

# **Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty**

Katarzyna Bojarska

---

Katarzyna Bojarska

---

## Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty<sup>1</sup>

---

Osobowości twórczej, rozpiętej między religijnym a matematycznym obrazem świata, w osobiwy sposób przychodzi z pomocą zarówno pamięć zbiorowa, jak indywidualna: nie tyle po prostu poszerza przestrzeń myśli, co potęguje skłonność czy to do zdystansowanego oglądu, czy też orgiastycznego oddania się, leżących na przeciwnych biegunach stanów ludzkiej psychiki. Robi ona mnemiczny użytek z nienaruszalnego materiału dziedzicznego, w głównej mierze jednak nie po to, by go chronić, lecz by włączyć do dzieła sztuki, jako element stylotwórczy, całą moc przepełnionej grozą i namiętnością, wstrząśniętej przez religijne misterium osobowości. W podobny sposób rejestrująca nauka zachowuje i przekazuje dalej rytmiczną strukturę, w ramach której monstra fantazji stają się wyznaczającymi przyszłość przewodnikami życia<sup>2</sup>.

Tekst powstał w ramach stypendium programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, w ramach grupy badawczej „Historia ratownicza” pod kierunkiem prof. Ewy Domańskiej.

---

### Katarzyna Bojarska

– adiunkt w Zespole do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności, członkini redakcji „Tekstów Drugich” oraz „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” [www.widok.ibl.waw.pl](http://www.widok.ibl.waw.pl) w IBL PAN. Badaczka zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy. Autorka książki *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białośzewski – Richter – Spiegelman* (Warszawa 2012). Kontakt: [katarzyna.bojarska@ibl.waw.pl](mailto:katarzyna.bojarska@ibl.waw.pl)

- 
- 1 Tekst ten zapoczątkował wykład autorski wygłoszony na zaproszenie dr Romy Sendyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach projektu *(In)Visible Loss*. Kraków 2012. Dziękuję za wszystkie uwagi, pytania i sugestie Romie i uczestnikom zajęć.
  - 2 Por. A. Warburg *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty” 2011 nr 2-3, s. 110-115.

Od murów skaleczonych rozstrzałami odbijają się jak piłki słowa i śmiech. Milczą groby, które przez trzy dni falowały, trzy dni krzyczały, nim zastygły. Przestrzeń – zraniona spojrzeniem matki oderwanej od dziecka – nie krwawi. Pada drobny, gęsty śnieg. Niebo, ziemia i zrównane z ziemią getto drży jak druk na rozsypującej się karcie.<sup>3</sup>

W artykule opublikowanym pierwotnie w czasopiśmie „Critical Inquiry”<sup>4</sup>, zatytułowanym *Trauma, absence, loss*, amerykański historyk idei Dominick LaCapra, analizując złożone relacje między tymi trzema pojęciami (traumą, nieobecnością i utratą), wskazuje na niebezpieczeństwo ich pomieszania: kiedy nieobecność traktuje się jako utratę, wówczas zdaniem badacza wzrasta prawdopodobieństwo niepożądanego przemieszczenia nostalgii i pojawienia się utopii politycznych motywowanych poszukiwaniem nowych, spójnych i totalnych tożsamości dla konkretnych grup społecznych i jednostek, kiedy zaś utratę traktuje się jako nieobecność, stajemy wówczas w obliczu impasu nieskończonej melancholii, udaremnionej żałoby, niemożliwej do przekroczenia i rozwiązania aporii, gdzie wszelkie procesy przepracowania przeszłości i jej historycznych strat zostają przedwcześnie zerwane.

Trudno nie zgodzić się z autorem *Historii w okresie przejściowym*, że już samo zatarcie czy zniesienie różnicy między nieobecnością a utratą może świadczyć o destrukcyjnym oddziaływaniu traumy, która wprowadza jednostki i zbiorowości w stan dezorientacji i zagubienia (zarówno poznawczych, jak i etycznych), dezorganizuje porządek czasowy: to, co kiedyś, staje się tym, co teraz; i porządek symboliczny: to, co stanowiło gwarancję porządku danej formacji kulturowej, ulega zawieszeniu<sup>5</sup>. To pomieszanie i przemieszczenie dotyczy zarówno znaczeń, jak i afektów i może być symptomem nawiedzenia podmiotu (czy to indywidualnego, czy zbiorowego) resztkami

3 Ostatnie linijki tytułowego opowiadania *Ślady*, napisanego w Łodzi w 1946 roku i opublikowanego po raz pierwszy w „Kuźnicy” 1946 nr 12, s. 8. Cyt. Za wydaniem książkowym L. Hering *Ślady*, Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 29.

4 Numer 25 (Summer 1999), s. 696-727, następnie jako rozdział książki *Writing history, writing*, opublikowanej przez Johns Hopkins University Press, Baltimore 2000, s. 43-85. Cytaty w tekście pochodzą z wydania książkowego tekstu. Autorka artykułu pracuje w ramach projektu dra Tomasza Łysaka „Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne i artystyczne o Zagładzie”, NCN nr 2012/07/B/HS2/01612, nad przekładem tego tekstu Dominicka LaCapry na język polski. Przekład ukaże się w antologii poświęconej teorii traumy (Kraków 2015).

5 D. LaCapra *Trauma, absence, loss...*, s. 46.

nieprzepracowanej przeszłości, które odmawiają poddania się symbolicznemu opracowaniu i włączeniu w porządek świadomego życia, a jednocześnie pozostają w pewnym, mrocznym sensie pociągające.

