykowne działania, które wtedy nie były jeszcze tak odbierane. Dopiero

² *Auschwitz 1940–1945: węzłowe zagadnienia z dziejów obozu*, t. 1–5, red. naukowa Wacław Długoborski, Franciszek Piper, autorzy Danuta Czech *et al.*, Oświęcim: Wydawnictwo Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1995.

po fakcie okazywało się, że artyści i publiczność docierali do jakichś nowych granic. Na przykład Zbyszek Libera z jego pracą „Lego. Obóz koncentracyjny”, albo Piotr Uklański z „Nazistami”, tak też było z twoją sztuką.

A.Ż.: Pamiętam drugą połowę lat dziewięćdziesiątych jako okres karnawału. Takiego już powoli stygnącego. Za tę samą zabawę w latach dziewięćdziesiątych artystów nagradzano, a dzisiaj za tę samą zabawę można być ukaranym – i wszczyna się śledztwa w sprawie pokazywania dzieł sztuki. Ktoś mówi, że myśmy działali w latach dziewięćdziesiątych w takim pęknięciu, w takim *liminal space*. Ten świat, który istniał, rozpadł się, a nowego jeszcze nie było, jego granice – także etyczne, moralne – nie były wyznaczone.

Jacek Leociak: *Czyli to jest przestrzeń pomiędzy zatartymi granicami, gdzie można karnawalizować sztukę, w tym znaczeniu, że można cieszyć się wolnością artystyczną. Więc co się zmieniło? Artyści się nie zmienili, są wolnymi ludźmi, którzy rzucają wyzwanie światu. Natomiast coś się zmienia radykalnie na zewnątrz, tak?*

A.Ż.: Tak. W latach dziewięćdziesiątych czułem, że zostały zniesione wszelkie restrykcje, związane z okresem komunizmu, PRL, i zaczął się czas poszukiwania. Wszyscy szukali nowej formy społecznej, państwowej, kulturowej. Politycy poszukiwali, artyści, kto mógł, to szukał, bo było miejsce na szukanie. Pamiętam, że nawet „Gazeta Wyborcza” szukała i dowodem były np. dzieje wewnętrznej przemiany Doroty Jareckiej, wtedy ważnej krytyczki sztuki, która była najpierw przeciwniczką postawy krytycznej w sztuce, a po swojej transformacji stała się zwolenniczką tejże postawy. A po jakimś czasie, kiedy nastąpił regres w samej „Gazecie Wyborczej”, odeszła stamtąd – cokolwiek się stało, przestała być potrzebna.

Wtedy dużo prac budziło poruszenie medialne. Tak było z pracami Zbigniewa Libery, Jacka Markiewicza, Pawła Althamera. Kto się nie wziął za temat ciała, wiary, reguł społecznych, udawało się coś mocnego powiedzieć. I z jednej strony media się na to oburzały, a z drugiej była to jeszcze część procesu formacyjnego, w którym istniało przyzwolenie na ryzyko artystyczne. Historycy sztuki budowali taką euforyczną narrację – dzieje się coś nowatorskiego, rodzi się nowe zjawisko: sztuka krytyczna. A potem pojawiła się ta nowa pruderia – i coraz mniej jest wolno. *Liminal space* się zamknął i powstał nowy ład z silnym rysem faszystowskim. Media już się nie oburzają na to, że artyści robią to czy tamto, tylko media przestają się interesować tym, w ogóle przestają pisać o działaniach sztuki albo marginalizują, albo zamieniają sztukę w taki rodzaj papki kulturalnej... Spychają to do kategorii rozrywki.

80046

A.M.: *Jak zainteresowanie Zagładą przekłada się na twoją sztukę? Jak tematy związane z Zagładą są filtrowane przez twoją wrażliwość, sublimowane?*

A.Ż.: Hm... kiedyś miałem bardzo wyraziste wizje tych prac – bardzo sformatowane – wymagające tylko realizacji. Dzisiaj wszystko staje się mniej dosłowne, zamazane i mgliste. Ale mimo tej dawniej mi towarzyszącej wyrazistości, nie miałem poczucia, że to ja kontroluję własne wizje. Podam przykład pracy wykonanej na zamówienie Instytutu Fritza Bauera, który organizował wystawę *Auschwitz Prozess*. Na początku dali mi *carte blanche* – później się okazało, że mają raczej cenzorskie zapędy. W każdym razie praca miała dotyczyć Auschwitz, zasadniczo Zagłady.

