

 <https://orcid.org/0000-0002-8904-2180>

Joanna Ostrowska

Instytut Kulturoznawstwa UAM

PERFORMANSE MIAST-DUCHÓW

Performances of Towns-ghost

Abstract: The article takes readers to the towns-ghost destroyed in both World Wars. The author recalls examples of French villages détruit from Picardy and martyr cities: Czech Lidice and French Oradour-sur-Glane. Starting from Schechner's "as performance" category, the author analyzes how the contemporary meaning of these places is built and with what means they create anti-war performances.

Keywords: performance, *loci memoriae*, memorial place, martyr cities

Trudno wyobrazić sobie większy kryzys miejski niż fizyczne unicestwienie samego miasta oraz jego mieszkańców. Przedmiotem tego tekstu chcę uczynić miast-widma, miast-duchy, zniszczone w wyniku działań wojennych podczas obu wojen światowych, oraz sposób, w jaki miejskie pozostałości stają się czy też zostają przetworzone w performanse antywojenne. Odwołam się do przykładów francuskich *villages détruit* z Pikardii z czasów Wielkiej Wojny, miast-męczenników, takich jak czeskie Lidice czy francuskie Oradour-sur-Glane.

Na początku jednak spróbuję wyjaśnić, w jakim znaczeniu używam terminu „performans” oraz pojęcia „miast-duchów”. Istotne dla mnie jest pojmowanie performansu wytworzone przez formującą się od lat 80. XX wieku dyscyplinę humanistyki nazwaną *performance studies*, co w języku polskim oddano terminem „performatyka”. Równocześnie używając go, pamiętam o tym, co zaznaczał Marvin Carlson, iż performans jest jednym z *highly contested concepts* (pojęciem kontrowersyjnym z natury)¹. W związku z tym, idąc za jego rozpoznaniem, zamiast definiować „czym jest performans”, wyjaśnię, w jakim znaczeniu go używam, łącząc koncepcje wypracowane przez amerykańską performatykę oraz społeczno-regulacyjną koncepcję kultury Jerzego Kmity, którą uważam za bardzo performatyczną, choć oczywiście

¹ Por. M. Carlson, *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Profesor terminu tego nie używał². Performans jest więc w moim ujęciu celowo zaplanowanym (lub też wyłącznie naśladowanym) sposobem działania, które odbywa się w świadomości obecności innych osób, mogących je percypować, i które to działanie swoje cele sytuuje w samej rzeczywistości po to, by zmienić lub podtrzymać jej kształt. Z tego powodu performans jest dla mnie zarówno sposobem tworzenia kultury regulującym społeczną praktykę, jak i formą uczestnictwa w niej. Tym, co interesować mnie będzie w kontekście tego tekstu, jest zagadnienie: „w jaki sposób opowiada się o tym, co się wydarzyło” i „w jakim celu obecnie tworzy się tę opowieść właśnie w taki sposób”. Podejście owo jest wynikiem tego, co Carlson opisał jako zwrot performatywny w naukach humanistycznych, gdzie nastąpiło „przesunięcie od «co» do «jak»; od gromadzenia danych społecznych, kulturowych, psychologicznych, politycznych czy językowych – do refleksji, jak ten materiał się tworzy, wartościuje i zmienia; jak żyje on i funkcjonuje w kulturze poprzez swoje działanie. Jego rzeczywistego znaczenia upatruje się dziś w jego *praxis*: w tym, jak się go «performuje»”³. I choć najczęściej performans łączymy z ludzkim działaniem, Richard Schechner zwrócił uwagę na to, iż wiele zjawisk, które nie „są” performansem, możemy badać „jako” performans. Performanse miast-duchów są właśnie przykładem działań postrzeganych „jako” performans, gdzie termin ten byłby kategorią epistemologiczną. Równocześnie za Dianą Taylor przyjmuję, iż „performanse funkcjonują jako żywe akty transferu, przekazujące społeczną wiedzę, pamięć i poczucie tożsamości poprzez powtórzenie albo to, co Richard Schechner nazwał «zachowanym zachowaniem»”⁴. Z powyższego wynika moje podejście do analizowanych miejsc – interesują mnie one nie tyle jako „katalizatory pamięci”, ile jako miejsca, w których utrwała się pewną zaakceptowaną już wersję pamięci, dlatego w odniesieniu do nich używam terminu „performanse upamiętnienia”. Służą one nie „przypomnianiu” czy odkrywaniu wypartego bądź zapomnianego, lecz prezentacji pewnej narracji dotyczącej historii. Korzystam w związku z tym z określenia „upamiętnienie”, a nie „pamięć” celowo, ponieważ każde z nich odnosi się do innego obszaru znaczeniowego (analogicznie do funkcjonujących w języku angielskim słów *memory/remembrance*, czy we francuskim *mémoire/commémoration*). Termin „performanse upamiętnienia” wydaje mi się najadekwatniejszy, gdyż analizowane przeze mnie miejsca stwarzają właściwą lokalizację dla żywych aktów transferu społecznej wiedzy i właśnie ten aspekt ich oddziaływania, a nie na przykład sfera afektywna, analizowane są w tym artykule.