LaCapra zastrzega, że choć tak domaga się rozdzielenia nieobecności i utraty, nie chodzi mu o prostą, binarną opozycję między tymi pojęciami (przeciwieństwem utraty jest bowiem zysk, a nieobecności – obecność). Podkreśla przy tym raz za razem – i tu znów nie sposób odmówić mu racji – jak istotne jest wyraźne rozdzielenie tych dwóch doświadczeń i świadomość istniejących między nimi różnic i zachodzących zależności<sup>6</sup>. Nieobecność w jego wykładni to zjawisko ponadhistoryczne (abstrakcyjne), niewiążące się zazwyczaj z konkretnym, historycznym (tam i wtedy). Utrata zaś przeciwnie: ma być konkretna i przynależna (jako skutek) konkretnym wydarzeniom czy traumom historycznym. W tak wykreślonym między tymi biegunami polu LaCapra występuje jako surowy krytyk doświadczenia (historycznego) i praktyk narracyjnych, w których sercu leży nieokreślona nieobecność i bezkresne pławienie się w pustce. Odrzuca koncepcje teoretyczne, ujmujące przeszłość jako „czystą nieobecność” (sensu, treści, doświadczenia), traktując je jako blokady konstruktywnych (społecznie pożytecznych) rozwiązań rzeczywistych problemów historycznych czy politycznych. Uważa za szkodliwe podejścia umożliwiające jednostkom i zbiorowościom fiksację na urazie, która z kolei prowadzi do jego fetyszyzowania, a przez to z jednej strony do absolutyzowania jednych a umniejszania czy ignorowania innych, konkretnych historycznych strat na rzecz dyskursu nieobecności. Autor *Historii w okresie przejściowym* powiada, utratą można i należy się zająć, właściwie ją rozpoznać, opracować i przepracować. Przekuć ten proces na istotny element fundujący tożsamość danej jednostki czy grupy.

Przyjrzyjmy się słownikowemu znaczeniu tych pojęć: „utrata” to „fakt, że ktoś został pozbawiony kogoś lub czegoś”, zaś „nieobecność” to: 1. „nieznajdowanie się w jakimś miejscu” lub 2. „niezaznaczanie swojego istnienia w jakiejś sferze lub dziedzinie”<sup>7</sup>. Pozwolę sobie dokonać swego rodzaju przemocy na rozumowaniu historyka i całkowicie odwrócić jego logikę,

6 Niemniej ważne w toku wywodu LaCapry okazuje się rozróżnienie między pojęciami w prawie równoległych parach: trauma strukturalna – trauma historyczna, odgrywanie [*acting out*] – przepracowanie [*working through*].

7 Słownik Języka Polskiego online <http://sjp.pwn.pl/sjp/utrata;2533840> oraz <http://sjp.pwn.pl/szukaj/nieobecno%C5%9B%C4%87.html> (30.09.2014).

proponując radykalną zamianę pojęć w punkcie wyjścia teorii. Po pierwsze, interesuje mnie ten szczególnie „punkt wyjścia teorii”, a co za tym idzie współrzędne położenia i stanowiska osoby, która myśli i teoretyzuje na temat historyczności. Postaram się dowieść, że w kontekście polskiego doświadczenia powojennego (zarówno doświadczenia pamięci bezpośredniej, jak i postpamięci), możemy mówić raczej o zasłanianej na różne sposoby (czy po prostu niewidocznej) nieobecności niż o utracie. Nieobecność wydaje się tu faktem (byli współobywatele/współmieszkańcy – nie ma ich), do tego, byśmy mogli mówić o utracie (poczuciu, doświadczeniu utraty), należałoby założyć, że ci, którzy pozostali, zostali pozbawieni czegoś (kogoś) dla siebie cennego, czegoś (kogoś), czego nieobecność wywołuje trudny do ukojenia ból, żal, wreszcie skłania do żałoby (albo melancholii)<sup>8</sup>. Innymi słowy, nieobecność ma swoją topografię, zostawia pustki i cisze, ma swoją materialność, utrata wydaje się czysto afektywna, a przynajmniej taki afektywny impuls prowadzi do uznania utraty: trzeba ją poczuć na widok pustego domu czy synagogi<sup>9</sup>.

LaCapra zakłada – z nadmierną pewnością i niejako bezdyskusyjnie – że kiedy nieobecność ujmuje się w narrację, to z konieczności niejako kojarzy się ją z utratą<sup>10</sup>. Taka konieczność nie wydaje się aż tak oczywista: rozpoznanie nieobecności może towarzyszyć zarówno przekonanie, że to, czego nie ma, pozostawia wyrwę w porządku świata, staje się osobliście odczuwalnym i dojmującym brakiem, jak i poczucie, że to, czego nie ma, ustąpiło miejsca, uwolniło przestrzeń (być może uprzednio zawłaszczoną czy przywłaszczoną). W tym drugim przypadku zamiast chęci opłakiwania doznaje się raczej ulgi, a może wręcz zadowolenia, w najlepszym razie pojawia się ambiwalencja związana ni to z satysfakcją, ni to ze współczuciem. Historyk, jak sądzę, unieważnia bogate spektrum afektywne – a przecież nie jest tak, by było ono nieznanne badaczom przeszłości jako reakcja na pewne konkretne wydarzenia historyczne. To całkowite pominięcie rewersu utraty może budzić zdziwienie a nawet

8 Por. Z. Freud *Żałoba i melancholia*, przet. B. Kocowska, w: K. Pospieszyl *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295-308.

9 Utrata – doświadczona w przeszłości, słusznie zauważa LaCapra, często wiąże się z terażniejszym poczuciem (doświadczeniem) braku, które z kolei wiąże się z odczuwaną potrzebą czy deficytem; odnosi się do czegoś, co powinno być, a czego nie ma i bez czego trudniej nam żyć (wolelibyśmy bowiem, by było). Zob. LaCapra *Trauma, absence, loss...*, s. 53.

10 Tamże, s. 49.

niepokój<sup>11</sup>. Można by wręcz zapytać, i jak sądzę, warto to zrobić, czy nie jest tak, że z dzisiejszej perspektywy, perspektywy empatycznie poruszonego<sup>12</sup> i nieukojonego badacza, bardziej traumatyzujące wydaje się, że takiego afektu (utruty) brak, że utraty się nie odczuwa, że nieobecność nie tylko nie traumatyzuje, ale nawet nie niepokoi, a wręcz przeciwnie, budzi (trudno raczej uznać, że wynikające z nieświadomości) poczucie triumfu, niechęć do jakiegokolwiek żałoby.