A.M.: *To miała być wystawa o pamięci Zagłady widzianej oczyma współczesnych artystów. Instytut Fritza Bauera, który wystawę organizował, zajmował się historią, a nie sztuką. Wystawa sztuki współczesnej uzupełniała ekspozycję historyczną.*

A.Ż.: No tak, ale jeśli już odważyli się zająć sztuką, to powinni zajmować się tą sztuką odważnie. Mój zamysł polegał na tym, że odnawiam numer obozowy z Auschwitz na rękę byłego więźnia. Ten numer miał być odnowiony, tak jak się odnawia np. zabytki architektury. Miał odzyskać blask, że tak powiem. I to przedstawiłem jako projekt, który jednak odrzucono. Później ten film został zrealizowany przy pomocy Pierra Bal-Blanca, na wystawę w Brétigny-sur-Orge we Francji. Skąd to poczucie braku kontroli nad własnymi wizjami? Pamiętam, że Instytut Fritza Bauera zadał mi pytanie o projekt – jakiś projekt – a ja zacząłem nad tym medytować. I pewnego dnia, jadąc autobusem 175 z Okęcia na Konwiktorską, około 15.30, na wysokości Alej Jerozolimskich i Towarowej wyświetlił mi się w głowie ten obraz: odnawiam tatuaż z numerem obozowym byłego więźnia Auschwitz. Było wczesne popołudnie, słoneczny dzień, gapię się bezmyślnie na ulicę i nagle to się pojawiło. Nie wykonałem żadnej świadomej pracy, w ogóle się nad tym projektem wtedy nie zastanawiałem. Wracalem z lotniska, zmordowany podróżą. No i bęc – to się pojawia.

Ten typ niespodziewanej idei, pojawiającej się „znikąd”, kojarzy mi się z fenomenem człowieka-liczydła. Zdarzają się ludzie, którzy dokonują skomplikowanych operacji matematycznych bez kalkulatora, bez pomocy kartki, pisaka. Mnożą, dzielą. No i ja też zacząłem liczyć „w tle”, aż tamtego dnia, w tamtym autobusie wyświetliła mi się odpowiedź.

A.M.: *W tych swoich obliczeniach przedstawiłeś wynik, który nie był oczekiwany. Można powiedzieć, że dałeś złą odpowiedź na zadane ci do policzenia zadanie.*

A.Ż.: To była prawidłowa odpowiedź, choć nie mieściła się w ramach etycznych zarysowanych przez zamawiającego.

J.L.: *Nie miałem pojęcia o genezie tej pracy. Wywarła na mnie piorunujące wrażenie, bardzo ambiwalentne. Z jednej strony byłem absolutnie wściekły na artystę, który to zrobił, i czułem się poraniony jak ten człowiek, w którego wmuszałeś odnowienie numeru obozowego. Uważałem, że tu jest przekroczona granica. Jakaś agresja niesamowita, jakiś gwałt na tym człowieku dokonany. Więc z jednej strony to była złość i potrzeba obrony. Czułem się w obowiązku bronić tego człowieka, bo jemu się coś złego dzieje. Dopiero po jakimś czasie, kiedy wróciłem do tego filmu, poczułem coś, co było dla mnie wcześniej niedostępne. Zorientowałem się, że ja jestem „tym artystą” – tobą, że to, co ja robię, grzebiąc w tekstowych świadectwach Zagłady, analizując je słowo po słowie, wydobywając metaforykę, badając, jak to jest napisane, że robię coś podobnego do odnawiania numeru obozowego pana Tarnawy.*

Zrozumiałem, że też jestem Arturem Żmijewskim, który podchodzi do tego świadectwa, odnawiając je. Ja też podchodzę do tekstów z Zagłady w podobny sposób – odnawiam je, tuninguję, daję im ten nowy polor, żeby lepiej było je widać, żebym ja je lepiej zobaczył. I ty mi pomogłeś odczuć właśnie tę granicę niestosowności i stosowności naszych zachowań wobec świadectw i świadków. Czy jest coś takiego jak stosowność w budowaniu artystycznych reprezentacji Zagłady, czy w pisaniu o Zagładzie? To wydaje mi się jednym z fundamentalnych pytań. I twoja sztuka takie pytania prowokuje.

Berek

J.L.: *Czy przed realizacją „Berka” byłeś w którymś z dawnych obozów zagłady, gdzie są komory gazowe?*

A.Ż.: Przywołuję w kontekście *Berka* moją przygodę z uczestnikami kolonii letniej. To było moje pierwsze zwiedzanie Muzeum Auschwitz. Pierwszy raz, gdy byłem w dawnym obozie zagłady. Jako uczeń pomaturalnej szkoły nauczycielskiej musiałem odbyć praktyki wakacyjne. Byłem więc opiekunem na kolonii letniej w Rybarzowicach, w powiecie żywieckim, chyba w 1989 r. Miałem grupę średnich chłopców. Jednym z punktów programu kolonii była wizyta w Auschwitz. Kłopot był trochę taki, że ja właściwie nie miałem kontroli nad tą młodzieżą. Byłem skoncentrowany na tym, żeby nie zdarzył się jakiś wypadek, żeby mi się nie pogubili itp. To były „dzikie dzieci”. I jak pojechaliśmy do Oświęcimia, już na terenie muzeum oni zaczęli się ganiać, krzyczeć, bawić po prostu. To byli jednak mali chłopcy, dzieci. Inni zwiedzający mnie pouczali, że powinienem panować nad tą swoją grupą. A oni dostali wariacji, jakby nie mogli przestać się śmiać. Rozumiałem, że to było nieodpowiednie, ale dzieci w tym wieku nie rozumieją, gdzie są, co to jest Auschwitz. Mówiłem im, żeby zachowali ciszę, że tutaj dużo