Terminu „miasto-duch” używam natomiast w nawiązaniu do tego, co o relacji między miejscem a nawiedzającym go performansem pisał Mike Pearson. Używał on kategorii miejsca/miasta jako palimpsestu „gospodarza” i „ducha”, odwołując się

² Por. J. Kmita, G. Banaszak, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1991.

³ M. Carlson, *op. cit.*, s. 20.

⁴ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in Americas*, Duke University Press, Durham–London 2003, s. 13.

przy tym do de Certeauwskiego rozróżnienia między „miejscem” a „przestrzenią”, dla którego ta druga była „praktykowanym miejscem”⁵. Jak pisze Pearson: „gospodarz i duch [czy też inaczej gość – przyp. J.O.] mają różne pochodzenie, ale zasadniczo nie przystają do siebie”⁶. Gospodarz jest więc dla niego elementem zastanym, wprowadzonym przez wcześniejsze, poprzedzające opowieści, natomiast duch/gość – wprowadzonym w miejsce poprzez pracę (artystyczną, interpretacyjną itp.). Trudno więc uznać te kategorie za stabilne – to, co było „duchem” miejsca, może stać się „gospodarzem” dla kolejnego „ducha”. Performans w tym ujęciu byłby zatem podobny do „działania archeologicznego” odkrywającego poszczególne warstwy skrywające się za poszczególnymi opowieściami.

Istnieje w kulturze jeszcze inny termin łączący „miejsce” z „duchem” – *genius loci*. On z kolei nawiązuje do rzymskiej mitologii dobrych duchów opiekujących się konkretnym miejscem. Trudno jednak w przypadku miejsc zniszczonych przez działania wojenne mówić o jakiegokolwiek opiece, *genius loci* umarłych miast mógłby natomiast być utożsamiony z opowieścią nadającą znaczenie konkretnemu miejscu. Performanse „miasta-ducha” w moim ujęciu byłyby czymś odmiennym od performansu jako Pearsonowskiej archeologii. Chodzi w nich bowiem nie tyle o odkrycie poszczególnych warstw owego palimpsestu miejsca czy też przekrojowe ukazanie ich razem, ile raczej o świadome i celowe nałożenie kolejnej warstwy na miejsce kryzysu, tak by używając warstw przeszłych jako podstawy, nadać miejscu znaczenia i nowej wymowy wydarzeń, jakie je dotknęły. „Najczęściej nasza percepcja miasta nie ma trwałego charakteru; jest raczej fragmentaryczna, subiektywna i zależna od różnych kontekstów. Niemal każde znaczenie konstituuje się w działaniu, a mentalny obraz jest kompozycją wszystkich tych elementów”⁷.

Takie działanie – w przeciwieństwie do tego, co kształtuje miejsce nazwane przez Pierre’a Norę „miejscem pamięci” – miałoby powoływać to, co Pim den Boer nazwał nowego typu *loci memoriae*, które nie jest „urządzeniem do tworzenia polityk tożsamości narodowej, lecz [miejscem], gdzie uczy się, jak rozumieć, wybaczać i zapominać”⁸. Jako przykład takich miejsc przywołam w tym tekście miasta, w których zarówno zniszczenie, jak i to, co oparło się zniszczeniu, stanowi bolesne dziedzictwo.

⁵ Francuski myśliciel, wprowadzając rozróżnienie na odmienne formy działania skutecznego, nazwane przez niego strategiami i taktykami, zwracał uwagę, że „strategia wymaga miejsca, które mogłoby być opisane jako *własne (un propre)* i które może w związku z tym stanowić podstawę do regulowania jego stosunków z odmienną zewnętrżnością”. Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XLII.