Istnieje niemało świadectw (zapisów, ale też i obrazów) ludzi, którzy bezpośrednio po katastrofie zauważyli tę nieobecność i odczuli ją jako brak czy utratę. Kluczowe pytanie pozostaje, co oni z tym zrobili? Co zrobili z tym zbiorowość, do której należeli? Jak zmiana relacji przestrzennych (na przykład) wpłynęła na zmianę relacji społecznych? Jak zmiana stosunków posiadania wpłynęła na strukturę zbiorowości? Jak wydarzenia z porządku rzeczywistości historycznej wpłynęły na konstrukcję porządku afektywnego i porządku symbolicznego? Pytania z nieco innego porządku, choć niemniej ważne, mogą dotyczyć tego, jak żyć na szczątkach i ze szczątkami, w świecie odbudowanym choć zrujnowanym? Jak nie ulec wygodzie niepamięci? I wreszcie, co znaczy pozwolić przeszłości być przeszłością w lokalnym kontekście, a nie w kontekście globalnej akademii, humanistyki czy teorii?<sup>13</sup> Chodzi mi przede wszystkim o zmianę perspektywy odczuwania przeszłości, myślenia o niej i konstruowania własnej historyczności dziś.

Interesuje mnie zatem ponowne podjęcie refleksji na temat relacji wobec powojennej nieobecności – obserwowalnej i odczuwalnej, nawet jeśli zanegowanej, wypartej, odrzuconej a może wręcz celebrowanej – co tkwi

---

11 To przekonanie wynika zapewne ze szczególnej pozycji podmiotowej (to sformułowanie LaCapry) autorki, myślącej i piszącej z konkretnego miejsca i w konkretnym czasie. Interesuje mnie doświadczenie historyczne jako element tożsamości badacza i w tym sensie Zagłada nie jest wydarzeniem osobnym ani jedynym w kontekście myślenia o nieobecności-utracie. Zastanawia mnie, czy nieobecność Indian Amerykańskich w krajobrazie Stanów Zjednoczonych wywołuje niepokój ich dzisiejszych mieszkańców i automatycznie wiąże się z poczuciem utraty? Czy wywołuje poczucie dyskomfortu i nawiedzenia, prowadzi do chęci zmiany zastanego „stanu rzeczy”? Oczywiście każdy kontekst geograficzny ma właściwy sobie „stan rzeczy” i ramy przeszłości, na których się zasadza, trudno jednak pomyśleć o nowoczesnym społeczeństwie, którego ten problem by nie dotyczył, a co za tym idzie, w którym kwestia nieobecności/utraty nie byłaby wciąż do rozstrzygnięcia.

12 *Emphatic unsettlement* – termin LaCapry.

13 Pytania te stawiało wielu badaczy i badaczek, Joanna Tokarska-Bakir, Maria Janion, Kazimierz Wyka, Jerzy Jedlicki, Jan Strzelecki, Aleksander Smolar i wielu innych. Maria Janion *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2000.

w centrum doświadczenia okupacyjnego i pookupacyjnego mieszkańców polskich miast, miejscowości i wsi<sup>14</sup>. Te pytania powracają i niepokoją najczęściej prowokowane wytworami kultury, kultury, która tak łatwo nie daje się uspokoić i ukoić. Niedawno uświadomiły mi to ponownie dobitnie głosy dobiegające z różnych, by tak rzec, stron: film Anki i Wilhelma Sasnali *Z daleka widok jest piękny* (2011) i rozważania Andrzeja Ledera z książki *Prześlńiona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej* (2014). Artyści podjęli namysł nad tym, na czym miałyby polegać owo „tkwienie”: czy chodzi tu o bolesną pamięć przemocy zadanej sąsiadom i ich śmierci (obrazy, których nie da się zapomnieć, pustka, która nie daje spokoju), czy też o wyparcie i tajemnicę związaną nie tylko z ich makabrycznym losem, ale i z własnym w nim udziałem, na których ukonstytuował się nowy porządek. Co więcej film ten stawia także pytanie o to, jak zmieniał się charakter tego „tkwienia” i dlaczego – jak sobie o tym dziś opowiadamy i jakie emocje tej opowieści towarzyszą. Leder, z kolei, skonstruował teorię nieuświadomionej, co nie znaczy, że nieznaczającej rewolucji, która dokonała się w Polsce latach 1939-1956, wyznaczając charakter i aspiracje polskiej klasy średniej ufundowanej na nieobecności. Ta nieobecność (i to, w jaki sposób ją w powojniu „opracowano”), jak pisze filozof, utrudnia a wręcz uniemożliwia „wyobrażenie sobie” przedwojennej obecności Żydów: „Aby w jakimś stopniu uchwycić straszny, ale jednak rewolucyjny efekt Zagłady, trzeba je s z c z e r a z [podkr. – K.B.] wyobrazić sobie, że w centralnej i wschodniej Polsce w większości miast i miasteczek Żydzi stanowili ponad połowę ludności”<sup>15</sup>. Leder pisze o „luce”, która była dość szybko zapełniana; obraz nieobecności, czy też jej ślad, zniknął.

W teorii „prześlńionej rewolucji” i jej skutków niemałą rolę odgrywa wyobrażenia, fantazmaty i pragnienia. Zdaniem Ledera o tym, co powojenne społeczeństwo polskie „zrobiło” z nieobecnością Żydów, decydowała nie tylko motywacja materialna czy wojenne moralne i psychiczne odrętwienie/otępienie, ale nienawiść i satysfakcja odczuwana w obliczu tego, że najbardziej ukryte pragnienia danej zbiorowości zostały zrealizowane za nią i niejako w jej imieniu przez innych. Z jednej strony mowa tu o doświadczeniu bierności (historycznej), kiedy to inni robią coś za nas, z drugiej,

14 Por. J.T. Gross *Upiorna dekada*. Universitas, Kraków 2001.

15 A. Leder w książce *Prześlńiona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej Warszawa 2014; A. Leder <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20130419/leder-kto-nam-zabral-te-rewolucje> (10.06.2014).

o doświadczeniu niemożności (zakazu) odczucia pełnej satysfakcji z tego, co się dokonało. Leder nazywa ten proces rewolucją dokonaną we śnie, doświadczoną przez zbiorowość jako koszmar, w którym jednak spełniają się najbardziej zakazane, ukryte i nienazwane życzenia. Tej szczególnej „frajdy” nie można nie tylko przeżyć, ale do siebie dopuścić. Nie znaczy to jednak, że ona nie oddziałuje, nawet jeśli na poziomie nieświadomym, prowadząc do swoistego rozszczepienia afektu i doświadczenia.