ludzi zginęło. To nie działało. A w tle był koszmar tych zbrodni, zdjęcia więźniów, cele głodowe, ściana śmierci. Być może oni tak reagowali na ten nadmiar zła – nieświadomie, sprzeciwiając się temu całym ciałem, ruchem, krzykiem, śmiechem. Więc to mnie natchnęło ileś lat później. Bo wtedy nie wiedziałem, że będę artystą, ale to się we mnie zbierało.

Berek od początku

J.L.: Opowiedz teraz historię „Berka” od początku.

A.Ż.: To była praca zamówiona przez Joannę Mytkowską, kuratorkę wystawy *What you see is what you get* w 1999 r. w Bratysławie.

Była odważną kuratorką. Korzystała z tego samego karnawału, z którego korzystali artyści, mimo że prawdopodobnie, z punktu widzenia polityków, wszyscy byli już trochę za bardzo rozbawieni. Jak dziś wiemy, politycy inaczej wyobrażali sobie porządkę w kraju. I ja wtedy zaproponowałem ten projekt *Berek*, czyli film o tym, że nadzy ludzie będą się bawić w berka w dawnej komorze gazowej. Nie udało mi się wtedy zdobyć pozwolenia na realizację zdjęć w którejś z komór gazowych, a że mieliśmy dom niedaleko Warszawy, który miał taką mroczną piwnicę służącą do przechowywania jabłek, to pierwsze zdjęcia zrobiłem tam. To było obskurne miejsce, obłażące ściany, klepisko. I pierwsze zdjęcia, pierwsza lokacja, kiedy ci ludzie bawią się w tego berka, to jest ten dom – we wsi Konary, 10 km od Góry Kalwarii i 10 od Warki. Ten dom już nie należy do nas. Pierwsze zdjęcia robiłem zimą. Zawiozłem tam grupę osób, kobiet i mężczyzn, starsi, młodszy, dwoje było pracownikami Centrum Sztuki Współczesnej, stąd ich znałem. Jedna z kobiet, które wzięły w tym udział, była aktorką początkującej polskiej branży porno. No i w takim okrojonym kształcie, niezadowolającym z mojego punktu widzenia, ten film została pokazany pierwszy raz. Później szukałem możliwości, żeby to zrealizować do końca, czyli zrobić zdjęcia w dawnej komorze gazowej. Na zdjęcia zgodziła się dyrektorka muzeum w Sztutowie Janina Grabowska-Chałka. W 2001 r., w lutym albo pod koniec stycznia, pojechaliliśmy do Sztutowa i dokończyliśmy film.

A.M.: Dlatego ta praca ma podwójną datę 1999 i 2001. I też na koniec jest informacja, że była kręcona w piwnicy i w komorze gazowej, ale oglądający nie jest w stanie odróżnić, które miejsce jest piwnicą, a które komorą.

A.Ż.: To prawda, ale też film nie ma za cel rozróżniania miejsc. W każdym razie dostaliśmy zgodę na zdjęcia. Był przy nas pracownik muzeum, choć pewnie nie cały czas. Ale myśmy też długo tam nie pracowali, bo warunki były ekstremalne, mróz, śnieg, miejsce nieogrzewane, nie było szatni, gdzie można się przebrać. Wydaje mi się, że jeśli chodzi o samo filmowanie, to było kilka sekwencji po około 5–10 minut każda, w czasie których ci mężczyźni ganiłi się w tej komorze gazowej.

Potem się ubierali, rozgrzewali i po przerwie znów były zdjęcia. Operatorem był Jędrzej Niestrój, mój kolega z jednej pracowni w ASP, bardzo czujny filmowiec.

A.M.: *A dlaczego chciałeś po tych dwóch latach wrócić i kręcić ujęcia w komorze gazowej?*

A.Ż.: Miałem wtedy potrzebę prawdy, że musi być ta prawda miejsca. Że ona tworzy napięcie w tym filmie. Miałem też przez długi czas przeświadczenie, że prawda o człowieku dzieje się wtedy, gdy człowiek jest nagi. Jak się go przedstawia nagiego, to dopiero to jest prawdziwe. Trzeba zdjąć z człowieka wszystko, co osłania ciało i pokazać to ciało, żeby dotrzeć do prawdy. Dawno już mi to przeszło.

