

# Iwona Kurz

---

## Mapa miasta jako konstrukt pamięci : na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (13), 23-31

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie

### *Warszawa* (w kinie)

W 2003 roku Nagroda Główna Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych przypadła *Warszawie* w reżyserii Dariusza Gajewskiego. Większość krytyków uznała tę decyzję za co najmniej kontrowersyjną; film miał widoczne słabości warsztatowe, niedociągnięcia w scenariuszu i w dialogach. Żeby nie być gołosłowną: choć akcja filmu toczy się w ciągu jednego dnia, następują w nim nieprawdopodobne zmiany pogody – od śnieżycy i trzaskającego mrozu do wiosennej odwilży. A jednak film zrobił wrażenie i na jurorach, i przynajmniej na niektórych widzach. Żywość dyskusji na jego temat, także w sytuacjach prywatnych, nie daje się wytłumaczyć jedynie zainteresowaniem „warszawskim” filmem.

Fabuła dzieła Gajewskiego opiera się na kilku równoległych wątkach, które łączy miejsce wydarzeń – Warszawa. Niczym refren lub łącznik pojawia się także powracająca figura byłego powstańca, który błądzi po mieście – i staje na drodze różnych bohaterów – ponieważ nie pamięta swojego adresu. Bohaterowie mają zróżnicowane pochodzenie społeczne, reprezentują inne klasy, zawody czy pokolenia. W większości przybywają do stolicy po raz pierwszy. Warszawa przedstawiana jest zatem z perspektywy przybyszów, jako miasto ludzi bez korzeni, w ciągłym ruchu, skrzyżowanie raczej niż dom. Heterogeniczna miejska przestrzeń wydaje się absurdalna, nawet surrealistyczna – to wrażenie wyraźnie wzmacnia jeden z końcowych obrazów filmu: żyrafa wędrująca przez zaśnieżone ulice Warszawy.

Najważniejsze pole napięć w filmie wyznacza z jednej strony hybrydyczna, pozbawiona sensu teraźniejszość, z drugiej – przeszłość, która została zapomniana, odrzucona jako bezużyteczna w kontekście działań, idei i tożsamości dnia dzisiejszego. Warszawa to przede wszystkim węzeł komunikacyjny, punkt kontaktowy, gdzie obcy wpadają na siebie, ale ich ścieżki krzyżują się jedynie przypadkowo. Bohaterowie przemierzają ulice i place, chodzą, jeżdżą pociągiem, samochodem, autobusem. Wygląda na to, że zmierzają donikąd albo kręcą się w kółko, gdyż w tej rzeczywistości nie istnieją określone miejsca przybycia czy przeznaczenia. Warszawiak łatwo rozpoznaje miejsca i ulice, wzięte są prze-

cięż z rzeczywistej mapy miasta. Jednak ludzie w filmie błakają się, a błakają się, ponieważ *samo miasto wydaje się ruchome*. Przystanki autobusowe i ulice zmieniają nazwy (w odpowiedzi na wymianę jednej politycznej nomenklatury na drugą). Ulice zmieniają bieg. Nawet mieszkańcy są dezorientowani i zagubieni, cóż dopiero przybysze! Skąd ten chaos? Stąd, że mieszkańcy zapomnieli o przeszłości, nie rozumieją, gdzie są i dlaczego są w tym miejscu, jakiegokolwiek by ono było. To, jak się zdaje, jest przesłanie *Warszawy* dla Warszawy.