Aby rozpocząć pracę żałoby (i doprowadzić do przepracowania traumaticznego doświadczenia), należy najpierw rozpoznać otaczającą nas nieobecność jako (własną) stratę lub uznać, że nie stała się ona nigdy stratą (dla tej czy innej części zbiorowości)<sup>16</sup>. Od zobaczenia, że kogoś/czegoś nie ma, do uznania, że się go straciło i że go brakuje, nie ma prostego przejścia. Dzieje się tak zwłaszcza w miejscach szczególnie i niejednoznacznie naznaczonych „historycznie”. Tam, zdaje się, nie ma też łatwych do przyjęcia i przejścia teorii, a droga do rozumienia wiedzie przede wszystkim przez właściwe rozpoznanie kontekstu własnego myślenia. Myśl – i to rozumieć jako główne założenie projektu „historii ratowniczej” – nie rodzi się bowiem w próżni ani społecznej, ani kulturowej. Wyraźniej bodaj niż w przypadku projektów teoretycznych widać to na przykładzie projektów artystycznych, zarówno literackich, jak i plastycznych. To twórcom, podejmującym eksperymenty – często na poziomie niedyskursywnym – z obowiązującymi społecznymi ramami pamięci i niepamięci udawało się tę drogę na różne sposoby pokonywać, wypracowując formuły odczuwania i współuczestnictwa. Chciałabym wskazać na kilka strategii, które w tym właśnie kontekście wydają mi się szczególnie warte uwagi i wnikliwej interpretacji i które traktuję jako strategie tworzenia historii ratowniczej.

Myślę tu nie tyle o opisanu polskiej kondycji posttraumatycznej<sup>17</sup>, ile o ustanowieniu fundamentów teorii zakorzenionej w „historii” rozumianej za Barthes'em po brechtowsku:

U Brechta historia jest kategorią ogólną: jest wszędzie, ale w rozproszeniu, nieanalitycznie; sięga nieszczęść ludzkich, przykleja się do nich,

16 Por. M. Janion *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 33-34 oraz tejsze *Do Europy...*

17 Znakomicie pisali o tym nie tylko antropolożki i antropologowie, historyczki i historycy, socjolożki i socjologowie, ale przede wszystkim pisarki i pisarze, eseistki i eseści. Wśród nich można wyróżnić rozmaite postawy badawcze, artystyczne, moralne i polityczne, to jednak materiał na osobną analizę.



z nimi współlistotna jak dwie strony jednej kartki papieru: Brecht jednak podsuwa do czytania i daje pod osąd stronę prawą, wrażliwą na cierpienia i niesprawiedliwości, wyobcowania, sytuacje bez wyjścia. Dla Brechta Historia nie jest przedmiotem, nawet tyrańskim, tylko ogólnym warunkiem myślenia: osadzenie teatru na historii oznaczało dlań nie tylko możliwość wyrażania właściwych struktur przeszłości [...] To także i nade wszystko odmówienie człowiekowi wszelkiej istoty, a n a t u r z e ludzkiej wszelkiej realności innej niż historyczna, także wiara w to, że nie istnieje zło wieczne, tylko uleczone; słowem – chodzi o to, by właśnie człowiekowi powierzyć przeznaczenie człowieka.<sup>18</sup>

W projekcie „historii ratowniczej”, jak go rozumiem, Historia jest warunkiem myślenia i tworzenia, domaga się odwagi wyobraźni i refleksji. Chodzi w niej bowiem nie tyle o uratowanie się z historii, ile o reparacyjną pracę tworzenia i teoretyzowania, usytuowanych w konkretnym miejscu i czasie.

Próby opisu zabiegów deformujących pamięć, swoista walka o pamięć, mozolne wypracowywanie utraty dokonują się w polskiej sztuce i literaturze ostatnich 70 lat na różne sposoby. Różne dzieła, powstające z tej potrzeby i na nią odpowiadające, pozwalają nie tylko wydobyć „tamte” doświadczenia z cienia, ale także krytycznie odnieść się do zabiegów zasłaniania i przemilczania – obnażyć je i skompromitować. Przemiana dokonuje się w samej strukturze pamiętania i odczuwania, a następnie w strukturze odpowiedzialności i zaangażowania: Od zobaczenia, że kogoś nie ma, do uznania, że się go straciło, nie ma prostego przejścia, być może właśnie dlatego to artystom bardziej niż komukolwiek innemu udawało się tę drogę na różne sposoby pokonywać. Chciałabym wskazać na kilka postaw czy też strategii, które w tym właśnie kontekście wydają mi się szczególnie warte uwagi i analizy. To wybór niewyczerpujący możliwości, zaznaczający jednak pewne wyraziste wybory, zarówno formalne, jak i etyczno-polityczne.

### Przyjacieli

O cyklu kolaży Władysława Strzemińskiego, *Moim przyjaciołom Żydom*, pisze się coraz więcej i w rozmaitych kontekstach badawczych, dlatego samym

<sup>18</sup> R. Barthes *Brecht, Marx et l'histoire*, w: tegoż *Œuvres complètes*, réd. E. Marty, Editions du Seuil, Paris 1993, vol. 1, s. 910. Cyt za: G. Didi-Huberman *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Marjański, Nowy Teatr, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011, s. 113.