A.M.: *Zdecydowałeś się zmontować obie części, zarówno ujęcia z piwnicy, jak i te z komory gazowej.*

A.Ż.: Film robi nie tyle połączenie ujęć z tych dwóch miejsc, tylko ta komora gazowa – to jest to Wydarzenie.

J.L.: *Dlaczego więc zostawiłeś sceny w piwnicy?*

A.Ż.: Być może jako świadectwo procesu, że to właśnie tak przebiegało – zaczęliśmy od tego, a skończyliśmy tu. Być może dzisiaj pokazałbym to w sposób abstrakcyjny, zamazany, w tym sensie, że pokazałbym jakichś ludzi, którzy się ganiają w jakimś klaustrofobicznym pomieszczeniu, nie dowiadujemy się jednak, co to za miejsce.

A.M.: *OK, co było dalej? Czy pokazałeś film pracownikom Muzeum Stutthof i jaka była ich reakcja?*

A.Ż.: Kopię filmu z napisami końcowymi wysłałem do Muzeum Stutthoff do pana Jerzego Gębackiego i otrzymałem od pani dyrektor Janiny Grabowskiej-Chałki, zmarłej w 2004 r., odpowiedź z 8 lutego 2001 r., która brzmi tak:

Szanowny Panie, obejrzelśmy zrealizowany przez pana film pt. *Berek*. Pragniemy poinformować, że nie zgadzamy się na to, aby z taką prywatną wizją artystyczną była łączona nazwa byłego obozu koncentracyjnego Stutthoff, na terenie którego obecnie znajduje się Państwowe Muzeum Stutthoff w Sztutowie. Prosimy zatem o usunięcie planszy informującej, że komora gazowa pokazana w filmie znajduje się na terenie muzeum Stutthoff w Sztutowie.

Jej list do mnie jest o tyle ważny, że dyrektor Janina Grabowska-Chałka nie nakazuje mi zniszczenia całego nakręconego materiału, nie zakazuje mi też pokazywania filmu oraz, co też jest ważne, nie nazywa Państwowego Muzeum Stutthoff w Sztutowie „miejscem pamięci”. W jej liście to jest Państwowe Muzeum

Stuthoff w Sztutowie, ponieważ była to obowiązująca wtedy nazwa. Miejsca pamięci jeszcze nie istniały, ponieważ proces sakralizacji jeszcze się nie dokonał. Dyrektor Janina Grabowska-Chałka domaga się w swoim liście, abym usunął z plansz końcowych filmu informację, że zdjęcia zostały wykonane na terenie Muzeum Stutthof. I ja to zrobiłem, zgodnie z jej życzeniem. Dyrektor nie pisze też o „profanacji miejsca pamięci”, tylko o niezgodzie na „taką prywatną wizję artystyczną”. Jej niezgodę uszanowałem. Dlaczego to wszystko mówię?

Dlatego, że w 2017 r. Muzeum Stutthof wydało oświadczenie, w którym stwierdza, że dyrektor Janina Grabowska-Chałka zażądała zniszczenia materiału filmowego, gdy zapoznała się z treścią filmu *Berek*. No więc ona tego nie zażądała – chciała za to usunięcia z plansz końcowych informacji o miejscu realizacji filmu. Co też zrobiłem. W oświadczeniu Muzeum Stutthof znalazło się też takie zdanie: „Tego typu «sztuka» nie powinna być realizowana w żadnym byłym obozie koncentracyjnym”. Wiemy z historii, że branie w cudzysłów jest pierwszym krokiem do uznania sztuki za zdegenerowaną i do ścigania jej twórców. Sądzę, że ówczesny dyrektor Muzeum Stutthof Piotr Tarnowski wiedział, że oświadczenie, jakie wydał w tamtym okolicznościach, było dla mnie pocałunkiem śmierci.

A.M.: *Zaczęłaś opowiadać o zdarzeniach z końca 2017 r., gdy jakiś czas po pokazie „Berka” w krakowskim muzeum MOCAK do kancelarii Prezydenta RP i do Beaty Szydło przyszły pisma domagające się wyjaśnień, jak możliwe było powstanie „Berka”. Pisma skierowały organizacje ocalonych z Holocaustu oraz Centrum Wiesenthala.*

A.Ż.: W jakiś czas po wystawie w MOCAK, czyli po dwóch latach. Wystawa otworzyła się 15 maja 2015 r. *Berek* na tej wystawie, choć to praca już historyczna, wzbudził kontrowersje. Na te kontrowersje odpowiedziało muzeum i one właściwie ucichły.