⁶ Cyt. za: C. Turner, *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010, s. 239.

⁷ K. Lynch, *Obraz miasta*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce...*, op. cit., s. 223.

⁸ P. den Boer, *Loci memoriae – Lieux de mémoire*, w: A. Erll, A. Nunning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin–New York 2010, s. 24.

Przekonanie, że zachowanie lokalizacji zachowa porządek faktów, a przez to same ich obrazy będą miały wartość dokumentów, zawdzięczamy Symonidesowi, którego przywołuje den Boer. Tylko on, pamiętając, gdzie kto siedział przy stole w sali, w której zawałił się sufit, mógł zidentyfikować ofiary, zbyt zmiażdżone, by je móc rozpoznać. Cyceron, wspominając Symonidesa, pisze: „najlepszą pomocą dla jasności pamięci jest uporządkowana aranżacja (...), w rezultacie aranżacja lokalizacji zachowa porządek faktów i obrazy faktów same staną się faktami”⁹. Jego pojmowanie „miejsca pamięci jako obrazu faktów, które same stają się faktami” doprowadziło do traktowania miejsca pamięci jako rzetelnego dokumentu. Uznano, że pozostawienie miejsca wydarzenia pomoże dotrzeć do prawdy o nich (zarówno o miejscu, jak i wydarzeniu), a także umożliwi transfer owej „prawdy” kolejnym jednostkom w dłuższym czasie. Realność zachowanego miejsca miała być uprawomocnieniem, wzmocnieniem owego dokumentu. Właśnie tego rodzaju myślenie przyświecało pozostawieniu miejsc traumatycznych wydarzeń jako „miejsca pamięci”¹⁰. Dzięki takiemu myśleniu miejsce samo staje się postacią z przeszłości, z pamięcią przemawiającą za pomocą języka innego niż werbalny – mówiącą językiem działania, korzystania, użytkowania, słowem: za pomocą performansu przestrzeni¹¹. Miejsce jest traktowane jako świadek potwierdzający prawdziwość zdarzeń, dowód na to, że coś się autentycznie wydarzyło. Tego rodzaju założenie pozwala również intelektualnie oraz emocjonalnie zbliżyć się do zdarzeń czy też doświadczyć do pewnego stopnia, jak to jest być innym, uczestnikiem tamtych wydarzeń.

Zobaczyć znaczy uwierzyć, toteż miejsce pozwala włączyć się w realność inaczej nam niedostępną. O ile taka praktyka wydaje się oczywista w przypadku heterotopicznych miejsc, jakimi były obozy koncentracyjne, o tyle może wydawać się podwójnie zakłócająca w odniesieniu do miejsc zwykłego życia, jakimi są na przykład miasta, które zostały zniszczone w wyniku działań wojennych. Za pierwszy przykład posłuży mi tu „miasteczko-męczennik” Oradour-sur-Glane, w którym 10 czerwca 1944 roku zamordowano ponad 600 jego mieszkańców (głównie dzieci i osoby starsze): mężczyzn rozstrzelano w kilku budynkach gospodarczych, kobiety i dzieci zagnano do kościoła, gdzie zostały zabite strzałami przez okna oraz podpalone. Żeby zatrzeć ślady zbrodni i uniemożliwić identyfikację ofiar, dzień

⁹ Za: P. den Boer, *op. cit.*, s. 19.

¹⁰ Przykładem tego rodzaju myślenia było powojenne podejście do zachowywania miejsc po obozach koncentracyjnych, takich jest choćby Auschwitz, Dachau czy Sachsenhausen (zabudowania dwóch ostatnich przetrwały, ponieważ pozostały w użyciu jako innego rodzaju obozy). W przypadku memoriałów oddanych w ostatnich 30 latach daje o sobie znać inna tendencja – nie próbuje się przywrócić pierwotnego charakteru już zniszczonym miejscom, lecz od samego początku tworzy się je jako przestrzeń performująca. Jej performansem jest bardziej uogólniony obraz zła wojny i konieczność budowy wspólnoty europejskiej w duchu przebaczenia niż przekazanie historii miejsca i jego ofiar. To raczej „miejsca-podręczniki” służące edukacji młodych osób, nauczaniu o historii. Podobnie jak w podręcznikach ich narracja jest uładzona, nie prezentuje się na przykład obrazów okrucieństw.