pracom nie poświęcę tu wiele miejsca<sup>19</sup>. Cykl ten interesuje mnie wyłącznie jako wyraz bezpośredniej reakcji artysty na bieżącą (nawet jeśli dopiero co minioną) sytuację, jako „zajęcie stanowiska” i „zabranie głosu” (znane z innych wystąpień „przyjaciół”, głównie w tekstach pisanych<sup>20</sup>), by uchronić się przed niemotą tego, co Georges Didi-Huberman nazywa „niesłyszana historia”, która codziennie dostarcza masy obrazów, „reportaży” fotograficznych. Niesłyszana historia – a właściwie świadectwa jej niewyobrażalności – odbiera nam mowę, do tego stopnia że, stając przed nią, nie jesteśmy w stanie z a b r a ć g ł o s u. Cykl Strzemińskiego traktuję zatem jako próbę z a b r a n i a g ł o s u i z a j ę c i a s t a n o w i s k a<sup>21</sup> i skupiam się wyłącznie na tytule cyklu – *Moim przyjaciołom Żydom*. Przede wszystkim Strzemiński zderza doświadczenie intymne, na jakie wskazuje dedykacja „moim przyjaciołom”, z masowością i anonimowością śmierci, jaką poniosły ofiary Zagłady. Dla właściwego odczytania gestu Strzemińskiego warto uwzględnić to, co Jacques Derrida pisał we wstępie do swej książki poświęconej przyjaźni. Przyjaźń w zachodniej kulturze została, zdaniem filozofa, obdarzona cechami braterstwa: dlaczego jednak, pyta autor, przyjaciel miałby być tym, kim jest brat? I wskazuje na konieczność ustanowienia przyjaźni poza ową „trudną” bliskością braterstwa<sup>22</sup>. Poza narracją o więzach krwi i dominacji „fratriarchatu” nie tylko istnieje, ale także oczekuje polityczny i etyczny wymiar przyjaźni. Ta teoretyczna rama wypełnia się bardzo szczegółną treścią w kontekście II wojny światowej i relacji między Polakami i Żydami.

Polacy i Żydzi nie byli braćmi, byli sąsiadami, a czasami bywali przyjaciółmi. Wydarzenia II wojny światowej objawiły tę różnicę najbardziej dojmująco. Pisząc o braku symetrii między polskim a żydowskim losem w owym czasie, Maria Janion zauważa

---

19 O cyklu tym w szerszym kontekście pisała na łamach „Tekstów Drugich” i pisze w tym numerze dr Luiza Nader. Zob. L. Nader *Kim jest Kain? „Moim przyjaciołom Żydom” Władysława Strzemińskiego jako protest wobec pogromowej atmosfery w powojennej Polsce*, w tym numerze „Tekstów Drugich”, s. 83.

20 Myślę tu przede wszystkim o literackich i eseistycznych świadectwach, m.in. Kazimierza Wyki czy Ludwika Heringa.

21 Zob. G. Didi-Huberman *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

22 Zob. J. Derrida *Politics of friendship*, trans. G. Collins, Verso, London–New York 1997, s. x.

Gdyby w Polsce chciano zrozumieć, co oznacza tu „ostateczna tożsamość” żydowska, nie byłoby obmyślania fałszywych porównań i rzekomych podobieństw. Oczywiście, nie idzie mi w tej chwili o wymierzanie ogromu cierpień obu stron. Idzie zaś o to, że przed ową „ostateczną tożsamością” nie było ucieczki – ani przez odstąpienie od swej religii czy kultury, ani przez emigrację, ani przez okup. Była tylko śmierć. Jest to bezgranicznie trudne do zrozumienia, właściwie niepojęte.<sup>23</sup>

Strzeмиński, jak się zdaje, pojął tę trudność, pojął także konieczność zdania z niej sprawy. Artysta oddał hołd nieobecnym jako utraconym, nadal okazywał im uczucie, choć oni nie mogli już odpowiedzieć mu ani miłością, ani uznaniem. Przyjaźń z umarłymi, jak dowodził Derrida, doprowadza samą ideę *phillii* do granic jej możliwości, a jednocześnie wyznacza jedyny możliwy horyzont przyjaźni. W momencie śmierci przyjaciela (tu także w momencie końca samej możliwości przyjaźni między Polakami i ich żydowskimi sąsiadami) „wydarzenie” śmierci objawia a jednocześnie zaciera prawdziwy sens przyjaźni. Nie dochodzi tu jednak do pogłębienia separacji (nie-tożsamości przyjaciół), ale do jej zniesienia. Takie filozoficzne obramowanie kolaży Strzeмиńskiego pozwala nam ponownie przemyśleć ich oryginalność i silny wymiar polityczny.

### Mieszkaniec/Sąsiad

Nic o tamtym.<sup>24</sup>

O ile Strzeмиński miał swoich żydowskich przyjaciół i powołał do życia figurę „przyjaciół Żydów”, o tyle Mirosław Bałka, artysta urodzony ponad dziesięć lat po zakończeniu II wojny światowej, ma nawet do wypełnienia nie tyle puste miejsce, ile miejsce, którego pustkę musi najpierw odkryć, obnażyć, stworzyć, by następnie określić się wobec niej zarówno w planie artystycznym, jak i egzystencjalnym. W tej perspektywie interesuje mnie realizowany przez artystę niejako „na uboczu” projekt „Otwock Studio”<sup>25</sup>, w którego ramach Bałka pełni kilka funkcji jednocześnie: artysty, kuratora,

23 M. Janion *Spór o antysemityzm*, „Tygodnik Powszechny”, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/45/janion.html>.

24 Zob. [http://www.otwockstudio.pl/otwock/artystyci\\_2](http://www.otwockstudio.pl/otwock/artystyci_2) (10.06.2014).

25 Zob. <http://www.otwockstudio.pl/> (10.06.2014). Na stronie projektu udostępniono szczegółową dokumentację fotograficzną corocznych działań oraz opis poszczególnych realizacji.

gospodarza, sąsiada, animatora, wreszcie mieszkańca. Za kontekst dla tych funkcji niech posłużą silnie afektywnie nacechowane wypowiedzi artysty o konieczności odreagowywania i „nadrabiania bólu” wynikłego z niewiedzy na temat własnego miejsca urodzenia i życia:

Nie wiedziałem, że trzy czwarte mieszkańców Otwocka to byli Żydzi i jaki był udział ludności polskiej w Holocauście. Otwoccy Żydzi zostali wywiezieni do Trebłinki we wrześniu 1942 roku, osiem tysięcy osób, jeden dzień, jeden transport, jeden pociąg, jedna lokomotywa! Mnie nikt o tym nie powiedział – ani szkoła, ani rodzice. Nie wiedziałem, że mieszkam dwie ulice od dawnej granicy getta.<sup>26</sup>

W innym miejscu (i czasie) Bałka nazwał siebie postświadcem, spóźnionym obserwatorem i rejestratorem zdarzeń, które już się odbyły i które w najlepszym razie zapisały się mimowolnie tu i ówdzie w materialnych okrucinach rzeczywistości, a które on teraz zbiera, próbując ocalić.