Jednak w listopadzie 2017 r. do kancelarii prezydenta Andrzeja Dudy i do premier Beaty Szydło przyszły pisma domagające się wyjaśnienia, jak doszło do realizacji filmu, oraz żądanie, by takie filmy nie mogły powstawać, a jeśli ktoś nakręci tego rodzaju materiał, by był on konfiskowany. Pod tymi listami podpisują się izraelskie organizacje ocalonych z Zagłady, Efraim Zuroff z Centrum Wiesenthala. Na to odpowiada tweetami Mariusz Błaszczak, który był wtedy ministrem spraw wewnętrznych. Błaszczak pisze 1 grudnia 2017:

[Schetyna] milczał jako szef MSZ po skandalu wokół filmu *Berek* w Krakowie w czerwcu 2015 r. – napisał „Times of Israel”, a podchwytyjąc to światowe media. Czyli lider totalnej opozycji jest współodpowiedzialny za drwinę z Holocaustu i jego Ofiar. Z kolei z-ca [Schetyny], czyli [Hanna G.W.] finansuje spektakl *Kłątwa*, który szydzi z wiary i religii katolickiej. Wygląda to razem na promocję nihilizmu i świadomą pogardę dla życia, praw i godności w wykonaniu [Platformy]. *Kłątwa* trafiła do prokuratury, a teraz kieruję zawiadomienie w sprawie znieważenia pamięci ofiar KL Stutthof, które straciły życie w komorze gazowej. Panie [Schetyna] – nie wolno było milczeć.

Na to odpowiadają media, które powielają podobne do siebie, oskarżycielskie i oceniające teksty – w różnych pismach na świecie, tych papierowych i tych internetowych. Na tweet Błaszczaka reaguje Muzeum Stutthof, wydając oświadczenie, w którym słowo sztuka jest już brane w cudzysłów, i pisząc o „profanacji miejsca pamięci”.

Podobno spirala tych zdarzeń zaczęła się od wizyty księcia Williama i księżnej Kate w Muzeum Stutthof. Wtedy to, dzięki medialnej relacji z tego wydarzenia, mieszkający w Jerozolimie prawnik David Schonberg jakoby zidentyfikował miejsce nakręcenia *Berka*, czyli dawną komorę gazową na terenie Stutthofu. Jak napisało BBC News, eksperci Yad Vashem potwierdzili odkrycie Schonberga. W to wszystko jest zaangażowany także niejaki Jonny Daniels, który usiłował od dłuższego czasu w nieformalny sposób zmonopolizować relacje między rządem polskim a izraelskim. Bardzo aktywne były też media rosyjskie, które zresztą jako jedyne usiłowały uzyskać ode mnie wypowiedź na temat *Berka*.

A.M.: Co się dalej dzieje? Jaka jest twoja reakcja?

A.Ż.: Na początku panika, bo tam były możliwe sankcje karne do trzech lat więzienia. Także kaliber tych instytucji budził niepokój: prezydent, premier, minister spraw wewnętrznych. Do tego ten Efraim Zuroff, który zasadniczo jest „łowcą nazistów”, ale chyba z niedostatku nazistów postanowił być łowcą artystów. Do tego media rosyjskie, które rozkręcały aferę w kanałach informacyjnych. Oczywiście było, choćby z tweeta Błaszczaka, że nie chodzi o *Berka*, ale o to, żeby *Berkiem* tłuc Schetynę, Platformę i lewicę. Ja i *Berek* byliśmy tu tylko nawozem historii. Był to też czas – i jest do dziś – gdy szczucie na ludzi znajduje podatny grunt. Myślę, że dlatego właśnie wspomniany już David Schonberg dokonał swego „odkrycia” w 2017 r., chociaż miejsce filmowania *Berka* było od dawna publicznie znane. W 2013 r. ukazała się książka *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*. I tam w rozmowie, także o *Berku*, między m.in. Małgorzatą Omilanowską czy Piotrem Cywińskim, Mark Zając w pytaniu wymienia Stutthof jako miejsce realizacji *Berka*. W dodatku książka została wydana na zlecenie i przy finansowym wsparciu Muzeum Stutthof.

Tak naprawdę to sędzę, że temat *Berka* był w jakiejś „teczce” i został wyciągnięty w sprzyjającym momencie, żeby uderzyć w opozycję i lewicę. Precedens był podczas wystawy w Tartu w Estonii, gdzie rosyjskie media rozkręciły aferę bezpośrednio przeciwko polskim artystom, a pośrednio przeciw Polsce. Tam zaatakowano kilka prac, wśród nich także *Berka*. Wystawa została zamknięta. Czyli tam to „żarło”, jak się obrazowo mówi, ale w 2017 już nie „żarło”. Niemniej ktoś to rozkręcił nie dlatego, że był oburzony, tylko żeby coś politycznie ugrać. Tu muszę dodać, że *Berek* nie był intencjonalnie zrealizowany jako kpina z ofiar ludobójstwa. To jest raczej film o bardzo emocjonalnym przeżywaniu historii Zagłady – jest ambiwalentny, ale jest w nim zaszyfrowane pragnienie, żeby się do tej Zagłady zbliżyć. A jak się tam ktoś zbliża, to może się oparzyć. Trafił jednak

na ludzi, których rozumienie złożoności rzeczy i wyobrażenia są bardzo krótkie. *Berek* jest bardzo poważnym głosem o niemocy wobec okrucieństwa – nawet rozumiejąc ten film literalnie: to jest on o pragnieniu, by zamiast stosów ciał to miejsce wypełniała radość. Czyli niemożliwe do zrealizowania pragnienie, by Zagłada się nie wydarzyła. Z jakichś jednak powodów są ludzie, którym nagość, radość i zabawa kojarzą się tylko z profanacją.