¹¹ Więcej o tym zagadnieniu pisałam w książce „*Teatr może być w byle kątce*”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni teatralnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

później całe miasto spalono. Po wojnie Oradour zbudowano od nowa kilkaset metrów dalej od pogorzeliska, a dawne zabudowania pozostawiono w takim stanie, w jakim było po wyjściu niemieckich żołnierzy. Pozwolono mu niszczyć, tak że czas i działanie czynników atmosferycznych zostawiły na nim swój ślad. Porzucone samochody czy narzędzia rolnicze rdzewieją, kamienne miasto powoli staje się ruiną. Można pomyśleć, że brak praktyk konserwatorskich jest niefrasobliwym traktowaniem owego „dokumentu”, skoro dawnemu Oradour pozwala się niszczyć, że jest to wynik zacierania pamięci, dalszego wymazywania miasta. A jednak trudno przyznać, że pamięć o wydarzeniach z 10 czerwca zniknęła – „miejsce pamięci” w Oradour odwiedza codziennie wiele setek osób.

Łącznikiem między dawnym Oradour a tym nowym jest cmentarz, przylegający do miasta-ruiny, na którym pochowane są w zwykłych grobach zarówno ofiary masakry, jak i wszyscy inni – wcześniejsi i późniejsi zmarli mieszkańcy. To on w pewien symboliczny sposób wrywa ofiary tamtych wydarzeń z kategorii wyłącznie męczenników – ofiar przemocy, przywracając ich wspólnocie mieszkańców zmarłych z Oradour, zrównując ich z innymi zmarłymi z miasteczka. Pozostawienie ich w owej „miejskiej wspólnocie zmarłych”, zamiast na przykład urządzenia im wspólnego osobnego grobu – symbolu tamtego krwawego wydarzenia, może być postrzegane jako próba poradzenia sobie z ową tragedią – miejskim kryzysem. Stworzenie jednego, odrębnego grobu ofiarom masakry zamieniłoby ich w symbol wydarzeń i równocześnie uwięziło w tej jednej kategorii – ofiary, zredukowałoby ich życie do tego jednego fragmentu – koszarnej śmierci. Umieszczenie ich grobów na cmentarzu tuż obok zniszczonego miasta powoduje rozdzielenie tych dwóch obszarów – symbolem upamiętnienia staje się miasto, ludziom zostaje pozostawiona ich indywidualna, choć tragicznie zakończona egzystencja. Przy użyciu performansu kulturowego, jakim są rytuały dotyczące miejsc pochówku, tworzy się pomost między miastem przed masakrą i po niej, buduje się ciągłość między nimi, choć fizycznie współczesne miasto znajduje się kilkaset metrów dalej. Cmentarz, zarówno geograficznie, jak i symbolicznie, staje się łącznikiem między historią a współczesnością.

Przykład Oradour pokazuje to, iż pamięć może istnieć nawet wtedy, kiedy samo miasto uległo i nadal ulega zniszczeniu, czy – więcej – w pewnym zakresie pozwala mu się niszczyć. Na czym miały polegać w takim miejscu performans miasta-ducha, poprzez który dokonuje się transfer pamięci kulturowej? Oczywiście przygotowaniem do wejścia w „miasteczko-męczennika” jest wizyta w centrum pamięci, gdzie znajduje się cały opis wydarzeń, dzięki czemu przekazana zostaje wiedza o tym, co się wydarzyło. Co w takim razie może jeszcze wnieść wizyta w samych ruinach domów, zarastających ulicach i placach – czy są jedynie dowodem, dokumentem poświadczającym, iż to, co przedstawia się w Centrum, miało naprawdę miejsce? Lecz jaką prawdę taki „milczący świadek” mógłby potwierdzić, tym bardziej że scenariusz performansu – owa „paradygmatyczna struktura” – zależy w tak dużym stopniu od żywych uczestników, mających swobodę przemieszczania się, wybierania elementów, które zobaczą. W związku z tym jakie kulturowe imaginarium