Pozwolę sobie zatem i ja na chwilę zbłądzić z wytyczonej drogi i przypomnieć kilka kwestii ogólnych. Może się to wydawać paradoksalne, ale mit założycielski współczesnej Warszawy opiera się na fundamencie z ruin; kamień węgielny stolicy podniesiony został z gruzów drugiej wojny światowej. Obraz „kamiennej pustyni”, zrodzony w 1944 roku, a utrwalony na setkach rysunków i fotografii po wyzwoleniu miasta, stał się natychmiast symbolem przywołującym pamięć wojny, na równi z bramą Auschwitz czy zdjęciami września 1939 roku. Wykorzystywany był w różnych dyskursach pamięci, często odmiennych, a nawet głęboko sprzecznych. Z perspektywy ideologii komunistycznej nowe życie miało zostać zorganizowane na „ruinach minionej przeszłości” (stąd w języku władzy od-budowa stolicy szybko stała się budową nowej rzeczywistości). Zarodek popularnej wyobraźni związanej z Warszawą krył się w imaginarium romantycznym, wedle którego przedstawia się miasto jako zranione, krwawiące serce kraju i narodu w wojennej potrzebie. W tej romantycznej perspektywie oficjalna mapa odbudowanego miasta była jedynie maską Warszawy rzeczywistej: miasta zaludnionego przez duchy patriotów i żołnierzy, miasta całopalenia i ofiary. Tak skonstruowana wizja Warszawy, podtrzymywana przez kompletnie sprzeczne tradycje, podniosła znaczenie miasta w powojennej kulturze polskiej do symbolu samej Polski. Oczywiście na proces ten wpłynęła także jego rola jako politycznej i administracyjnej stolicy kraju, całkowicie zresztą scentralizowanego. Znaczenie miało też przywiązanie do tradycji powstańczej (wiele z tych ważnych dla polskiej historii wydarzeń – jak w roku 1830, 1863, 1905 – miało swój początek właśnie w Warszawie), połączone z powszechnym wyobrażeniem o narodzie, który nigdy się przed nikim nie ugiął.

Te kulturowe czynniki wpłynęły z kolei na inne atrybuty wyjątkowego, symbolicznego obrazu Warszawy – obrazu, który bynajmniej nie składa się z cech przypisywanych zwykle życiu miejskiemu. W następstwie drugiej wojny światowej Warszawa stała się w zasadzie miejscem monoetnicznym i monokulturowym (co nie znaczy, że monogłosowym; kwestia jego mono- czy też wielogłosowości – w sensie Bachtinowskiej polifonii – warta jest zbadania). W dyskursie publicznym, kontrolowanym przez cenzurę i skupionym wokół ośrodków władzy politycznej, usytuowanych w Warszawie, powstawało uderzające wrażenie, że miasto stanowi przestrzeń homogeniczną, uściśłą: zorganizowaną wokół fallicznego symbolu władzy, Pałacu Kultury i Nauki<sup>1</sup>.

Z biegiem lat, w opozycji do tej państwowej mapy historii oficjalnej, rysowana była mapa alternatywna, ukształtowana przez zbiorową pamięć i złożona

z miejsc rozstrzelań, bombardowań i szczególnie intensywnych walk, z cmentarzy i grobów, z tablic pamiątkowych i wreszcie – choć wiele wody w Wiśle musiało upłynąć i po wielu wysiłkach dawnych powstańców – z pomników. Ponieważ władze komunistyczne w najlepszym razie pomniejszały znaczenie Powstania Warszawskiego, a zasadniczo je negowały, nie istniało przez wiele lat żadne wyraźne centrum obchodów pamięci Powstania. Rzeczywista mapa pamięci składała się z licznych i rozproszonych punktów lokalnych, była konstruktem zdecentralizowanym, ale przecież niezwykle bogatym w znaczenia.

Wiele miejsc pokazanych w *Warszawie* pochodzi właśnie z tej drugiej mapy; odnoszą się one do heroicznej przeszłości miasta. Pojawiają się pod każdym możliwym pretekstem i ta pretekstowość podkreśla ich symboliczne znaczenie. Kiedy, na przykład, jedna z bohaterek, Klara, prosi kierowcę samochodu, by zatrzymał się gdzieś, gdzie może złapać autobus – zostaje pozostawiona pod Cytadelą, co przywołuje pamięć o bohaterach walki z rosyjskim zaborcą. Wiele można powiedzieć o tej lokalizacji, jej urokach oraz znaczeniach, ale z całą pewnością nie jest to miejsce szczególnie aktywnie obsługiwane przez transport publiczny. Podobne motywy pojawiają się w całym filmie: pomniki, budynki, fotoplastykon ze zdjęciami z czasów wojny, widoczne znaki wojny i chwały powstańców; dom opisany jako grobowiec, ponieważ w jego piwnicach zginęło około tysiąca osób, gdy Niemcy zajęli powstańczy szpital; inny budynek, nowoczesny biurowiec ze szkła i betonu, ale w sąsiedztwie muru z czerwonej cegły, ciągle jeszcze porytego pociskami. I, przypominę, ciągle powraca owa figura zagubionego powstańca, który wpada na różne osoby i nie może znaleźć drogi do domu.