Dobrze zatem, pojawiła się panika, bo widać było, że nad moją głową przecaczają się żywioły, które mnie rozszarpia, jeśli popełnię błąd. Wtedy odezwała się Joanna Mytkowska, kuratorka wystawy, na którą *Berek* został zrealizowany. Spotkaliśmy się z nią i z Marcelem Andino Velez. I tu zdarzyła się pierwsza pocieszająca rzecz. Marcel przyniósł wydruki z mediów i taki raport z sytuacji, którego pierwsze zdanie brzmiało: „Obecny kryzys zaczął się od...”. I to zdanie niesamowicie mnie uspokoiło. Pomyślałem: aha, to jest po prostu jeden z wielu kryzysów, które oni już w MSN przeszli”. I to mnie zrelaksowało. Rozmawiałem przynajmniej z dwoma prawnikami. Jeden mówił, że jeśli minister spraw wewnętrznych sugeruje śledztwo, to ono raczej się zdarzy. Drugi mówił, że politycy dużo mówią i straszą, ale droga realizacji jest długa i raczej się to nie wydarza. W każdym razie sam film był kręcony w 1999 i 2001 r., więc gdyby ktoś miał roszczenia, to dawno się przedawniły. Podobnie w przypadku ostatniego pokazywania filmu – ewentualne roszczenia też się już przedawniły. Został jednak jakiś rodzaj przerażenia, ślad tego przerażenia, że państwo i jego instytucje mogą wystąpić przeciw mnie z powodu filmu, jaki zrobiłem. Że kierowane przez dyrektora Piotra Tarnowskiego Muzeum Stutthof może wystąpić z takim oświadczeniem w sprawie filmu. Jakby Tarnowski nie wiedział, czym się kończyło w historii branie sztuki w cudzysłów. Oni się powoływali na rzekome słowa byłej dyrektorki Muzeum Stutthof, która zmarła, zanim mogli się z nią w sprawie *Berka* skonsultować. Nie przeszkodziło im to jednak powoływać się na jej rzekome opinie, które znalazły się np. w wypowiedzi rzecznika Muzeum Stutthof Waldemara Szymańskiego na temat filmu i w oświadczeniu Muzeum Stutthof.

Jeszcze jeden przykład z „prasy branżowej” – w „Pro Memorii”, piśmie Muzeum Auschwitz-Birkenau, nr 2 (29) z 2009 r., była opublikowana długa rozmowa o *Berku*, jaką odbył ze mną Rafał Jakubowicz. Sensy tej mojej pracy zostały wyrażone bezpośrednio i w książkach i w czasopiśmie, które czytają głównie historycy oraz muzealnicy zajmujący się historią i upamiętnianiem Zagłady.

J.L.: Krótka historia kontrowersji wokół „Berka”.

A.Ż.: Pierwsza poważna kontrowersja związana była z pokazaniem *Berka* w Martin Gropius Bau w Berlinie na wystawie *Obok. Polska – Niemcy, tysiąc lat historii w sztuce*. Tam praca została usunięta z wystawy. Rok później, korzystając z tego, że byłem kuratorem 7. Berlin Biennale, pokazałem *Berka* na kuratorowanej przez siebie wystawie. I to już kontrowersji nie wzbudziło, nie pojawiło się żądanie usunięcia pracy. Kolejne kłopoty, to pokazanie *Berka* na wystawie *My Po-*

land w Tartu, w Estonii. Tam w kilka dni po otwarciu wystawy członkowie parlamentu, w tym członkowie rządu, np. minister spraw zagranicznych czy minister kultury, zaczęli protestować. Praca została usunięta – kilka innych zresztą też. Tam również był aktywny „ostatni łowca nazistów” Efraim Zuroff. No i potem, po wystawie w MOCAK, gdy ponownie pojawiły się kontrowersje wokół *Berka*, Efraim Zuroff znów się uaktywnił. A wraz nim organizacje ocalonych z Holokaustu. Jest w tej całej sekwencji coś niesamowitego – Centrum Wiesenthala śledzi z Jerozolimy, gdzie na świecie jest prezentowany *Berek*, i za każdym razem żąda zdjęcia go z wystawy. Eskaluje swoje żądania, pisze do premiera i prezydenta. A przecież to tylko krótki, pięciominutowy film, pokazujący, jak ludzie bawią się w berka, śmieją się. To są bardzo niebezpieczni ludzie, wykorzystujący koniunkturę na upokarzanie innych. A taka koniunktura jest dziś w Polsce.