uruchomią? Z moich obserwacji wynika jedno: że samo wejście w miasto wywołuje u zwiedzających zmianę zachowania. Może dlatego, że my – „goście/duchy” – jesteśmy do niego odprowadzani spojrzemiami tych, którzy w nim ponieśli śmierć. To oni zostają umieszczeni w roli gospodarzy. Przejście z Centrum Pamięci w ruiny Oradour odbywa się betonowym tunelem przeprowadzonym pod drogą, która wiedzie do współczesnego Oradour. Na ścianach, po obu stronach tunelu wiszą fotografie zamordowanych mieszkańców. Nie są to jednak zdjęcia ofiar zbrodni, lecz ludzi w zwykłych, codziennych sytuacjach, pozujących z uśmiechem na rodzinnej fotografii. By dostać się do miasta, musimy przejść koło nich – duchów dawnych gospodarzy. To nakłada na nas, odwiedzających, zobowiązanie i równocześnie ukonkretnia ofiary, które niewiele różnią się od nas. W ten sposób, wynurzając się z powrotem na powierzchnię, znajdujemy się w przestrzeni, która mogłaby być naszą, widzimy zniszczenie tego, co w innym wypadku niewiele różniłoby się od innych okolicznych miasteczek. Pamiętać przy tym warto, co o konstruowaniu scenariuszy na podstawie dokumentów oraz teatralizowaniu ich pisała badaczka teatru dokumentalnego Carol Martin. Studziła ona wiarę, iż „dokument” jest zawsze świadectwem „prawdy”. „Myśl poststrukturalna całkiem słusznie naciska na to, że społeczna rzeczywistość jest konstruowana. Nigdzie w świecie reprezentacji nie ma «rzeczywistej rzeczywistości». Zależnie od tego, kim jesteś, jaka jest twoja polityka, (...) dokumentarność wydaje się być sposobem na «dostanie się do prawdy» czy też «mówieniem innego zestawu kłamstw»¹². W przypadku Oradour owa inscenizacja jest bardzo czytelnie ukazywana jako skonstruowana. Niszczenie ulic jest właśnie elementem konstruowania rzeczywistości zamiast utrzymywania iluzyjnego obrazu „rzeczywistej rzeczywistości”, i to właśnie jest sposobem na „dostanie się do prawdy” o tym mieście i wydarzeniach, jakie w nim miały miejsce.

O tym, że nie jest to jedyna strategia, świadczyć może przykład innego spacyfikowanego miasta – Lidic w Czechach. Podobnie jak w przypadku Oradour, destrukcja miasta i jego mieszkańców była zemstą za śmierć niemieckiego oficera – Reinharda Heydricha, hitlerowskiego protektora Czech i Moraw. 27 maja 1942 roku dokonano na niego zamachu, w wyniku którego zmarł 6 czerwca. Lidice zostały zniszczone 10 czerwca tegoż roku. Wszystkich mężczyzn rozstrzelano, kobiety wywieziono do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück, a dzieci – do obozu zagłady Kulmhof (Chełmno nad Nerem), gdzie zabito je w dzień przyjazdu. Niemcy dokonali całkowitej zagłady wsi – wysadzili w powietrze wszystkie budynki, wycięli wszystkie drzewa (a nawet wykarczowali korzenie), zasypali staw, przesunęli koryto potoku, a także wykopali ciała na cmentarzu. Po Lidicach miał nie zostać żaden ślad. Podobnie jak w przypadku Oradour wybudowano je od nowa w pewnym oddaleniu od pierwotnej lokalizacji, natomiast miejsce po zniszczonej wsi pozostawiono jako miejsce pamięci. Pierwszą ceremonię upamiętnienia przeprowadzono już miesiąc po zakończeniu

¹² C. Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke–New York 2012, s. 23.