Historia miejsca jest prawie modelowa. W latach międzywojennych Otwock był eleganckim uzdrowiskiem odwiedzanym głównie przez warszawską inteligencję, słynącym z mikroklimatu ośrodkiem leczenia chorób dróg oddechowych, pełnym oryginalnej drewnianej zabudowy (w stylu zwanym Świdermajer). Po wojnie Otwock nigdy nie powrócił do swojej dawnej świetności: sanatoria upaństwowiono, architektura stopniowo ulegała degradacji: pustoszejące lub zasiedlane przez nowych właścicieli wille popadały w ruinę. W latach 50. zbudowano rezydencję Pierwszego Sekretarza KC PZPR oraz szefa służb bezpieczeństwa. Obecnie w budynku tym mieści się Muzeum Ziemi Otwockiej. Chaos urbanistyczny i budowlany zaczął się szerzyć w okresie transformacji wraz z prywatyzacją i licznymi, nierzadko chybionymi inwestycjami w miasteczku. W tym otwockim krajobrazie stoi dom rodzinny artysty – jego pracownia. Projekt „Otwock” traktuję jako pracę nad miejscem: wyczuwanie napięć i wczuwanie się w nieobecność niedostrzeżoną i utratę nieodczutą. Do pierwszej edycji projektu, *Miasto*, w 2011 roku artysta zaprosił do współpracy trzy artystki: Larę Almarcegui, Annę Molską i Charlotte Moth. W kolejnej, *Pracownia*, udział wzięli Tacita Dean i Luc Tuymans; w ostatniej, *Nic o tamtym. Fikcyjne narracje*, Aleksandra Waliszewska, Szczepan Twardoch, Joseph Rykwert, Wojtek Bąkowski oraz belgijski duet Jos de Gruyter i Harald Thys.

26 Zob. *Nie ma już artystów ze Wschodu. Z Mirosławem Bałką rozmawia Dorota Jarecka* [http://wyborcza.pl/1,76842,7130465,Nie\\_ma\\_juz\\_artystow\\_ze\\_Wschodu.html](http://wyborcza.pl/1,76842,7130465,Nie_ma_juz_artystow_ze_Wschodu.html) (10.06.2014).

Bałka jako autor projektu „Otwock” wyznaczył sobie zadanie niemożliwe i przez to właśnie tak bardzo frapujące: prawdziwego zamieszkania tej przestrzeni za pośrednictwem sztuki i w dialogu z innymi artystami, prawdziwego zamieszkania, a więc takiego stanu, kiedy każda historia, która odcisnęła się w materii, znajdzie echo czy też powidok w świadomości mieszkańca. Zostanie rozpoznana, może nazwana, może zobrazowana. Ta monsturalna nieobecność, która stała się faktem w jeden wrześniowy dzień 1942 roku, zostanie ujęta jako utrata. Lecz nie tylko sama ta nieobecność. Przedmiotem tych działań artystycznych stają się przecież również procesy i fakty z tą nieobecnością powiązane nie wprost czy też nie w sposób świadomy. Są to jednak w tym ujęciu fakty, które ta widmowa obecność nieobecności oświetla. Wydaje się, że w projekcie tym bardziej istotne niż sama refleksja jest to, co do niej prowadzi: poszczególne impresje zmuszające nas do spojrzenia, spotkania, a następnie formułowania pytań i wysiłku interpretacji. Można, jak sądzę, powiedzieć, że realizowane w ramach „Otwocka” projekty, to sztuka, która wciela wrażenia (intensywności, które pojawiły się *in situ*) i stymuluje myśl, raczej wytwarza, niż odtwarza, owo szczególne doświadczenie historyczne.

### Archiwista/Archeolog

Zaniepokojony stanem rzeczy Wojciech Wilczyk zajął się fotograficznym dokumentowaniem i archiwizowaniem żydowskiej nieobecności i przejawów jej niewidzialności w monumentalnym, odwołującym się do historii topograficznego zapisu dokumentalnego cyklu fotograficznym (i archiwalnym) *Niewinne oko nie istnieje* (2009). Artysta sfotografował ponad 350 (wszystkie, które udało mi się wówczas zlokalizować dzięki prowadzonym przez siebie badaniom i wynikom badań innych) rozmieszczonych na dzisiejszym terytorium Polski budynków służących niegdyś Żydom do celów religijnych, które po wojnie i Zagładzie stopniowo zaadaptowano na kina, warsztaty, remizy, muzea, sklepy, biblioteki, i takie, które porzucono, zaniedbano, zdewastowano. W polskich miasteczkach Żydów nie ma już prawie zupełnie, nie ma przede wszystkim żydowskich miasteczek, a jednak – o czym świadczy również skala archiwum Wilczyka – widmowa obecność ich nieobecności krąży nad tymi miejscami, i można powiedzieć, że zaludniają one polską nieświadomość zbiorową. Wybierając fotografię barwną nad czarno-białą, Wilczyk unika patosu, nostalgii, melancholii czy tonu lamentacyjnego. Uduje mu się uchwycić napięte i wielowarstwowe

relacje między współzawodniczącymi narracjami o transformacji polskiej historii i polskiego krajobrazu. Miejsca służą tu za niemych świadków, a może nawet bardziej za dowód w sprawie. A sprawą staje się tutaj międzypokoleniowa pielęgnacja i transmisja (zamaskowanego, a może nawet nieuświadomianego) antysemityzmu, jak również nieobecności i ruiny rzeczywistości materialnej, również świadomości<sup>27</sup>.