Przeszłość i teraźniejszość obok siebie pojawiają się w polu widzenia widzów, ale wydają się niedostrzegalne dla bohaterów, którzy nie widzą swojej przeszłości. Są zbyt zajęci, a w efekcie – pogubieni i zanurzeni w pustce. Przesłanie wydaje się jasne: to nie jest po prostu heterogeniczna przestrzeń miasta, to szczególna przestrzeń pomieszania i dezintegracji. Na ten stan chaosu istnieje tylko jedno antidotum: odzyskać i uwewnętrznić przeszłość, skonstruować homogeniczną, spójną opowieść z odprysków przeszłości.

## Sierpień 2004: Warszawa (w dobie rocznicy)

Mogłoby się zdawać, że organizatorzy obchodów 60. rocznicy Powstania Warszawskiego zobaczyli *Warszawę* i wzięli sobie jej przesłanie do serca. Ta rocznica była postrzegana jako szczególnie ważna, ponieważ wcześniej powstańcy nie zostali należycie uhonorowani, a była to być może ostatnia okazja, by zebrać żyjących uczestników walk rozproszonych po świecie. Władze miasta dokonały olbrzymiego wysiłku, by dobrze przygotować święto. To wielkie wydarzenie odśłoniło wielowarstwowość i gęstość przestrzeni Warszawy<sup>2</sup>.

Przez kilka sierpniowych dni miasto – jego zwykła mapa i codzienne trajektorie jego mieszkańców – zostało oddane pamięci dawnych wydarzeń. Oczom

tubylców i turystów ukazało się widmowe miasto wojennej przeszłości<sup>3</sup>. Rocznicą wydożyła na światło dzienne złożoną mapę miejsc walki i egzekucji. W zasadzie całe miasto (w przedwojennych granicach) sprawiało wrażenie przestrzeni zaprojektowanej w celu upamiętnienia pomnika i cmentarza jednocześnie. Wszędzie znicze i lampki odsłaniały części budynków i ulic, których zwykle się nie dostrzega.

Mapa miasta została narysowana na nowo, dopisano do niej nowe elementy, a stare mapy zostały przepisane<sup>4</sup>. Zastanawia ontologiczny status podobnej przestrzeni. Takiej, w której faktycznie nie ma zbyt wielu pamiątek z przeszłości, w której niemal wszystko zbudowano od nowa. Uderza jej gęstość, a jednocześnie brak wyraźnego centrum czy punktu skupienia. Cechują ją rozproszenie: kilka pomników, kilka cmentarzy, sieć ulicznych grobów i pamiątkowych tablic. Na co dzień te punkty funkcjonują jako miejsca pamięci. W sierpniu stają się drzwiami prowadzącymi do archiwum pamięci; każda tablica niczym fiszka w katalogu. Przywołują obrazy i wydarzenia bytujące w przestrzeni mentalnej, wirtualnej, wymagającej wysiłku interpretacji i rozumienia.

Zmienia się także sensosfera. Flagi narodowe, kwiaty, znicze – z ich zapachem, światłem, kolorami – wpływają na zmysłową obecność warszawiaków w tych miejscach, narzucają odmienną formę percepcji, nie tylko tych miejsc, ale całego miasta. Mapę przystanków autobusowych, klubów czy kafejek zastępuje przestrzeń „krwawiąca historią” (by sparafrazować podtytuł *Mausa Arta Spiegelmana*). Wielość i gęstość tych punktów odniesienia nie służy zatem wykreowaniu przestrzeni złożonej i wieloznacznej – wręcz przeciwnie, pozostają one małymi argumentami, cegiełkami, które budują sferę wspólnej i jednej tożsamości.

Podobna forma przestrzeni domaga się szczególnego rodzaju zaangażowania cielesnego. Z definicji upamiętnienie i reaktualizacja minionych wydarzeń wymagają udziału ciała. W przypadku obchodów rocznicy Powstania Warszawskiego te praktyki były zróżnicowane w zależności od wieku uczestników – określone role zostały przypisane zwłaszcza pokoleniu dziadków i pokoleniu wnuków.

Dawni powstańcy i żołnierze podziemia nosili swoje mundury: opaski, medale, czapki, berety i torby polowe. Dla większości z nich była to faktycznie podróż w czasie. Przywoływali własne doświadczenia, co stanowiło kanwę dla publicznego wydarzenia, apelu poległych dla całego miasta. Młodsze pokolenie miało inną rolę do odegrania. Młodzi ludzie dołączyli do powstańców, służąc im pomocą w mieście. Co ważniejsze jednak, mieli oni stanowić wcielenie duchów poległych bohaterów. Najczęściej nosili szare i zielone mundury harcerskie, śpiewali piosenki powstańcze, brali udział w symulacjach i replikach sierpniowych bitew i śmiertelnych marszów przez kanały oraz w niby-wojskowych zgromadzeniach. Biegali, czołgali się, a nawet składali do strzału, a przynajmniej nosili repliki karabinów. Upamiętnienie szło w parze z powtórzeniem.

„Oni umierali w słońcu” – plakaty z tym podpisem, przedstawiające czarno-białe zdjęcia młodych współczesnych z biało-czerwonymi opaskami na rękawach, widoczne były w sierpniu 2004 roku w całej Warszawie. Na często zadawane pytanie: „Czy wzięłbyś/wzięłabyś udział w Powstaniu?”, padała odpowiedź pozytywna i potwierdzona działaniem: powtórzeniem gestu (już jedynie teatralnego). Doświadczenie starszych wkracza zatem do historii, kiedy zostaje włączony w zbiorową narrację o przeszłych wydarzeniach. Doświadczenie młodych, naśladowcze wobec aktów przeszłości, tworzy wirtualne ramy dla nowej formy pamięci, umożliwiającej społeczną integrację. Powtórzenie i doświadczenie: raz jeszcze znajdujemy się w przestrzeni mitu. Jesteśmy zobowiązani do aktualizowania czynów naszych założycieli-przodków, wojennych czynów.

## Powstanie Warszawskie (w Muzeum)

Opisana powyżej mapa miasta ma swoją szczególną wersję w projekcie Muzeum Powstania Warszawskiego, reklamowanego jako najbardziej nowoczesne muzeum w Polsce (zapewne słusznie, choć po prawdzie nie ma wielkiej konkurencji). Ponowne otwarcie dla publiczności dawnego budynku elektrowni tramwajowej stanowiło jeden z najważniejszych punktów obchodów 60. rocznicy Powstania. Projekt pozostaje niewątpliwie pod wpływem Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, które wyznacza współczesne standardy dla większości muzeów historycznych na świecie.

Ekspozycja prezentuje nie tylko samą bitwę o Warszawę, ale także jej szerokie tło: terror okupacji, funkcjonowanie podziemnego Państwa Polskiego, sytuację Żydów, a z drugiej strony – powojenne prześladowania żołnierzy podziemia. Tradycyjny model reprezentowania historii za pomocą szklanych gablot, dokumentów, zdjęć i długich opisów, został zastąpiony przez instalacje audio-wizualne. Informacje historyczne prezentowane są w imponującej ramie światła, kolorów, różnych materiałów, w akompaniamencie dźwięków pocisków i piosenek (wszystko z odtwarzacza). Monitory pokazujące filmowe obrazy Powstania nie czynią rozróżnienia między fikcją (fragmentami filmów *Kanał* Andrzeja Wajdy [1957] oraz *Kolumbowie* Janusza Morgensterna [1970]) a dokumentem – obie formy narracji służą konstrukcji spójnej opowieści, obie należą już do zbiorowej pamięci. Przestrzeń wewnątrz budynku udaje część miasta pod ostrzałem. Jak w każdej konstrukcji, musi się ona różnić od przestrzeni rzeczywistej. Przede wszystkim, wszystko w niej staje się znaczące, szczególnie: za całe miasto wystarczy – metonimicznie – jeden bunkier, jedna barykada, jeden kanał, zaledwie kilka „szuflad” zawierających informacje o żołnierzach, głównie zresztą dowódcach<sup>5</sup>. Informacje dobrano tak, by podkreślać ofiarę i chwałę, w wyrażnym wysiłku intensyfikacji jednego sensu.