wojny. Gdy dziś patrzy się na to miejsce pamięci bez żadnej wiedzy o zaistniałych wydarzeniach, przestrzeń po dawnych Lidicach wygląda bardzo sielsko. Nie ma tu, inaczej niż w Oradour, żadnych ruin niepozostawiających wątpliwości, że wydarzyła się tu jakaś tragedia. Proste, stylistycznie nawiązujące do starożytnej architektury budynki, w których mieszczą się ekspozycje muzeum, przypominają raczej wejście do jakiegoś parku lub ogrodu ze względu na dużą ilość pustych przestrzeni pokrytych bardzo starannie utrzymaną trawą, na której rozrzucone są pojedyncze pomniki upamiętniające różne kategorie ofiar. Warto w tym miejscu przywołać koncepcję cmentarza jako ogrodu. Anna Długozima w swojej książce poświęconej cmentarnej sztuce krajobrazu za prekursora takiego myślenia uważa Johanna Claudiusa Loudona, który w swojej książce z 1848 roku stworzył zasady projektowania cmentarzy zgodnie z regułami sztuki ogrodowej i nazwał je „miejscami dla żywych, tak samo jak zmarłych”¹³. Ponieważ autentyczny cmentarz w pierwotnych Lidicach stał się bardziej lapidarium, więc trudno to jedno miejsce utożsamiać z miejscem pochówku. Jest raczej odwrotnie: przez swój ogrodowy krajobraz, gdzie poszczególne rzeźby przypominają o osobach czy też grupach osób, które zginęły w wyniku zniszczenia Lidic, i w ten sposób pełnią funkcję nagrobków, cały ten teren zaczyna funkcjonować jako cmentarz będący właśnie wspólnym miejscem dla żywych i umarłych. Pielęgnowanie tej przestrzeni, tak jak pielęgnuje się ogrody (tworząc kompozycje przestrzenne wykorzystujące krajobraz, sadząc kwiaty, kosząc trawniki), jest równocześnie „pielęgnowaniem pamięci”. Jedynym wprowadzającym lekki dysonans elementem owej ogrodowej kompozycji są rozrośnięte ponad miarę i niekształtowane w żaden sposób pojedyncze drzewa owocowe (grusza, wiśnia) – prawdopodobnie samosiejki z drzew, które wykarczowali Niemcy. Pozostawienie ich w tej przestrzeni jest wyrazem szacunku dla życia, które się odrodziło, co posiada bardzo pozytywną wymowę – nie da się bezpowrotnie zniszczyć śladów życia, śladów po miejscu, które żyło. W pewnym sensie to te drzewa pełnią rolę świadków historii, ich użytkowy charakter przypomina o mieszkańcach tego miejsca intensywniej niż postawione tam pomniki, właśnie przez swoją zwykłość i oczywistość.

Dostęp do terenu po dawnych Lidicach jest łatwy – wcale nie trzeba przechodzić przez muzeum, wystarczy zaparkować przy jednej z dróg okalających teren dawnej wsi. Również to sprzyja wykorzystywaniu tego miejsca jako wspólnego dla żywych i umarłych. Jak mogłam zaobserwować, Lidice jako miejsce pamięci jest równocześnie miejscem używanym przez obecnych mieszkańców okolicy. W trakcie pobytu tam miałam możliwość zaobserwować, jak jest ono spożytkowane właśnie jako teren „re-kreacji”, ponownego wprowadzania weń życia. Służy za miejsce spacerów (także z psami), widziałam męczyznę puszczającego drona, rodziny z dziećmi, które biegały po trawie. Ustawienie ławek przy alejkach prowadzących przez teren miejsca

¹³ A. Długozima, *Cmentarze jako ogrody żywych i umarłych*, Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu, Warszawa 2011, s. 27. Por. tamże, tabela „Synteza podobieństw cmentarzy i ogrodów”, s. 165–166.

pamięci nie tylko nadaje mu ogrodowego charakteru, ale również jest formą zaproszenia do spędzania tu czasu. W ten sposób widmowe Lidice – miejsce pamięci, cmentarz-ogród – stają się jak najbardziej realnie wspólnym miejscem dla żywych i umarłych.