A.M.: *Berek był stosunkowo wczesną pracą Artura. Ta praca nie budziła takich emocji jak np. „KRWP”, która była silnie atakowana. W wypadku filmu „KRWP” sam biskup połowy Sławoj Głódź ramię w ramię z prokuratorem oglądał film w CSW, doszukując się powodu do obrazy munduru i sponiewierania Orła Białego. W „KRWP” bohaterami są żołnierze w wojskowych czapkach i mundurach, których widzimy najpierw ubranych, a później zupełnie nagich, „ubranych tylko” w karabiny. Śledztwo prowadzono w sprawie orzełków na czapkach żołnierzy. Sprawdzano, czy nie naruszyłeś godności „loga” Wojska Polskiego. Ta praca była w CSW pokazywana w jednej sali na zmianę z „Berkiem”. Późniejszą pracą budzącą dużo większe emocje jest wspomniane wcześniej „80064”, a także kolejne prace Artura, jak na przykład „Powtórzenie”, czy późniejszy film o katastrofie smoleńskiej pt. „Katastrofa”. Nawet twoje prace z osobami głuchoniemymi i niepełnosprawnymi były dużo bardziej krytykowane i atakowane. Z pewnością w pierwszej dekadzie tego wieku „Berek” nie należał do najbardziej dyskutowanych prac Żmijewskiego.*

J.L.: *Zatem w sztuce krytycznej przez długie lata to nie przedstawienia Holokaustu wywołują kontrowersję, opór, stają się źródłem skandalu, oburzenia, działań dyscyplinujących. Bulwersowało co innego, a nie sposób traktowania Holokaustu przez artystów. Czyli coś się stało na zewnątrz, co było katalizatorem tego wszystkiego. Nie przeprowadzamy tutaj sądu nad sztuką jako taką, tylko analizujemy jej zewnętrzne, społeczne i polityczne uwarunkowania. To, co się stało, związane było z procesami spoza sztuki. Czy da się uchwycić moment, kiedy nagle reflektory zostały skierowane na „Berka”?*

A.Ż.: W Polsce to jest 2015 r. i wystawa w MOCAK w Krakowie. Wcześniejsze kontrowersje mają miejsce podczas pokazów w innych krajach: Estonii, Niemczech.

Co się stało na zewnątrz? Myślę, że sztuka zaczęła tracić pozycję w hierarchii dyskursów opisujących świat na potrzeby innych. I stała się jedną z rzeczy,

którymi politycy mogą manipulować. To trwa do dziś i w Polsce tylko się nasila. Sztuce zabierana jest autonomia poznawcza, za niezależność poznawczą i za związaną z nią postawę krytyczną można być ukaranym. To się pewnie wiąże też z wzrastającą siłą instytucji zajmujących się upamiętnianiem i jego uzależnieniem od coraz bardziej autorytarnego państwa. Sposoby upamiętniania są przez te instytucje monopolizowane. Powstaje – w wyniku np. represji wobec badaczy Zagłady – nowa normatywność w sposobie mówienia, pisania o Zagładzie i w sposobach upamiętniania. Kto poza nią wykracza, potencjalnie może być karany. Nie wiem, czy zgrabnie to umiem powiedzieć, ale sam ten dyskurs upamiętniania zaczął służyć także do karania. Odstępstwo od tej nowej ortodoksji jest przewinieniem obarczonym sankcją. Żeby nie być gołosłownym, warto przytoczyć sprawę Delfiny Jałowik z krakowskiego MOCAK.

A.M.: *No właśnie – kuratorką wystawy „Doświadczenie Auschwitz” w MOCAK była Delfina Jałowik, która miała dostać w 2019 r. angaż na starszego kustosa. I dostała negatywną opinię od dyrektora Piotra Cywińskiego. Napisał on w uzasadnieniu, że osoba, która brała udział w organizacji ekspozycji prezentującej „Berka”, nie jest godna tego tytułu i nie powinna awansować.*

A.Ż.: Tak jest, dyrektor Muzeum Auschwitz nakłada sankcję na osobę, która p o k a z a ła *Berka*. Dla mnie jest w tym coś niesamowitego, bo Auschwitz znów karze. Wydaje mi się, że transformacja muzeów Zagłady w „miejsca pamięci” wiąże się z monopolizacją pamięci przez te przestrzenie i ludzi, którzy nimi zarządzają. A to już tworzy konsekwencje dla tych, którzy chcą pamiętać po swojemu. Miejsce pamięci narzuca sposób pamiętania i kontroluje, czy monopol jest zachowany. Muzeum sztuki nie może już być choćby czasowo miejscem pamięci, a że Delfina Jałowik pozwoliła sobie na pokazanie *Berka*, to po paru latach została za to ukarana.

J.L.: *Mamy więc dramatyczną historię tego, co się działo po 2017 r. z „Berkiem”. To daleko wykracza poza granice krytyki sztuki, debat, sporów.*

A.Ż.: To tak, jakby *Berek* stał się dla pewnych ludzi probierzem zła w sztuce i przykładem tego najgorszego. I dowodem, że sztuce nie można ufać. No i faktycznie nie można, bo sztuka jest wolnością, a pewni ludzie nie ufają wolności. Tylko że jest różnica między Efraimem Zuroffem, który dalej łowi, choć już nie bardzo jest kogo łowić, czy politykami, którzy cynicznie korzystają z krzywdy innych, żeby swoje lody kręcić, a np. Piotrem Tarnowskim czy Piotrem Cywińskim. Czym innym jest bicie przez polityków, a czym innym przez historyków – ludzi znających sekwencje zdarzeń grozy.

Myślę, że ta nasza rozmowa o *Berku* jest samobójcza – ale to jest może jedyna okazja, żeby tym ludziom nienawidzącym *Berka* powiedzieć, co myślę o niszczeniu sztuki, a także o nich samych.

J.L.: Zgadząmy się. To cię bardzo dotknęło, nie spodziewałeś się czegoś takiego, takiej afery i takiej traumy. Czy dziś zrobiłbyś „Berka” inaczej? Czy ta komora gazowa byłaby ci potrzebna?

A.Ż.: Być może, gdybym miał zrobić *Berka* dzisiaj, to zrobiłbym go pewnie znowu w tej byłej komorze gazowej. Bo to jest ta prawda, to clou wydarzenia. Istotą rzeczy jest to, że ludzie grają w berka właśnie tam. Chociaż pewnie bym usunął tę część w piwnicy prywatnego domu, ponieważ podoba mi się zmierzanie w stronę takiej abstrakcji i zamazywania, nie wyjaśniania rzeczy. Zmęczyłem się wyjaśnianiem i teraz najchętniej bym nie wyjaśniał. To byłby inny film, pewnie już bym się nie tłumaczył z tego, co to za miejsce. Bo mnie coraz mniej interesuje, co ludzie o tym pomyślą. Bo ta szajba ludzka... To jest obłąd, z którym nie wygram, więc mogę dalej nazywać rzeczy po swojemu, bo to mi się wydaje najbardziej ciekawe. Dziś jestem bardziej prywatny, osobisty, emocjonalny, zamazany. Jak ta postać z wiersza Baczyńskiego: „A trzeci z nas – to jestem ja, / odbity w wypłakanych łzach / i ból mój jest jak wielka ciemność”.

Wyciągnąłem zdjęcia fotograficzne z chwili kręcenia *Berka*. One właśnie są takim autonomicznym *Berkiem*, niejasnym, zamazanym. Nie wiadomo, gdzie to jest, co to za ludzie, czy to jest jakaś zabawa, czy to jest jakaś gra. Jest to dość tajemnicze ujęcie tego tematu, trochę takie właśnie dwadzieścia lat później – abstrakcyjne, niepotrzebujące wyjaśnienia.

A.M.: A jak twój syn się zapyta: tato, ale o co chodzi w tym „Berku”?

A.Ż.: Może nie zapyta. Ja nie wiem, skąd to się wzięło, jednak sztukę coś lub ktoś dyktuje. Ja przecież siedzę w pracowni sam całymi popołudniami, medytuję i czekam na daimoniona. Podpowiedź przyjdzie, tylko nie wiem, ani skąd, ani kiedy, ale przyjdzie i będzie bardzo cicha. I nie wiadomo, kto będzie szeptał. Tak też było w przypadku *Berka* – kto mi podpowiadał? Czy to podpowiadał daimonion, czy ta nasza poharatana wspólnota, Polacy, Polki – i wszyscy mówili: zrób coś z tym. A może to szeptali zabici i ja ich szept słyszałem.

Patrzcie, co się dzieje na granicy białoruskiej – ci wszyscy uchodźcy uwięzieni między jednym krajem a drugim, na ziemi niczyjej, są jak z opowiadania Borowskiego *Ludzie, którzy szli*. Błąkają się tam „bez łyżki, bez miski, bez szmaty do ciała”. Oni dziś do nas mówią, i zostaną z nami, bo ich zabijamy bez powodu, z głupoty.

A.M.: Kiedy patrzysz na to dzisiaj, po tym wszystkim, co się wydarzyło, to jak myślisz, czy w 1998 r. zrobiłbyś „Berka” czy nie?

A.Ż.: Raczej bym zrobił. Ja jestem od robienia rzeczy.

(opracował Jacek Leociak)