Muzeum kreuje zatem bardzo szczególną przestrzeń dla projekcji pamięci. Podobnie jak w przypadku wydarzeń rocznicowych, wymaga zaangażowania ciała widzów. Nie podąża jednak w stronę współczesnych zainteresowań histo-

riografii, także zainteresowań ciałem, ponieważ niemal nie odnosi się do praktyk codzienności 1944 roku (tak jak na przykład opisuje je Miron Białoszewski). Na co dzień Muzeum daje okazję, by poczuć się jak żołnierz; cegły, dźwięki, kanał kreuja nie tylko estetyczny wymiar wystawy, ale sugerują właściwe środowisko do odgrywania/wykonywania przeszłości.

Gatunek bliski tej muzealnej wypowiedzi to „park tematyczny”, przestrzeń, która proponuje „przygodę z ojczyzną” (jak trafnie ujął to w swoim felietonie Andrzej Osęka). W samym Muzeum jednak nie odgrywa się bitew. Zmysły widzów odbierają obrazy i dźwięki imitujące i przypominające audiowizualne środowisko sprzed 60 lat. Odbiorcy mogą też używać rąk, wielu eksponatów można dotknąć, są też materiały do zabrania.

Kwestia cielesnego zaangażowania w tym kontekście wymaga precyzyjnego przemyślenia. Chociaż udział ciała wiąże się w tym przypadku z całym ciałem – sama wizyta w Muzeum jest już działaniem całego ciała, to nadal zmysłem uprzywilejowanym pozostaje wzrok. Z pewną pomocą śpieszy tu ucho, jednak nad ekspozycją dominuje obraz *pięknych młodych żołnierzy*, obraz przestrzenny, trójwymiarowy, który niesie przesłanie pozbawione jakiegokolwiek ambiwalencji – czyste i wyraziste. Nie ma zapachów, nie ma bólu, budynków drżących od wybuchów, jedynie ich dźwięk. Nie ma strachu i gniewu. Istnieje natomiast duma i chwała – czyste uczucia i jasne wrażenia. Podmiot, który uczestniczy w podobnym doświadczeniu odczuwa dumę nie tylko z powodu aktów przodków; zostaje uwznioślony przez swoje własne podniosłe uczucia. Dokonuje się niezauważalne przejście od „oni byli bohaterami” do „jesteśmy – a w każdym razie moglibyśmy być – bohaterami”, wszak ta sama krew płynie w naszych żyłach. Ten narcystyczny podmiot definiowany jest w opozycji do innych (innych jednostek i innych nacji, w tym także czarnych owiec w nacji własnej), którzy nie są równie szlachetni i dzielni.

## Odgrywanie przeszłości

Warto tu przywołać pojęcie, które proponuje Pierre Nora: *lieux de mémoire*. „*Lieux de mémoire*, miejsca pamięci pojawiają się, ponieważ nie istnieją już *milieux de mémoire*, rzeczywiste społeczności pamięci”<sup>6</sup>, powiada Nora i w dalszej analizie kreśli rozróżnienie na społeczeństwa, które kreuja historię, a tym samym potrzebują miejsc pamięci (pomników, muzeów, archiwów), a grupy tradycyjne, których byt opierał się na wspólnej i uwewnętrznionej pamięci. Pierwsze pamiętałyby za pośrednictwem praktyk utrwalonych w zapisie [*inscribing*], drugie – utrwalonych w ciele i w obyczaju [*incorporating*]<sup>7</sup>.

Wydaje się jednak, że opowieść odgrywana przez uczestników obchodów rocznicowych w Warszawie nie daje się włączyć do tego modelu. Nie jest to pamięć ciała, ponieważ w istocie nie jest uwewnętrzniona czy „wcielona” (nikt w Muzeum nie uchyla się instynktownie na dźwięk bomb, nawet jeśli doskonale wie, że ludzie schylali się i powinni się schylać w podobnych sytuacjach). Oczy-

wiście, salutowanie zmarłym czy pełen szacunku pokłon przed pomnikiem to także praktyki cielesne, także utrwalone w obyczaju. Wykonuje je jednak podmiot zewnętrzny wobec doświadczenia przeszłości. Uwewnętrznia on raczej idee, które mają łączyć teraźniejszość z przeszłością. W podobnych praktykach upamiętniania ciało reaguje wobec wyobrażenia przeszłości, ale nie stanowi narzędzia jej przekazywania. Z drugiej strony warszawskie obchody nie opierają się także na praktykach utrwalonych w zapisie, dokumentacji fotograficznej czy słownej. Nie stanowią rozdziału w historii, tekstu, który ma być wyuczony lub poddany interpretacji i analizie.

Raczej, wiedza wydobyta z zapisów zostaje przepisana na ciało poprzez wyznaczenie ram występu, odegranie roli z przeszłości, która ma oświecić i uspołnić podmiot. Podobny występ wymaga pełnego zaangażowania, obiecuje jednak w zamian pełną i wyrazistą tożsamość (dziś zysk nie do przecenienia). Dzięki temu zaangażowaniu przeszłość może zostać zachowana dla obecnych pokoleń, może też służyć konsolidacji całego społeczeństwa.

Według Marianne Hirsch, pomiędzy pamięcią (zindywidualizowanym doświadczeniem przeszłości) a historią (zobiektywizowaną narracją społeczną) mieści się „postpamięć”. „Postpamięć różni od pamięci pokoleniowy dystans, a od historii — głęboka więź osobista. Stanowi ona bardzo szczególną, silną formę pamięci, ponieważ pozostaje w ścisłym związku ze swoim przedmiotem czy źródłem, których nie zapośrednicza przez przywołanie, ale przez wkład wyobraźni i działanie twórcze”<sup>8</sup>.

Ta definicja wymaga zasadniczej modyfikacji. Dla Hirsch „głęboka więź osobista” polega na bliskiej relacji z ludźmi, którzy przeszłości doświadczyli (jak w *Mausie* Arta Spiegelmana, gdzie bohater cierpi na posttraumę z powodu traumy rodziców). W kontekście Warszawy taka rodzinna więź między dziadkami a wnukami nie występuje często, ale także jest odgrywana: harcerze opiekują się dawnymi powstańcami podczas ich pobytu w Warszawie, podkreślając rolę przesłania czy spuścizny, którą przekazują im seniorzy.

„Osobisty” w tym kontekście znaczy także *cieleśnie zaangażowany*, choć wzór zachowań i odczuć temu towarzyszących został ukształtowany społecznie. Cel tych praktyk także jest społeczny. „Wkład wyobraźni i działanie twórcze” – znów wzięte z tekstu Hirsch – nie stanowią wkładu twórczego jednostki. Wyobraźnia w tym kontekście została skanalizowana w formę *ready-made* pamięci (obrazy fikcyjne, popularne przedstawienia), w powszechnie rozpoznawalne obrazy i gesty zrekonstruowane zgodnie z obrazami-zapisami (fotografiami i świadectwami), natychmiast przekształconymi w obrazy postpamięci (przykładem opisane wyżej plakaty)<sup>9</sup>. Te zapisy dostarczają ram koniecznych do właściwego występu i gwarantują, że rytuał postpamięci zostanie odegrany bez pominięcia i błędów.

Postpamięć wymaga protez, toteż nie jest zbyt elastyczna. Według Maurice’a Halbwachsa dane wspólne dla odmiennych świadomości indywidualnych stanowią warunek konieczny zbiorowej rekonstrukcji przeszłości. Wśród tych



(wspólnych) danych wymienia na przykład trwałą przestrzeń, niezbędną dla ukonstytuowania się pamięci<sup>10</sup>. Nie byłoby to możliwe w Warszawie, gdzie nie istnieje pozostałości wczoraj, a trwałość jest kategorią z porządku utopii.

## Ku wnioskom

Obchody rocznicowe to czas, kiedy historia staje się postpamięcią, łącząc pokolenia i wypełniając pustkę zbiorowej przeszłości.

Młodzi harcerze i starsi powstańcy – jedni i drudzy często przybywający z zagranicy – na ulicach, widowiska światła i dźwięku, otwarcie Muzeum Powstania, kwiaty i znicze dekorujące wiele budynków; przez chwilę miasto wyglądało niczym scena do wielkiego przedstawienia. W istocie jest to forma odgrywania pamięci, a w efekcie odgrywania tożsamości: pamięć jest performatywna<sup>11</sup>.

Warszawa staje się szczególną przestrzenią zachęcającą do występu, stwarza ją i kreuje. Tak jak Kraków jest miejscem historii, tak Warszawa jest miejscem postpamięci, miejscem do odegrania widowiska historycznego. Miasto zbudowane na ruinach stanowi przestrzeń mediacji i zapośredniczenia między przeszłością a terażniejszością. Jest jeden warunek: przeszłość musi zostać przedstawiona. To wymaga uczestników – mowy honorowe i minuta ciszy nie wystarczą – (post)pamięć opiera się na ludziach wykonujących przeszłe wydarzenia. Podobne praktyki negują współczesność warszawską, dzisiejsze napięcia i konflikty miasta, a podkreślają homogeniczną, spójną wizję przeszłości, dostarczając iluzję stabilnej tożsamości społecznej (i stabilnej oraz czytelnej mapy miasta). W imię narodowej jedności zacierają wszelkie różnice.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Por. twórczość Tadeusza Konwickiego, zwłaszcza powieść *Mała Apokalipsa* oraz film *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972).

<sup>2</sup> Sytuacja powtórzyła się, choć na mniejszą skalę, w kolejnych latach.

<sup>3</sup> To zresztą „widmowość” ograniczona; ma przecież przynajmniej jeszcze jedną warstwę, związaną z zagładą Żydów i starciem z mapy miasta całej dzielnicy żydowskiej. Mocno podkreślam, że tu się skupiam na jednym zaledwie aspekcie mentalnej mapy Warszawy.

<sup>4</sup> Później Muzeum Powstania Warszawskiego wydało mapę miasta z zaznaczonymi miejscami pamięci związanymi z Powstaniem.

<sup>5</sup> W Imperial War Museum w Manchesterze mamy dziesiątki takich szuflad; każda wypełniona jest dokumentami o jednej osobie. Taki pomysł ma służyć podkreśleniu wartości doświadczenia; kreuje się w ten sposób przestrzeń wielogłosową, zróżnicowaną, zindywidualizowaną.

<sup>6</sup> „There are *lieux de mémoire*, sites of memory, because there are no longer *milieux de mémoire*, real environments of memory.” Cyt. za: Nora Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires*, „Representations” 1989, 26 (Spring), ss. 7-24. Przekład I.K.

<sup>7</sup> Przywołuję tu, nieco zmodyfikowane, rozróżnienie Paula Connertona. Zob. Connerton Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press 1989, a zwłaszcza rozdział *Bodily Practices*.

<sup>8</sup> "Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through imaginative investment and creation." Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press 1997, s. 22. Przekład I.K.

<sup>9</sup> Tym samym stają się „obrazami pamięci”; ten termin biorę od Barbie Zelizer i rozszerzam na inne, nie tylko fotograficzne, obrazy przeszłych wydarzeń. Por. Zelizer Barbie, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press 1998. Tutaj pamięć rozumiana jest jako społeczny instrument pozwalający pamiętać przeszłość i opowiadać o niej; różni się zatem od koncepcji Nory.

<sup>10</sup> Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Warszawa, PWN 1969.

<sup>11</sup> Kategoria performatywności przywodzi oczywiście na myśl teorię *gender/queer*, a zwłaszcza Judith Butler (Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge 1990). Butler idzie dalej, podważając powszechne przekonanie, że *gender/płeć* kulturowa jest w jakikolwiek sposób konstruowana na *sex/płci* naturalnej. Tożsamość narodowa jako konstrukt także wymaga performatywnego odegrania, choć jej związki z *naturalnymi* więzami krwi są dziś słabe. Inny interesujący wymiar to performatywność postaw religijnych. Najlepszym tego przykładem rosnąca współcześnie (wbrew niektórym przewidywaniom) rola takich praktyk jak pielgrzymki (które są zarazem performatywne i widowiskowe).