Innym przykładem ukazującym włączanie natury w przywracanie życia miastom-duchom, który nakazuje przemyśleć rolę miejsca jako dokumentu, są nieistniejące dziś w innej formie niż symboliczna kolejne „miasta-męczennicy” – *villages detruits* z okręgu Verdun: Fleury-devant-Douaumont, Coumiers, Vaux-devant-Damloup czy Remenauville, które „umarły za Francję”. Zostały one całkowicie zniszczone w wyniku ostrzału w czasie walk pozycyjnych podczas Wielkiej Wojny. Inaczej niż działo się to w poprzednich przypadkach, miejsca po tych miasteczkach nie są ani ruiną, ani ogrodem, tylko pustką po mieście przejętą przez przyrodę. Ich współczesny widok unaocznia, jak bardzo nieadekwatne jest określanie miejsc zniszczonych przez działania wojenne jako „zrównanych z ziemią”. O tych *de facto* współcześnie fragmentach lasu można powiedzieć wiele, ale na pewno nie to, że zostały zrównane z ziemią, po pierwsze z tego powodu, że ziemia w miejscu działań wojennych wcale nie jest równa. Raczej dokładnie odwrotnie – to większe niż gdzie indziej pofałdowanie terenu, nadal widoczne wyrwy i niespodziewane ostre kopczyki wskazują miejsce, gdzie znajdowało się miasto. Nawet obecnie, sto lat po Wielkiej Wojnie, to właśnie ukształtowanie ziemi jest najbardziej wymownym świadectwem tego, co się tu musiało wydarzyć, ponieważ pozostałości dawnej zabudowy niemal nie ma, a to, co się zachowało, jak na przykład fragmenty ścian bocznych gotyckiego kościoła w Remenauville, wtopione w ścianę lasu przypominają bardziej romantyczne, wytwarzane ruiny niż obraz zniszczenia. W tym miejscu postawiono na metodę, którą na swoje potrzeby nazwałam „dydaktyką lasu”, bo to właśnie on objął w posiadanie tereny po dawnych i nigdy nieodbudowanych miastach. Przez las prowadzą wydeptane ścieżki, miejscami utwardzone przez zarośnięte mchem kamienie. Wiją się wąwozami, między drzewami, pagórkami. Co jakiś czas przy takiej ścieżce stoi słupek, do którego przymocowano tabliczkę z nazwą ulicy, albo też taki, na którym znajduje się zdjęcie tego miejsca tuż po wojnie. Zdjęcia nie są tu prezentacją, jak owo miejsce wyglądało jako miejsce zwykłego życia, dokumentują raczej proces destrukcji, ukazując dom, który tu niegdyś stał po pierwszym ostrzale, po kolejnym, zaraz po wojnie lub kilka lat po niej. Równocześnie ten brak zachowanych pozostałości nie oznacza, iż jest to miejsce „niepamięci”. Pamięć tego miejsca realizuje się inaczej, poprzez praktyki odwiedzania pustki po nim, poprzez działania i aktywność ludzi, którzy przyjechali zobaczyć owo „nic” – przestrzeń, która niczym by się nie różniła od tej znajdującej się kilkaset metrów dalej. Tylko dokładna obserwacja lasu pozwala dostrzec, jak bardzo nierówny, pofałdowany jest teren, gdzie znajdowały się poszczególne miasta, choć nie pozostały po nich nawet ruiny (jak jest na przykład w starym Kostrzynie)¹⁴.

¹⁴ Więcej pisze o tym Małgorzata Nieszczerzewska w swojej książce *Ruinologia. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Poznań 2018.

O poprzednim użyciu tych miejsc świadczą przede wszystkim tablice informacyjne przywołujące minioną historię tej pustki. Nie jest to od-tworzenie lokalizacji, lecz podobnie jak w Oradour pozostawienie jej w jej własnej prawdzie. Scenariusz owego performansu miasta-ducha jest bardziej niż szkieletowy, zachęca raczej do indywidualnych improwizacji. Obok wybudowanych w pewnym oddaleniu kapliczek bądź obelisków znajdują się tablice z takim oto napisem: „Przypomnijmy sobie o duszach: kamień i las przemawiają do nas. Cisza tego świętego miejsca zachęca do odzyskania nas samych i zastanowienia się nad przyszłością”.

Na tym przykładzie widać, iż miasto-duch nie potrzebuje odtwarzania „aranżacji lokalizacji”, o jakiej pisał Cyceron, nawet bez niej pamięć o mieście i jego losach może być zachowana. Co więcej, ów „niemy świadek”, nawet jeśli traktować go jako realność, dokument, świadectwo, może być wyłącznie jednym ze sposobów na „dostanie się do prawdy” o mieście. Dlatego proponuję patrzeć na miejsca w rodzaju „miast-męczenników” nie jako na dokumenty poświadczające wydarzenia, ale zgodnie z rozpoznaniem Henriego Lefebvre’a jako na „miejsca własne” wydarzeń, które zapewniają pamięci trwałość.

Bibliografia

- Boer P. den, *Loci memoriae – Lieux de mémoire*, w: A. Erll, A. Nunning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin–New York 2010.
- Carlson M., *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Długozima A., *Cmentarze jako ogrody żywych i umarłych*, Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu, Warszawa 2011.
- Kmita J., Banaszak G., *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1991.
- Lynch K., *Obraz miasta*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.
- Martin C., *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke–New York 2012.
- Nieszczerzewska M., *Ruinologia. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Poznań 2018.
- Ostrowska J., „Teatr może być w byle kącie”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni teatralnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Taylor D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in Americas*, Duke University Press, Durham–London 2003.
- Turner C., *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.