Siła oddziaływania tego cyklu wydaje się niemożliwa do odparcia. Wilczyk zaraża niejako swoją obsesją. Niczym w reminiscencjach powracają te pozornie tylko niezaaranżowane kadry, stłoczone (w książce-katalogu), powtarzalne, w końcu przecież monotonne, a przez to przerażające, znaki tamtego życia i aktualnego nie-życia<sup>28</sup>. Wilczyk uporczywie drąży tę nieobecność, by wreszcie wydobyć z niej utratę. Przejawia się to przede wszystkim w uporze fotografa, by zobaczyć w tych budynkach tamte budynki i by stworzyć taki zapis fotograficzny, który pozwoli oglądającemu zobaczyć; który nie tylko przeprowadzi go/ją subtelnie od niewidzenia i nie-wiedzy ku rozpoznaniu, ale nastroi podejrzliwie wobec teraźniejszej rzeczywistości i odmówi jej na dobre zaufania.

Wspólnie z fotografką i badaczką Elżbietą Janicką, teraz już bardziej jako archeolog krajobrazu miejskiego niż archiwista, Wilczyk drąży transformację miejsca po getcie żydowskim w Warszawie w projekcie *Inne miasto*<sup>29</sup>. Fotografowie nie schodzą pod powierzchnię, ale wychodzą na tyle wysoko, by osiągnąć perspektywę wciąż jeszcze ludzką (z balkonów,

---

27 We wstępie do katalogu *Zachowane synagogi i domy modlitwy w Polsce* Eleonora Bergman i Jan Jagielski pisali w 1996 roku: „Dokonując zagłady Żydów w Polsce, hitlerowcy równocześnie systematycznie palili i burzyli synagogi lub przekształcali je do celów sprzecznych z ich właściwym przeznaczeniem. Był to zapewne zabieg magiczny: miał doprowadzić do całkowitego usunięcia śladów żydowskiego życia z polskich miast i miasteczek. Trzeba stwierdzić z ubolewaniem, iż Polska Ludowa w trudnym do oceny zakresie, obok ratowania niektórych obiektów kultury żydowskiej, kontynuowała także i destrukcyjną działalność; sygnalizujemy to już na początku niniejszego wstępu. Dlatego w naszym katalogu nie ma odpowiedzi na najczęściej zadawane nam pytanie: ile synagog przetrwało II wojnę światową? Może nie dowiemy się tego nigdy”. I dalej: „na terytorium II Rzeczypospolitej było około 1500 miejscowości, w których zamieszkiwało ponad 100 Żydów; pokrywa się to w wysokim stopniu z liczbą gmin żydowskich, w większości istniejących od XIV-XVI w.”.

28 Warto zaznaczyć, że wrażenia te dotyczą przede wszystkim książki *Niewinne oko nie istnieje* (Galeria Atlas Sztuki i Korporacja Ha!art, Łódź–Kraków 2009) a w mniejszym już stopniu poszczególnych wystaw, na których zawsze jednak prezentowany jest jakiś wybór prac z cyklu.

29 E. Janicka, W. Wilczyk *Inne Miasto/Other City*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013.

z okien wysokościowców, z dachów), ale już jakby niecodzienną, przekalowaną. Z tej perspektywy widać więcej i inaczej: w tym szczególnym pejzażu miejskim nieobecne jest zarówno to, co przedwojenne, jak i to, co w sercu tego miasta stało się w czasie wojny: to obraz tętniącej życiem, odradzającej i przeradającej się ruiny. Co warto podkreślić, nie jest to cykl o wojnie, być może nawet nie o pamięci, ale o dotkliwie przeżywanym teraźniejszości i niemniej dotkliwej świadomości procesów „przywracania do życia”. Powojenna odbudowa miast europejskich jest tylko jednym z elementów, rzecz jasna, niepozbawionym znaczenia. Można by sobie bowiem zadać dziś pytanie, które zupełnie nie jest niewinne, dlaczego w projekcie odbudowy stolicy Polski zdecydowano o posłużeniu się wzorcem XVIII-wiecznego miasta, bez śladu żydowskiego życia (ani śmierci), a po 1989 roku sobie o tym nie przypomniano? Jak słusznie zauważyła Roma Sedyka:

Może się zdawać, że autorzy cyklu nie mogą znieść żywości tego nowego miejskiego organizmu, jego bezmyślnego parcia w przód, obłądnej realizacji instynktu przetrwania. Błędem byłoby jednak myślenie, że żądaliby dla Warszawy projektu podobnego do pierwotnego założenia zespołu Oskara Hansena dla Birkenau – nie chodzi o zamrożenie, zlepianie za pomocą szkła wodnego, wapnia i cementu ziemi zawierającej prochy i krew tak, by nigdy nie zaszła w tym organicznym materiale żadna zmiana. Janicka i Wilczyk sugerują raczej, że akt powrotu do życia nie musi się równać powrotowi do zdrowia. Miasto, odwracając się plecami do części swojej przeszłości, okazuje symptom, który można interpretować dwojako. Zasłanianie trudnego dziedzictwa to efekt wciąż działającej traumy, nieprzepracowanego zranienia, które grozi nawrotem, jest więc wypierane. Lub gorzej – jest znakiem trwałej amnezji, [...] – tragiczna przeszłość przerzucona zostaje za odległy horyzont, odgradzona od codzienności jak średniowieczne cmentarze, będące przecież materialną podstawą wielu placów miejskich starych miast, po których spacerujemy bez nadawania temu żadnego znaczenia. W pierwszym przypadku możliwa jest terapia, w drugim da się tylko przystosować pacjenta do wiążących ograniczeń.<sup>30</sup>

30 R. Sedyka *Co widać z góry. Inne miasto i jego trudne dziedzictwo*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013 nr 4: „Ruina(cja)”, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/144/197> (10.06.2014).

## Anty-terapeuci

Odmowa utożsamienia nie wynika wcale z odrzucania emocji, które do niego nie prowadzą. Zadaniem (sztuki) jest pokazanie, że pospolita teza estetyczna, zgodnie z którą utożsamienie byłoby jedynym środkiem wywołującym emocje jest błędna. Taka sztuka musi poddać ostrożnej krytyce uczucia, które warunkuje, oraz te, które ucieleśnia.<sup>31</sup>

W filmie *Z daleka widok jest piękny* (2011) Anki i Wilhelma Sasnali nie ma emocji, za pośrednictwem których odbiorca mógłby nawiązać kontakt z postaciami albo z opowiadaną historią, nie ma w nim także psychologicznej głębi postaci i ich relacji, nie może być zatem mowy o wczuwaniu się w tę historię ani o zrozumieniu, co czują jej bohaterowie. I na tym najbardziej boleśnie przyłapuje się odbiorca: na chęci wczucia, poczucia i jeszcze na chęci rozpoznania. A niełatwo w tym filmie rozpoznać ani siebie (w innych), ani opowieść o relacjach polsko-żydowskich, ani opowieść o wojnie, ani opowieść o wsi, ani o miłości, ani o starości *etc.* Można zatem spojrzeć na ten film jako na próbę oddania za pośrednictwem ruchomego obrazu ponurego choć nie niezrozumiałego mechanizmu funkcjonowania zbiorowości, (gdzieś) na obrzeżach świata, w której gesty wykluczania, pozbywania i pozbawiania, posiadania i przywiązania, miłości i nienawiści *etc.* wykonuje się równie schematycznie, bezceremonialnie, powszednio. Trudno mi znaleźć lepszy przykład w sztuce ostatnich kilku lat, który z taką mocą oddawałby próżnię (etyczną, religijną, emocjonalną), w której wydarza się zło i trudność, z jaką o takiej próżni mówi się czy to obrazami, czy to słowami, a nade wszystko trudność, z jaką próżnię tę znajduje się w sobie. Wielką zaletą tego filmu jest to, że oscyluje on między dosłownością (historyczną i topograficzną konkretnością) a uniwersalnością, że przypomina o różnych, historycznych i rozpoznawalnych opowieściach, obrazach i znaczeniach czy też nimi pobrzmiwa, ale nie zatrzymuje się przy żadnym z nich na dość długo. W ten właśnie sposób wytrąca widza nieustannie z równowagi i pobudza trudną do nazwania intensywnością, jaką wytwarzają następujące po sobie obrazy, frazy i gesty. To, co zdarzyło się przed oczami widza, należy do niego, bez względu na formę, w jaką zechce to ująć, i jako takie będzie w nim „tkwić”, a niekiedy może skryształizuje się w okupacyjną opowieść, innym razem w opowieść o sąsiedzkiej przemocy, innym znów w opowieść o zakazaniu brzydoty wszelkiego pięknego (kraj)obrazu.

31 Cyt. za. G. Didi-Huberman *Strategie obrazów...*, s. 184.



Wracając do zbudowanej w znacznej mierze na freudowskim modelu doświadczenia traumatycznego teorii Dominicka LaCapry, chciałabym ponownie wyjść poza horyzont jej binarnej organizacji i zapytać, co mamy do dyspozycji poza odgrywaniem (*acting out*) i przepracowywaniem (*working through*) trudnej przeszłości? Jak starałam się dowieść w przytoczonych powyżej, choć z konieczności skrótowych analizach, jesteśmy aktualnie świadkami procesu, który nazwałam „dopracowywaniem się do utraty”. To proces zarówno estetyczny, jak i etyczny, zarówno historyczny, jak i polityczny, jednostkowy, choć zawsze ostatecznie sięgający horyzontu zbiorowości, to proces wreszcie, który wyrasta z dość prostego założenia, że w konfrontacji z przeszłością (nawet tą nieodległą) nie ma oczywistych rozwiązań ani automatyzmów afektywnych, zaś założenie wyparcia jako dominującej reakcji na traumę jest w gruncie rzeczy dość wygodne dla świadomości badacza. Okazuje się jednak, że większość ludzi w repozytorium swojej świadomości ma wszystkie te „brzydkie” historie i wspomnienia, że aktywuje je mechanicznie i automatycznie prawie w kontekście pamięci Zagłady w postaci klisz antysemitycznych, mowy nienawiści *etc.* Studia na ten temat prowadzi się w Polsce od lat (zarówno w polu antropologii, socjologii, psychologii, jak i studiów nad literaturą i kulturą). Starałam się wskazać, w jaki sposób uwolnić się od często zbyt ciasnych, choć uwodzących ram teoretycznych i sprawić, by analizy teoretyczno-historyczne wyrastały z właściwych sobie kontekstów i nie traciły z oczu tego, co w istocie – nawet jeśli afektywnie bardziej niż intelektualnie – powołuje je do działania.

Jedną z podstaw konstrukcji historyczności może dziś okazać się zwrócenie się nie tyle ku temu, co utracone, ile ku temu, co w wyniku takiej straty zostaje, ku „po-zostałości”: to w jaki sposób tę resztkę się wytwarza, jak się ją rozumie i jak się ją odczuwa, może stać się punktem wyjścia zarówno sztuki, jak i teorii dotyczących przeszłości. Myślenie z perspektywy pozostałości to, jak przekonują autorzy tomu *Loss: the politics of mourning*, uprawianie szczególnej polityki żałoby, która ma być raczej „nakierowana na przyszłość niż nostalgiczna, nadmiarowa niż niedostateczna, społeczna niż solipsystyczna, wreszcie wojująca, a nie reakcyjna”<sup>32</sup>. Tak rozumiana utrata staje się zatem konstytutywną siłą estetyczną, poznawczą,

32 Zob. D.L. Eng, D. Kazanjian *Introductio*, w: *Loss: the politics of mourning*, ed. D.L. Eng, D. Kazanjian, University of California Press, Berkeley 2002, s. 2.

społeczną i polityczną, a taka jej konceptualizacja wykracza poza czysto psychologiczne czy terapeutyczne dyskursy i pozwala otworzyć pole nowych możliwości<sup>33</sup>.

## Abstract

---

### Katarzyna Bojarska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

*Thinking from within the void: from absence to loss*

Bojarska begins by polemicizing with the American intellectual historian Dominick LaCapra's concept of the trauma-absence-loss triad. She inverts the meanings of loss and absence to highlight the idea of shaping the theory of the past from the writer's own historical, i.e. temporal and topographic, position. The second part of the article focuses on a selection of artistic projects that, in Bojarska's reading, aim affectively to progress from the recognition of historical absence(s) to the experience of loss.

---

33 Piszę o tym szerzej w tekście *Żona Lota: patrzenie za siebie i możliwość widzenia historii*, który ukaże się wkrótce w monografii *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości* nakładem wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego.