







Beata Batorowicz

Tales Within Historical Spaces



Preface

Once upon a time in a land very close, a little fox began to stitch. Day and night and stitch by stitch, the little fox crafted her magical *little art* until her paws were sore and her eyes weary.

The little fox treated her *little art* works with great caution and care. Lovingly, she pierced deep into the fibres of her furs to uncover tales known only to small foxes. The more of these secret histories she stitched, the more she learned that she was a trickster at heart.

Even though the little fox knew that *Big Art* has its time and place, with each passing day her hunger to create *little art* grew. Stitch by stitch, she wove handiworks that became relics of mythical wonder to sustain her, and armour to shield her, in her tangled encounters with the mythical Grand Western Narratives.

As she worked, the little fox often remembered her homeland in the deep, snow-laden forest of Wrocław. When she was a young fox, the older foxes would read her fairytales. The little fox's imagination was warmed by these stories and their vivid illustrations of the fox, the owl, the wolf and the goat. Each of these characters leaped out from the well-worn pages of the storybooks and enchanted the little fox. After her fur coat had grown thicker and longer, she packed these memories into her suitcase and set off to a land far, far away.

These stories remained with her as she travelled through dark historical spaces. Unlike the rigid rules of *Big Art*, when making her *little art*, the fox could play with slippages of meaning and be duplicitous like a trickster. Just like the fox from her beloved stories, she knew when to trot away from the storybook page and when to boldly reappear and overturn the situation at hand by stitching her own tales between the weighty lines of Western Art History.

The little fox soon realised that if she was cunning when weaving her *little art*, she could transcend *Big Art's* fixed states and authority. Through her interchangeability, creativity and wit, the trickster, like the artist, is able to cross boundaries and enter forbidden territories. And this is where the little fox's story begins ...





Przedmowa

Dawno dawno temu, w niedalekim kraju mała lisiczka zaczęła szyc. Dniem i nocą, szew za szwem, lisiczka tworzyła swoją magiczną małą sztukę, aż jej łapki zaczęły boleć, a oczy ogarnęło znużenie.

Mała lisiczka traktowała swoją małą sztukę z wielką ostrożnością i uwagą. Z miłością wkuwała się głęboko w sierść swoich futer i odkrywała historie znane tylko małym lisom. Im więcej wyszywała tych tajemnych historii, tym bardziej przekonywała się o tym, że w głębi serca jest tak naprawdę kuglarką.

Chociaż mała lisiczka wiedziała, że *Wielka Sztuka* ma swoje miejsce i czas, z każdym mijającym dniem rosło w niej pragnienie tworzenia małej sztuki. Szew za szwem, tkala swoje ręczne prace, które zmieniały się w relikty mitycznych cudów, podtrzymujących ją przy życiu, i w zbroję, zapewniającą ochronę w jej splątanych starciach z mitycznymi Wielkimi Historiami Zachodu.

Podczas pracy, mała lisiczka często wspominała swoją ojczyznę w głębokim, pokrytym śniegiem lesie Wrocławia. Kiedy była młodą lisiczką, starsze lisy czytały jej bajki. Wyobrażenia małej lisiczki ogrzewała się przy tych historiach i ich barwnych ilustracjach przedstawiających lisa, sowę, wilka i kozę. Każdy z tych bohaterów wynurzał się z wytartych stron książki i zachwycał małą lisiczkę. Kiedy jej futro zgęstniało i urosło, zapakowała te wspomnienia do walizki i wyjechała do dalekiego kraju.

Te historie nie opuściły jej, gdy podróżowała przez ciemne przestrzenie historii. W przeciwieństwie do sztywnych zasad *Wielkiej Sztuki*, tworząc swoją *małą sztukę* lisiczka mogła bawić się poślizgami znaczeń i być dwuznaczna jak kuglarka. Tak jak lis z jej ukochanych bajek, wiedziała, kiedy odbiec truchtem od stron z bajkami, a kiedy śmiało pojawić się znowu i odmienić sytuację znajdującą się w zasięgu jej dłoni, wyszywając własne bajki pomiędzy ciężkimi wersami Historii Zachodniej Sztuki.

Mała lisiczka szybko zdała sobie sprawę, że jeśli będzie sprytna wyszywając swoją małą sztukę, może przeniknąć ustalone zasady i władzę *Wielkiej Sztuki*. Dzięki swojej zmienności, kreatywności i inteligencji, kuglarz, jak artysta, może przekroczyć granice i wejść na zakazane terytoria. I tu właśnie zaczyna się historia małej lisiczki...





**My great-grandmother getting the hiccups while hiding from Nazi soldiers:
A tale passed on from my great-grandmother to my mother**

By the time news of German troops reaching the borders of Wlodawa reached my great-grandparents, they and their four young children had virtually no time to flee. The troops were only miles away from the family's beloved home when they saw THEM coming. As they heard the sound of the soldiers' cold march, their hearts pounded with fear. Terrified and with few options available, they hid under the small and frail bridge on which the soldiers marched. My great-grandmother, tightly embracing her children, whispered to her husband, 'I have the hiccups ... scare me so that they will go away.'

Astonished at my great-grandmother's focus on an old wives' tale at this particularly ominous moment, my great-grandfather turned to her and whispered sternly, 'We have German troops marching right above our very own heads ... what can be more terrifying than that?!'

**Jak moja prababcia dostała czkawki, kiedy ukrywała się przed faszystowskimi żołnierzami:
opowieść przekazana przez prababcię mojej mamie**

Kiedy wiadomość, że niemieckie oddziały znajdują się na granicy Włodawy, dotarła do moich pradziadków, oni i ich czworo małych dzieci praktycznie nie mieli czasu na ucieczkę. Oddziały znajdowały się ledwie kilka kilometrów od ukochanego domu rodzinnego, kiedy zobaczyli, jak ONI nadchodzą. Na odgłos zimnego marszu żołnierzy serca rodziny zabiły gwałtownie z trwogi. Przeżęci, nie mając innego wyjścia, ukryli się pod małym, chwiejnym mostkiem, po którym maszerowali żołnierze.

Moja prababcia, mocno obejmując swoje dzieci, szepnęła do męża: „Mam czkawkę... przestrasz mnie, żeby minęła.”

Nie mogąc uwierzyć, że prababcia skupia się na jakimś przesądzie w tak przerażającym momencie, mój pradziadek odwrócił się do niej i szepnął surowo: “Tuż nad naszymi głowami maszerują niemieckie oddziały... co może być bardziej przerażającego?!”





Introduction

Oscar Wilde once said, ‘truth is rarely pure and never simple’, a sentiment with which German artist Joseph Beuys no doubt agreed. Having served in the military during World War II, Beuys famously claimed to have been saved by the nomadic Tatar tribesmen after his plane was shot down and crashed behind German lines in Crimea. Although the plane did indeed crash, it is unknown if Beuys’ tale of survival, engendered by his body being wrapped in felt and animal fat, is fact or fiction. Regardless, this story became myth and crucial to the fabric of Beuys’ artistic identity.

Polish-born Beata Batorowicz has taken Beuys as her mythological and metaphorical father figure. Since the late 1990s, Batorowicz has played out her complex father/daughter relationship with Beuys and other ‘fathers’ of Western art, such as Marcel Duchamp and René Magritte. The *Daughter Aid* (1999–2000) and *anti Big Daddy Art* (2001–03) series feature such elements as a giant knitted chess piece and pipe; mascara and nail clippers bound in leather and fur, bearing felt medical crosses; and fur- and felt-covered miniature fighter planes. Meticulously handcrafted, these tokens are as complex as the processes by which they have been created: they directly critique Beuys’ mythology; assault the patriarchal bias of the Western art canon; and explore the psychoanalytical nature of father/daughter relations and German/Polish histories.

During this period, Batorowicz also began to craft her own mythological artistic identity – that of the ‘foxy artist’. As a child in Poland, Batorowicz had been intrigued by the animal characters that featured in Jan Brzechwa’s well-known children’s storybook *Brzechwa Dzieciom*, which was illustrated by Jan Marcin Szancer. The fox – a character renowned for being cunning – was among the characters that beguiled her.

Batorowicz became the fox, both physically and metaphorically. She appears in her works, shrouded in laboriously crafted fox masks, while other foxy characteristics, such as ears, whiskers and fur, are grafted onto objects. The fox is present again in the *little art* series (2008–10), this time accompanied by other characters plucked from the storybook page, and the *little red riding hood up to no good* (2004) series sees ‘foxie’ (not the Big Bad Wolf) donning an elaborately woven red cape with fox head.

Crafty like the fox, Batorowicz uses the symbology of myths, fairytales and folklore to reveal the subjectivity of history – how it is crafted through a process of selection and negation. This discontent daughter stitches her own place within this division.

Like a thread slowly unravelling, the desire to weave through the murky depths of truth and fact, history and memory, saw Batorowicz return to her homeland of Wroclaw, Poland, in early 2011 for the first time since immigrating with her family to Australia in 1984. For Batorowicz, it was a bittersweet homecoming. In addition to reuniting with her family, Batorowicz set out to record her family’s oral history; a history that bore witness to the atrocities of Nazi occupation of Poland during World War II.

Tales within historical spaces is an important milestone in Batorowicz’s career. It brings together her experiences of her visit to Poland and the research she conducted into a collection of children’s stories secretly written and illustrated by Polish prisoners within the confines of concentration camps, titled *Fairytales from Auschwitz*. The project will see its own homecoming when it travels to Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wroclaw. This is the first time the artist’s work will be exhibited in her country of birth, and, in support of this project and its cross-cultural relevance, this bilingual publication has been produced.

In *Tales within historical spaces*, Batorowicz has engaged the tricks of her trade to weave a tale that gives voice to the individual within a broader collective memory. Delicately and empathetically, Batorowicz uses the symbology of fairytales and mythology to reveal truth’s complexities while allowing some distance from the horror of this painful subject. Her tales resonate across time and continents, and are valuable to both those who experienced the atrocities of World War II and those who have learned of them.



Wstęp

Oscar Wilde powiedział kiedyś: “Prawda rzadko jest czysta, a nigdy nie jest prosta”, a z przekonaniem tym niewątpliwie zgodziłby się niemiecki artysta Joseph Beuys. Kiedy odbywał on służbę wojskową w czasie drugiej wojny światowej, samolot Beuysa został zestrzelony i rozbił się za linią frontu. Rozgłos zdobyły wspomnienia artysty, jak to uratowało go tubylcze plemię Tatarów. Chociaż samolot rzeczywiście się rozbił, nie wiadomo, czy opowieść o uratowaniu powtarzana przez Beuysa, zawierająca wizję jego ciała zawiniętego w filc i tłuszcz zwierzęcy, można zaliczyć do faktów czy fikcji. Bez względu na to, opowieść ta stała się mitem kluczowym dla wątku składającego się na artystyczną tożsamość Beuysa.

Urodzona w Polsce Beata Batorowicz uznała Josepha Beuysa za swojego ojca w sensie mitologicznym i metaforycznym. Od końca lat 90-tych XX wieku, Batorowicz rozgrywa swój złożony związek ojciec/córka z Beusem i innymi „ojcami” zachodniej sztuki, takimi jak Marcel Duchamp i Rene Magritte. Serie *Pomoc Córki* (1999–2000) i *Sztuka contra Wielki Tata* (2001-03) zawierają takie elementy, jak olbrzymi pionek szachowy i fajka wydziergane na drutach; mascara i cząłki owinięte w skórę i futro, krzyże – symbole medyczne z filcu; i miniaturowe samolociki pokryte futrem i filcem.

Starannie wykonane, przedmioty te są tak złożone jak proces ich wykonania: są bezpośrednią krytyką mitologii Beuysa, atakują patriarchalne nastawienie kanonów zachodniej sztuki i badają psychoanalityczną naturę relacji ojciec/córka i historii polsko/niemieckiej.

W tym okresie Batorowicz zaczęła też tworzyć swą własną mitologiczną tożsamość artystyczną – “lisiej artystki”. Jako dziecko w Polsce Batorowicz była zafascynowana zwierzęcymi bohaterami występującymi w dobrze znanej książce z bajkami dla dzieci *Brzechwa Dzieciom*, ilustrowanej przez Marcina Szancera. Lis - postać znana ze swojego sprytu – znajdował się wśród postaci, które ją oczarowały. Batorowicz stała się lisem, zarówno fizycznie, jak i metaforycznie. Pojawia się w swoich pracach, okryta pracowicie wykonanymi lisimi maskami, podczas gdy inne cechy właściwe lisowi, jak uszy, wąsy i sierść, zostają przeszczepione na obiekty. Lis obecny jest także w serii *mała sztuka* (2008-10), tym razem w towarzystwie innych postaci

wyrwanych wprost z kart książki dla dzieci, podczas gdy seria *czerwony kapturek nie robi nic dobrego* (2004) pokazuje „liska” (nie „Wielkiego Złego Wilka”) noszącego zręcznie utkaną czerwoną pelerynę z głową lisa.

Zręczna jak lis, Batorowicz wykorzystuje symbolikę mitów, bajek i folkloru w celu odsłonięcia subiektywności historii – jak powstaje ona przez proces selekcji i negacji. Ta niezadowolona córka szyje swoje własne miejsce wewnątrz tego rozdziału.

Jak powoli wyciągana nitka, pragnienie tkania przez ponure głębiny prawdy i faktu, historii i pamięci skłoniło Batorowicz do powrotu do kraju ojczystego, Polski, i miasta urodzin, Wrocławia, na początku 2011 roku, po raz pierwszy od czasu, kiedy jej rodzina wyemigrowała do Australii w 1984 roku. Dla Batorowicz powrót do domu miał jednocześnie słodki i gorzki smak. Poza spotkaniem po latach z rodziną, celem artystki było zapisanie jej ustnej historii, która stanowi świadectwo okropności hitlerowskiej okupacji Polski podczas drugiej wojny światowej.

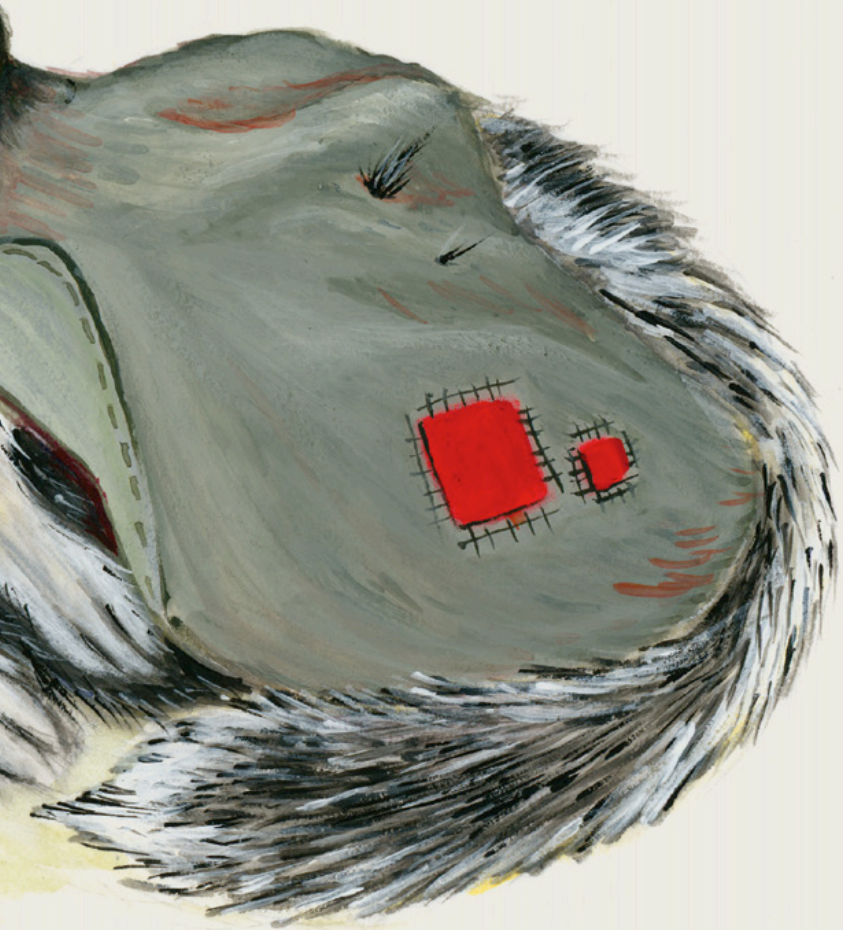
Bajki wśród historycznych miejsc to ważny krok w karierze Batorowicz. Łączy on doświadczenia z powrotu do Polski i badania, jakie prowadziła nad zbiorem bajek dla dzieci napisanych i ilustrowanych potajemnie przez polskich więźniów zamkniętych w obozie koncentracyjnym, zatytułowanych *Bajki z Auschwitz*. Projekt doświadczy swojego własnego powrotu do domu, kiedy zostanie przetransportowany do Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Twórczość artystki będzie wtedy po raz pierwszy prezentowana w kraju jej narodzin, a niniejsza publikacja ma być wsparciem dla tego projektu i podkreśleniem jego międzykulturowego znaczenia.

W *Bajkach wśród historycznych miejsc* Batorowicz wykorzystuje triki swojego zawodu w celu utkania bajki, która oddaje głos pojedynczej osobie w ramach szerszej zbiorowej pamięci. Delikatnie i z empatią, Batorowicz robi użytek z symboliki bajek dla dzieci i mitologii w celu odsłonięcia złożonego charakteru prawdy, a jednocześnie stworzenia pewnego dystansu do horroru tego bolesnego przedmiotu. Jej bajki donośnie dźwięczą na przestrzeni czasu i kontynentów, i są cenne zarówno dla tych, którzy doświadczyli okropności drugiej wojny światowej, jak i dla tych, którzy się o nich uczyli.









Agnieszka Klos

Dead spaces

Toten Räume



In 1945, Breslau (now Wrocław) became a fortress. Special military units exerted any force necessary to defend the city. Without notice, they would receive orders to clear the ground for battle. Among the churches, monuments, houses, and debris, they were creating *toten Räume: dead spaces*. In his diary from the time, a romantic pastor, Paul Peikert, recorded:

Without prior notice to those forced to evacuate, (...) they rush into the house, throw all the remaining pieces of furniture, dishes, paintings and other household items out onto the street, as well as religious objects, family mementoes, so dear to everyone. (...) On the street everything is poured with fuel and soon fire rises up to the sky. (...) it happens very often that people, crying and moaning, report to me that now they are robbed of everything.¹

This special unit was quickly called ‘the trash-disposing unit’, and their reports would always end with: *The position has been cleared*. Symbolically, this clearing of positions was an act of resetting human memory, and Breslau’s inhabitants would feel the effects of these *dead spaces* for the rest of their lives. For a dozen years after the end of the war, after being brutally expelled from their own houses, Breslau citizens nurtured this wound. Yet, the trauma of the Second World War was rarely recognised. The people expelled from Breslau were forced to remain silent, and those from the East—who received the ruined, wounded city—inherited this history. Nobody could tell the story of the people and the city, and the heartbreaking isolation felt by all citizens has lasted to this day.

The notion of *dead spaces* fascinates Polish contemporary artists; they believe that from this space they can bear witness to history and begin to break down *enemy lines*. By focusing on the unofficial, intimate, and everyday stories that are deeply rooted in real objects and people,² they pull at threads that are unseen, excluded, and censored by official history. Many artists confront this history with their own experience and biography, and by recalling seemingly banal stories, and trusting their own memory and records; they build art that opens these worlds. One of these artists is Beata Batorowicz, whose story is about childhood and the power of first associations.

*Am I still in my house?*³

Following the end of the war, Wrocław became a prop in Cold War policy; a city for public tender, a slogan city. One displaced person recalls:

I was annoyed by the German notes showing through everywhere, by the gloomy public buildings made from red brick, standard, uninteresting detached houses. Even the church in my district seemed ugly when compared with the beautiful temples from Krakow. I was terrified by the whole streets of burnt-down houses. All my life I was dreaming about returning to “a true Polish city”.⁴

Soon after the war ended, this strange city situated in the far West became known as “the rich wild west”, or an excellent *Szaberplac*. It was robbed of bricks—which were sent to rebuild the capital, Warsaw—and later fell into decay as a forgotten *German territory*.⁵ The uncertain identity of Wrocław was reflected in the state of its architecture; only the old Gothic and Baroque buildings were restored in an attempt to retain the pre-war era of the Polish Piast dynasty.

Beata Batorowicz was born in Wrocław (to which Breslau was renamed in 1945) in 1978. Soon after, the city experienced the growth of a new opposition, a moment of new political and social identity: the “Solidarity” movement. In Wrocław, the movement was exceptionally powerful and convincing.⁶ The 1970s was an intense time, during which the city removed all traces of its pre-war inhabitants. By this time, any remaining German cemeteries had been destroyed and transformed into parks, gardens, or children’s playgrounds.⁷ Gigantic concrete suburbs were built, enclosing the city within walls that were impervious to light.⁸ Within this severe and desolate landscape, Batorowicz’s generation found only scraps of a colourful childhood: extremely rare and valuable wrappings of imported groceries, postcards, worn-out pages of *Bravo* and *Burda* magazines (which were secretly bought in the Market Hall), and stories for children illustrated by talented draughtsmen. The tales written by Jan Brzechwa and illustrated by Jan Marcin Szancer nurtured Batorowicz and were pivotal to her visual upbringing.

In the first post-war Polish monograph of contemporary art, Anda Rottenberg emphasises how great the impact of the Second World War was on Polish artists’ imaginations.⁹ She asserts that there has, and there will be, no great Polish artist who does not reach for motifs connected to that war. The popularity of macabre motifs is not reduced to visual inspirations, but is a process of reclaiming and redefining identity. Young artists are increasingly courageous in exploring the official version of history in order to re-interpret and aestheticise it. The war, say the artists, did not end seventy years ago; it continues today. This generation, raised in a context of resentment and denial, occupies itself with the phenomenon of post trauma. In her book, suggestively entitled *Podróż do przeszłości (Passage to the past)*, Izabela Kowalczyk writes that contemporary art in

Poland resembles a ceremony of communicating with the spirits.

Contemporary Polish art is highly successful in its ability to confront trauma, to provide therapy to the public, to display places forsaken in history. The past represented is not distant; it touches on the experiences remembered by people who are still alive. Slavoj Žižek claims this is how we are able to experience a trip to what has been denied.¹⁰ Within this framework, *dead spaces* inhabit our homes, occupy the most intimate situations, and involuntarily annex childhood memories. In this sense, childhood games and heroes from children's tales carry a germ of death in within them. Kowalczyk writes:

When we enter the symbolic order, the past is already present in the shape of historical tradition and the meaning of its traces are not given, it constantly changes together with the transformation of significant networks. That is why the narrations of the past undergo constant changes; the past is constantly created.¹¹

*The strengthened place*¹²

When Batorowicz left Wrocław and moved to Australia, she took pages torn out of a children's book with her, stowing them in her handy "memory suitcase". During her adult life, in a far-away continent, Batorowicz revisited these seemingly trivial illustrations imbued with memories from the old continent. As Zygmunt Bauman claims, the roots of European memories are always immersed in a history of war and agony and the animal symbol is tied to the idea of rebirth, like the Phoenix rising from the ashes.

In Batorowicz's art, death becomes a subject experienced through the lives of animals, while they are subjected to the fate of a fragile body. Their bodies, having undergone a cruel death, fulfill the role of a totem even though they were previously a wounded, dismembered, decontextualised body. The body in Batorowicz's art does not find peace after death; the only freedom that is attained is the body's transformation into a new narrative.

Although new narratives, tales, myths, and urban legends have found a place in contemporary art, within general knowledge there are few myths connected to pre-war Breslau, the history of the Second World War, and migrations in Wrocław. After the war, historians were called upon to create an official narrative. Local traditions, myths, and stories were kept at a distance, and, instead, official myths and stories were selected from broader Poland and the world. The aim was to tame and unify this *strange city* and to reinforce the idea that, historically, the city had belonged to the Piast dynasty.¹³ Thus, the narrative of the



city was subject to a brutal process of re-mythologisation for the purpose of politics. Truth was not important and, in official narratives, the individual was lost.

The ‘fox artist’ in Batorowicz’s *Tales within historical spaces*—shaped after the fox character that appears in Brzechwa’s tales—was born against this background of lies and mystification. Batorowicz’s work is a treaty between art and fairy-tale, and centres around bold confrontations with classical fathers of art (such as Joseph Beuys), Batorowicz’s own family history, and a narrative of war connected to Nazi terror. The position of the artist enacted through her characters and narratives is exceptional, complex and duplicitous. The ‘fox artist’ is both girl and fox, both truth (girl) and lie (fox). The cunning fox blurs the traditional opposition between truth and lie as she leads viewers on a trail of discovery through biographical and historical ‘truths’ in search of new truths. The fox’s guise allows the girl to be both adult and child, and protects her on her journey to strange lands, among false traditions and stories, and even while lying in her family’s lap.

On the surface, the tale of the fox is universal and accessible; however, it is interwoven with commentary on official histories. The fox girl wanders through a historical vastness devoid of life’s colours. This vivid figure contrasts with the grey background of the world, evocative of *dead spaces*. This motif of the barren childhood landscape occurs often in the writings of Hanna Krall and the stories from Auschwitz-Birkenau, which Batorowicz cites as an influence.

These children’s stories that take place during the war have a far from happy ending. Sometimes written in the style of a tale, they unfortunately bear greater resemblance to myth, which—as outstanding researcher Bruno Bettelheim has observed—differs from a tale by virtue that it always has an unhappy ending. Interestingly, both Bettelheim and another researcher of the psyche, Victor Frankl, were prisoners in the concentration camps.¹⁴ Frankl, influenced by his research on the psychology of liberated prisoners, including children, coined the term “tragic optimism”, whereby the liberated person says YES to life, despite feelings of pain, guilt, and experiences with death. Frankl writes, “Even the defenseless victim of a hopeless situation faced with a fate which cannot be reversed, can transcend themselves and thus change.”

The heroine of *Tales within historical spaces* wants to leave a trace. Her memories and confrontations are bitter, which is why—guided by the human tradition—she purposefully captures her complaints and discoveries in the form of myths, legends, narratives, and tales. Myths have never been an alternative to truth: they *are* the truth. They tell stories that are believed in. Narratives are similar: they tell stories that happened and are led by memory; in doing so, they enable memory to survive.

Batorowicz proves that a fragile myth may be used to build a truth that is otherwise difficult to bear.¹⁵ The “ultimately true” truth¹⁶ calls for a perfect, handy vehicle, such as the concise form of a tale. Such a story is easy to remember and engage with. A narrative is a myth, albeit for children. In the chaos of contemporary culture, it remains the only source of communication, an aid in ordering feelings. It provides salvation for falseness, for political history, for memories that are forgotten like objects. The Batorowicz-fox girl becomes a carrier of extraordinary moral responsibility; she is, as American mythographer Joseph Campbell says, the embodiment of “how we can lead human lives in any circumstances”. And Batorowicz’s visual story sends another important message: it teaches (exactly like the Grimm brothers) to *fear this world in a safe way*.

*Götterdämmerung*¹⁷

After the war, Wrocław was synonymous with the temporary. In the city, local stories were created quickly and randomly, overseen by historians working for the government of the time. They were told to seek out and create tales, urban legends, and stories, wherein those displaced from the East would be able to find reason for both their displacement and the expulsion of the Germans. The policy of the time was based on cultivating hatred towards the Germans.¹⁸

The most important and long-lasting ‘foundation’ story of the time, based on the pre-war Piast tradition, still circulates today despite its disputed verifiability. In post-war Wrocław, historians were engaged for two tasks: writing official versions of history for specialists, and writing popular stories, urban legends, and myths for the people. Often far from the truth of people’s war-time experiences, these popular stories never featured inconvenient subjects: there was no mention of expulsion, political executions, rapes by the Red Army, or the robberies and damage to the city performed by its soldiers.¹⁹

The purging of pre-war memory from the city and its inhabitants began. Names of streets and shops that were strange sounding names were changed. People lived and worked under the guidance of strict orders. Portraits of state officials were hung inside railway buildings along with banners bearing slogans, such as “Silesia was and will be ours”. Graves and monuments were broken and German names and words on gravestones were hacked off and sold to stonemasons to be re-used.

Newly created civic holidays, such as Liberation Day, were created in an attempt to institute a new sense of tradition around

the memories of war. From 1946 there were celebrations such as Weeks of Recovered Lands, Days of Grunwald, Weeks of Silesia, and Weeks of Fighting the Germans. Days of Wrocław was celebrated on 9 May—the day the city had become part of Poland and the Act of Capitulation was signed. The celebrations were always of an artistic and militaristic nature, and more than thirty diverse events were organised for each day. This type of civic holiday was celebrated until the spring of 1985.

The 1980s saw the creation of new narratives and urban legends, and the new movement known as the Orange Alternative. Its main role was the dramatising of political opposition, manifesting in carnival madness and humour. Within a short time, the Orange Alternative became a distinct and easily recognisable symbol of opposition against communism across Poland. The “Solidarity” movement, energetically supported the Orange Alternative and their narratives, quickly overtook the existing official Wrocław narratives built by historians and politicians. Due to this—and along with the movement of people from Lvov, and the freedom of Wrocław residents to travel across Poland as tourists—after 1989, the city gradually worked through the sacralisation of memory, of events connected with the opposition, and the role of the church. Slowly, the narratives of those who had been expelled—the Germans and the Jewish—surfaced. Despite so many changes, writer and literature historian Andrzej Zawada wrote during this time, “Wrocław is a city whose memory has been amputated. The past of Wrocław has been kept secret, just like a shameful secret of someone’s incorrect origin would be in a so called respectable family”.

In 1999, Marek Krajewski published the first crime story about pre-war Wrocław, entitled *Śmierć w Breslau* (*Death in Breslau*). The modest book instantly became a success, and was also eagerly read in Germany. In the 2000s, a multimedia project entitled *Breslau cv* emerged. It was based upon clearing “the blank spaces” in the history of Wrocław and Breslau, and spanned art and history. At the same time, Sebastian Majewski used the traumatic stories of the city in his theatre productions. These artistic projects drew on a new vision of the city, “the Flower of Europe”, being both multicultural and politically neutral.

In comparison to other Polish cities, new narratives and a new identity for the city of Wrocław came about very late, however was determined by a significant and lengthy sociological and social process that according to Helmut Flechencker, was based on mobility and distance. In his opinion, telling the truth is possible only when people are able to travel and visit other places, and are separated emotionally from historically difficult themes.

Little narratives





In recent times, the role of storytelling and creating new, alternative narratives, stories, and urban legends has become a vital process, one that complements the process of shaping the identity of a place and its people. The inhabitants of other Polish cities, including Kraków and Warsaw were convinced of this long ago. They started writing their own city guides, dominated by the voices of those excluded from the official version of history such as women and representatives of ethnic or sexual minorities.²⁰ Very often, history plays an ancillary role in these narratives where biography plays a major role. The authors of the new city guides sensed the extraordinary potential hidden in these seemingly insignificant, little narratives.

From this perspective, Batorowicz's historical tale is a new narrative. It recalls the feminist strategy of *bustling* around matters of life and history, a strategy that has been positively described by Jolanta Brach-Czaina in the book *Szczeliny istnienia* (*Crevices of existence*).²¹ Increasingly, contemporary artists use the devices of mediating memory and simulating history; in this context, it is worth noting the work of Aleksandra Polisieicz (Aleka Polis), who spent two years working on the Wartopia project (2005–06). The project was concerned with the reconstruction of Warsaw based on two unrealised totalitarian visions: German plans for the Second World War, and plans from the later, Stalinist times. The result, a fictional city named Wartopia, borders on computer game and interactive visualisation. Bożena Czuba writes that it captures “the unfortunate geopolitics of the city” and “of Warsaw being located between two imperial countries and two metropolises of the twentieth century and current Europe”.²²

Polish artists Joanna Rajkowska, Katarzyna Kozyra, Małgorzata ET BER Warlikowska, and Karolina Freino are interested in memory as a carrier of narrative structures that are prone to fiction. These artists use memory to reveal the unreal—that which is connected with clichés, structures, and complex layers of association. Their processes and their connection with true history see their work become something almost unreal; something located on the outskirts of human memory.

Contemporary art connected to memories and new narratives boldly builds a de-mythologised picture that sensitises the viewer to the very process of imagination, and neutralises “hard historical data”, to disclose—often very subtly—the historians' seduction. The structure of Batorowicz's tales also interrogates the meaning of history and confronts us with a question, not of what it is, but how it was constructed. Kowalczyk draws attention to the exceptional role of art created in a time when the boundaries between reality and fiction were increasingly blurred:

Whatever happens in reality and is considered worth displaying, becomes a prototype of various



documentary and fictional representations, however, the concept of a 'prototype' becomes questioned by the fact that sometimes the media representations become a pattern for real events or at least they provide certain matrixes of behavior, or even memories.²³

Long ago, critics noticed that conventionally told stories, especially those that relate to recent history, are boring, and often miss the important questions of the time. Batorowicz's tales oppose conventional history and defy boredom.

History is not a lonely island; it demands broad, interdisciplinary projects that include artists who are sensitively aware of new methods of narration. Ewa Domańska coined the term "unconventional histories" to describe histories that are unafraid to diverge from the standard means of communication.²⁴ The artworks by Batorowicz, Freino, Warlikowska, Rajkowska, and Anna Płotnicka show us not only this shift in the paradigm of communication, but also the role of ritual. Their work cannot be simply and exclusively labelled as interventions or recollections; they are rituals that serve the significant role of aiding memory and drawing attention to lost or destroyed places, such as Wrocław. In a world in which so many forgotten stories and heroes wait to be discovered, such art confronts deeper social and psychological dimensions that can greatly affect the order of reality. And, as with any good tale, this art can literally change the world.

Endnotes

1. Paul Peikert, *Kronika dni oblężenia. Wrocław 22 I – 6 V 1945*, transl. and edited by K. Jonca, A. Konieczny (Ossolineum: Wrocław, 1984), p. 155. This priest of the St. Maurycy parish wrote his diary from January 1945. It became the first and the most shocking evidence of the city's destruction.

2. It is worth mentioning about the first artistic project connected with the city's history: *Breslau cv*. The project was conceived during the 2000s as a multimedia map of the city, whose successive versions were posted on the web. The next presentations were made in galleries' spaces, festivals, in literary and artistic magazines. Today, *Breslau cv* tells the story about the German, Jewish, and Polish city mostly on Facebook. It has attracted an international community of Germans, Jews, and Poles from many generations, people living in other western provinces, as well as migrants from the east.

3. The last words of Gerhart Hauptmann, an outstanding playwright, who spent his last days in a villa in Jagniątkowo. Banned to "internal emigration", barely tolerated by the Nazis, he wanted to die in his own bed. After the liberation, the Red Army proposed that he might leave for Dresden. He refused. Three days before his death, he asked people he lived with: "Bin – ich – noch – in – meinem – Haus?" (Am I still in my house?)

The Nobel Prize winner was nevertheless taken to the island Hiddensee near Rügen. His fate and words are a bitter epitaph for all the expelled people.

4. Marek Czapliński, preface to Gregor Thum's book, *Obce miasto* (Wydawnictwo Via Nova: Wrocław, 2005), p. 11.

5. At that time, a lot of Poles came to the city. They wanted to get rich fast, and the city was full of thieves, criminals and traders. Their natural work place was the biggest square in Silesia, the Grunwaldzki Square, which was commonly called "Szaberplac", after the stolen goods. One could buy anything on the Grunwaldzki Square. The foods were placed directly on the ground or on blankets. German goods prevailed; over time, they became synonymous with richness, quality, and brand for the citizens of Wrocław. After many years, everyday objects became the most important bridge between the old and new inhabitants, a symbol of a great loss and finding home in the new country. Stanisław Bereś states: "From our childhood we were raised in hatred and fright towards the Germans, at the same time all our world, all this cosmos of everyday life, even our tastes were shaped within the German items, furniture, forms and spirit." Initially, Poles considered Wrocław to be a "forbidden city". They called it a "settlement of the worst thugs". People were afraid of gangs of robbers, violent attacks on women and children, committed also by the Civil

Militia (police force), but also of the assaults of the Nazi organisation Wehrwolf at night. The city was infamous in Kraków, Warszawa, Hamburg, and Berlin alike.

6. Wrocław was one of the strongest centres of the "Solidarity" movement. Despite repressions, in 1982 many thousands of people joined the underground movement. The Solidarity in Wrocław specialised in guerilla war.

7. The worst treatment awaited the so-called "Great Cemetery", between Braniborska and Legnicka Streets; a district from prefabricated concrete was built there, despite famous people being buried there. Until 1960 more than fifty German cemeteries were destroyed and cleaned up. Only three cemeteries have survived: two Jewish ones and one with Italian soldiers from the First World War.

8. The 1970s was a decade of illusory prosperity. The cleaning after the former hosts of the city contributed to the creation of the traumatic *dead spaces*, although a lot of new districts and high-rise buildings appeared: Polanka, Różanka, Nowy Dwór, Kozanów, Gądów, Zakrzów, Kielczów, and Muchobór. In the centre of town, the modern Grunwaldzki Square was built. Long distances from the city centre, and the lack of good transportation and roads were discouraging for the inhabitants. After work, they remained in their suburbs

and did not return to the centre.

9. Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Wydawnictwo Stentor: Warszawa, 2005).

10. Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości: Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* (Gandalf, 2011).

11. *Ibid.*, p. 14.

12. *The strengthened places will play the role of fortresses from the old historical times. Owing to them the enemy will not take hold of the areas of operating importance. They will be surrounded, thus engaging the biggest forces of the opponent and creating conditions conducive to successful contra-attack. Local fortresses, which are located deep in the battle zone, will be fiercely defended in case of the enemy's attack.* Führer's order "Fester Platz", 8 March 1944 (transl. Beata Ludwiczak).

13. The obsession connected with the Piast family found its expression in everyday life. A brewery, hotel, newspaper, as well as a new shopping centre, all bore the name "Piast".

14. Bettelheim was imprisoned in Dachau and Buchenwald, Frankl in Auschwitz. Both researchers arrived there because of their Jewish heritage.

15. The composition of the narration outlined in this way reminds one of the literary masterpiece *The painted bird*, by Jerzy Kosiński. The book, based on myth, stories, and legends connected with the east of Poland, tells a story of a small Jewish boy, who, wearing a mask of "a little Pole" or "a Little Gypsy", begins his unusual and cruel travel across the adult world. The war and its landscape in the background make it possible to develop all the plots, weave distant rhetorical figures, and perform the celebrations of the myth. Putting aside the rumour and research that suggest that Kosiński was not the book's sole author, *The painted bird* became a great independent symbol of the Europe at war, which found itself in the grip of Stalin and Hitler, two great hunters of colourful birds, in the twentieth century. The story about a little boy allowed Kosiński to unify his broken identity, describe Holocaust without sentimentality and kitsch, and throw new light on the interesting phenomenon of "sociology of accident".

16. Michał Cichy, "Baśnie dokumentalne Hanny Krall", *Gazeta Wyborcza* no 19, 23 January 1999 GAZETA ŚWIĄTECZNA, p. 16.

17. "The dusk of the Gods." Wagner's words were very often used in the description of the last days of Germany.

18. In February 1945, during the meeting of the Central Committee of the Communist Party, this sentence was uttered: "The whole society shares hatred towards Germany. It creates broad possibilities to unite this society (...)."

19. Aleksander Solżenicyn, at that time an officer in

East Prussia, wrote: "All of us knew very well that if girls were German, they could be raped, and then shot. It was something like a brave behaviour in a battle. If they were Polish girls or our girls—brought from Russia—we could chase them in the garden and pat their bottoms." A. Solzhenitsyn, *Archipelag Gulag (The Gulag Archipelago) Books I–II*, (Harvill: London, 1999). Contemporary historians, including Norman Davies in *Microcosmos*, also describe Russian rapes performed on Polish women. "The Soviet invader, shortly after taking over the control of the ruined city, started to put it on fire. From May 7th the crushed wreck of Breslau was purposefully put on fire. Bands of looters ran from street to street, plundering houses destroyed by the war and driving their terrified inhabitants away. (...) The whole districts were burning. (...) Arson, rapes, assaults and systematic robberies were continued uninterrupted. (...) The majority of descriptions of the Soviet pillage emphasise the insatiable hunger of women, watches, window frames and wheelbarrows. Bicycles were also in great demand." *Microcosmos* (Random House: London, 2002 p. 408–409) In her book *War's Unwomanly Face* (Czarne: Wołowiec, 2011), investigative journalist Swietlana Aleksijewicz writes an extraordinarily shocking account of rapes and assaults from the perspective of a woman serving in the Red Army. Another moving document from the time of the siege of Berlin, a twin city of Breslau, is a book by a thirty-year-old anonymous woman, entitled *Woman in Berlin: Eight weeks in a conquered city: A diary from 1945* transl. Philip Boehm (Metropolitan Books: New York, 2005) The author kept a diary of rapes and women's dilapidations for the two months of the siege and the Red Army's entrance into the city.

20. It is worth mentioning here Sylwia Chutnik's books, *Kieszonkowy atlas kobiet* and *Kraków kobiet. Przewodnik turystyczny (A pocket atlas of women and Women's Kraków. Tourist guide)*, ed. by Agata Dutkowska and Wojciech Szymański, *Krakowski szlak kobiet (The route of women from Kraków)*, popularised as the website: <http://www.krakowskiszlakkobiet.pl/>. See also Another History <http://innahistoria.pl/>, and also Elżbieta Janicka, *Festung Warschau* (Critique of Political: Warsaw, 2011), who called her besieged city "a fortress of Narcissuses".

21. Dorota Jarecka: "Pascal wrote about sneezing, Kierkegaard noticed corns on his finger, Simone Weil wrote about changes brought about by headache. However, nobody has analysed the pains of birth and drew philosophical conclusions from them in such a way as did Jolanta Brach-Czaina in *The crevices of existence* (...). Delivery, eating meat, the act of copulation, death caused by tortures—these were her themes, while her thought revolved around one thing—what and where is evil in the world." "Błony umysłu (Membranes of the mind)", *Gazeta Wyborcza*, 17 November 2003.

22. http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eANS/content/aleksandra-

polisiewicz-aleka-polis

23. Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* (Gandalf, 2011), p. 33. See also, Bartosz Korzeniewski, "Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości", *Kultura współczesna*, no 3, 2007, p. 5–23. John Fiske, „Postmodernizm i telewizja”, *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, ed. Andrzej Gwóźdź (Universitas Kraków, Kraków: 1997), p. 165–182.

24. "It is a history which pays homage to subjectivism, breaks the order of causes and results in narration and suspiciously treats the criterion of the truth, experiments with ways of presentation and utilizes diverse media among which written texts are just a certain possibility". Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce* (Wydawnictwo Poznańskie, Poznań: 2006), p. 52.







Breslau w 1945 roku stał się twierdzą. Od tej chwili każdy przedmiot służył do obrony miasta. Jednostki specjalne, które go broniły zmieniły taktykę i z dnia na dzień otrzymały rozkaz oczyszczania przedpola walki. Tworzyły *toten Räume, martwe przestrzenie*. W martwych przestrzeniach znalazły się kościoły, zabytki, domy, a wraz z nimi wszystkie rupiecie. Romantyczny pastor Paul Peikert zanotował w swoim dzienniku: *Bez powiadamiania przymusowo ewakuowanych, (...) wpada się do domów, wyrzuca na ulicę wszystkie stojące jeszcze meble, naczynia, obrazy i inne sprzęty domowe. Także przedmioty kultu religijnego, pamiątki rodzinne, tak drogie każdemu. (...) Na ulicy wszystko zlewa się paliwem i wnet ogień strzela ku górze. (...) bardzo często donoszą mi ludzie, płacząc i szlochając, że teraz już wszystko im zabierają.*¹ Wkrótce jednostka specjalna została nazwana „oddziałem usuwającym rupiecie”, a każde ich pojawienie się na ulicy kończyły słowa raportu: *Pozycja została oczyszczona.*

Oczyszczenie pozycji przypomina akt zresetowania ludzkiej pamięci. Mieszkańcy Breslau odczuwali do końca życia efekt procesu *martwych przestrzeni*. Przez kilkanaście lat od momentu zakończenia wojny, a potem brutalnego wypędzenia ich z domów, pielęgnowali w sobie ranę. Traumatyczne wojenne i ich skutki bardzo rzadko dopominały się o upamiętnianie. Wypędzonych z Breslau zmuszano do milczenia, przesiedleńcy ze Wschodu, którzy dostali od nich zrujnowane, okaleczone miasto, wypełnione dołami i *martwymi przestrzeniami*, doświadczali tego samego. Nikt nie mógł opowiedzieć historii ludzi i miasta. Rozdzierająca izolacja mieszkańców trwa do dziś.

Pozycja martwych przestrzeni jest atrakcyjna dla artystów. Dlatego zaczynają przełamywać *linię wroga* i dają świadectwo Historii. W swoich pracach podejmują wątki nieobecne, wykluczone, ocenzone przez oficjalną politykę historyczną, koncentrując się na opowieściach intymnych, codziennych, obyczajowych, osadzonych bardzo mocno w konkretnych przedmiotach i ludziach.² Wielu z nich konfrontuje obraz wielkiej historii z własnymi przeżyciami i biografią. W zaufaniu do własnej pamięci i wspomnień, budują obraz sztuki, która otwiera świat, przywołując pozornie banalne historie. Jedną z nich jest opowieść o dzieciństwie i sile pierwszych skojarzeń Beaty Batorowicz.

*Czy jestem jeszcze w swoim domu?*³

Beata Batorowicz urodziła się we Wrocławiu w 1978 roku. Wkrótce miasto doświadczy narodzenia się nowej opozycji – ruchu „Solidarność”. We Wrocławiu ten ruch był niezwykle silny i przekonujący.⁴

Od momentu zakończenia wojny Breslau, a potem Wrocław, stał się miastem – *przetargiem*, miastem – *sloganem*, miastem – *rekwizytem* w polityce zimnej wojny. Jeden z przesiedlonych wspomina: „Drażniły mnie wszędzie przebijające niemieckie napisy, ponure gmachy publiczne z czerwonej cegły, sztamkowe, mało ciekawe domki jednorodzinne. Nawet kościółek na moim osiedlu w porównaniu z pięknymi świątyniami krakowskimi wydawał się „brzydota”. Przeraziły mnie całe ulice wypalonych domów. Przez całe lata marzyłem o powrocie do „prawdziwego, polskiego miasta”.⁵ Położone na dalekim zachodzie *obce miasto*, które zaraz po wojnie określano mianem „dzikiego, bogatego zachodu” lub po prostu doskonałym *Szaberplacem*, najpierw zostało doszczętnie ogołocone z cegieł, wysyłanych na odbudowę stolicy, a potem stopniowo niszczało, ponieważ nikt nie chciał dbać o *niemieckie terytorium*.⁶

Niepewna tożsamość Wrocławia znalazła swoje odbicie w stanie architektury; w mieście konserwowano jedynie zabytki gotyckie i barokowe, próbując udowodnić, że pochodzą one z epoki Piastów. Lata 70. to dla miasta czas wielkich porządków i ostatecznego sprzątnięcia po przedwojennych mieszkańcach. Do tego czasu niszczy się wszystkie pozostałe w mieście cmentarze niemieckie, zamieniając je beztrudno w parki, ogródki i place zabaw dla dzieci.⁷ W miejscu niektórych z nich stawia się potężne betonowe sypialnie, grodząc w ten sposób miasto wielkimi murami, przez które nie przenika światło.⁸ W kleszczach takiego surowego pejzażu pokolenie Batorowicz odnajduje jedynie skrawki kolorowego dzieciństwa: niezwykle rzadkie i cenne opakowania po zagranicznych produktach spożywczych, kartki pocztowe, zaczytane strony czasopism „Bravo” i „Burdy”, kupowane ukradkiem na Hali Targowej, bajki dla dzieci ilustrowane przez utalentowanych rysowników. Właśnie na bajkach Jana Brzechwy, ilustrowanych przez Marcina Szancera wychowała się wizualnie Beata Batorowicz.

W pierwszym po wojnie polskim opracowaniu sztuki współczesnej, Anda Rottenberg podkreśla, jak wielki wpływ na wyobraźnię artystów ma druga wojna światowa.⁹ Nie ma – pisze Rottenberg – i nie może być wielkiego artysty, który nie sięgnąłby do motywów związanych z ostatnią wojną. Ogromna popularność makabrycznych wątków nie sprowadza się do inspiracji wizualnych, ale przebiega jako proces redefinicji tożsamości. Młodzi twórcy coraz odważniej sięgają po ustaloną wersję historii, żeby dokonać jej reinterpretacji, również estetyzacji, co skłania niektórych krytyków do uproszczonych sądów na ich temat. Wojna – mówią artyści - nie skończyła się siedemdziesiąt lat temu, ale trwa do dziś.

Najmłodsze pokolenie zajmuje się zjawiskiem post traumy, udowadnia, że zostało wychowane w kontekście urazów i wyparć. Izabela Kowalczyk w książce pod sugestywnym tytułem „Podróż do przeszłości” pisze, że sztuka współczesna przypomina dziś obrzęd wywoływania duchów. Zdobywa certyfikaty na obchodzenie się z traumą, terapeutyzowanie publiczności, ekspozowanie miejsc dla historii przeklętych. Przeszłość nie jest w niej wcale odległa, bo dotyka doświadczeń, które pamiętają

jeszcze żyjący. Dzięki temu każdy z nas - jak twierdzi Slavoj Žižek – może doświadczyć podróży do tego, co wyparte.¹⁰

W tak zarysowanej perspektywie pozycja *martwych przestrzeni* przebiega przez nasze domy, dotyka najbardziej intymnych sytuacji, mimowolnie anektuje wspomnienia z dzieciństwa. W tym również sensie dziecięce zabawy i bohaterowie z bajek niosą w sobie zarodek śmierci. „Gdy wkraczamy w porządek symboliczny, przeszłość jest już obecna w postaci historycznej tradycji i znaczenie jej śladów nie jest dane, nieustannie się zmienia wraz z transformacją sieci znaczących. Dlatego też ciągłym zmianom ulegają narracje przeszłości, przeszłość jest wciąż tworzona.”¹¹

*Miejsce umocnione*¹²

Batorowicz wywiozła w podręcznej „walizce pamięci” obrazy wyrwane z kilku stron bajki dla dzieci. Trywialne ilustracje, które przedstawiają życie symbolicznych zwierząt, wróciły do niej ponownie w dorosłym życiu, na dalekim kontynencie i stanowiły echo pamięci o starym kontynencie. Jak twierdzi Zygmunt Bauman korzenie wspomnień europejskich zawsze zanurzone są w historii wojny i agonii, zawsze nawiązują do symbolu Feniksa, który odradza się z popiołów.

Śmierć w sztuce Batorowicz została podporządkowana życiu zwierząt, a one losowi kruchego ciała. To właśnie ich ciało po okrutnej śmierci pełni rolę totemu, choć wcześniej było jedynie ciałem okaleczonym, rozczłonkowanym, pozbawionym kontekstu. Ciało w sztuce Batorowicz nie znajduje spokoju po śmierci, a wyzwolenie przynosi mu jedynie przemiana w nową narrację.

Perspektywa nowych narracji, baśni, mitów, legend miejskich znajduje w sztuce współczesnej bardzo ważne miejsce. Co ciekawe wciąż brakuje odniesień do mitów związanych z przedwojennym Breslau, historią drugiej wojny światowej i przesiedleń we Wrocławiu. Lokalne opowieści trzymają się z daleka od *martwych przestrzeni*. Dzieje się tak z powodu przejęcia po wojnie narracji o mieście przez oficjalnych historyków, którzy pracowali na rzecz opowiadania *nieprawdy*. Lokalne tradycje i mity były wybiórcze, doraźne, pochodziły z różnych stron Polski i świata. Miały pomóc w oswojeniu *obcego miasta* i udowodnić, że w dawnych czasach miasto należało do Piastów.¹³ Jego historię poddano więc brutalnemu procesowi mitologizacji z pozycji polityki. Nie liczono się z prawdą, w oficjalnej narracji ginął pojedynczy człowiek.

Na tle tak *wielkiego kłamstwa i mistyfikacji* rodzi się „lisia artystka” w „Bajkach wśród historycznych miejsc” Beaty Batorowicz. Rozprawa daleka od klasycznej definicji sztuki, odległa od standardowej narracji bajkowej i nastawiona na odważną konfrontację zarówno z postaciami klasycznych ojców sztuki (takich jak Joseph Beuys), jak i własną rodziną, i jej wojenną





narracją związaną z hitlerowskim terrorem. Pozycja tych baśni jest szczególna, ponieważ zasadza się na podwójnej tożsamości (ciało dziewczynki zostaje na potrzeby nowej narracji zespolone, przebrane w lisie szatki), podział na klasyczną definicję prawdy i kłamstwa czy gry, zostaje tutaj świadomie zanegowany. Sprytna lisiczka, wzorowana na postaci Lisa z bajek Brzechwy, staje się jedynym sposobem zbliżenia do prawdy, odkrycia prawdy biograficznej i historycznej. Gorzka konkluzja związana z maską lisa prowadzi nas do refleksji nad kondycją nie tylko dorosłego człowieka, ale i dziecka: wydaje się, że nakładanie lisiich masek chroni dziecko, pozwala mu przeżyć na łonie rodziny, w obcych scenografiach, pośród fałszywych tradycji i opowieści. Bajka jest nośna, pojemna, pozwala wiele powiedzieć poza oficjalną treścią, jest też transgresyjna: umożliwia wykonanie olbrzymiego *rok – kroku* między kontynentami tak odległymi, jak Europa i Australia. Na kruchym micie, udowadnia artystka, można zbudować trudną do udźwignięcia prawdę.¹⁴

Lisia dziewczynka przemierza pustkowie historyczne pozbawione kolorów życia. Jej żywa sylwetka odcina się wyraźnie od tła wielkiego świata, które przypomina *martwe przestrzenie* zaanektowane przez Ojców Historii i Polityki. Pejzaż takiego dzieciństwa występuje niezwykle często w twórczości Hanny Krall oraz opowieściach z Auschwitz – Birkenau, po które sięga autorka w swojej twórczości. Dziecięce opowieści, które rozgrywają się w czasie wojny dalekie są od szczęśliwego zakończenia. Choć czasem pisane są językiem baśni, niestety bliższe są formule mitu, który – jak zauważył świetny badacz Bruno Bettelheim – tym różni się od baśni, że zawsze kończą się źle. Co ciekawe, zarówno Bettelheim, jak i inny słynny badacz psychiki – Viktor Frankl – byli więźniami obozów koncentracyjnych.¹⁵ Frankl pod wpływem badań psychiki wyzwolonych, w tym również dzieci, ukuł formułę „optymizmu tragicznego”, według której ocalony mimo bólu, poczucia winy i doświadczenia śmierci, mówi życiu TAK. „Nawet bezbronna ofiara beznadziejnej sytuacji – pisze Frankl - w obliczu losu, którego nie zmieni, może wzniesić się ponad siebie i w ten sposób się zmienić”.

Bohaterka „Bajki wśród historycznych miejsc” chce pozostawić po sobie ślad. Jej wspomnienia i konfrontacje są gorzkie, dlatego świadomie – wiedzona tradycją ludzkości – zamyka wszystkie skargi i odkrycia w formie mitów, legend, baśni i bajek. Mity nigdy nie były alternatywą prawdy: one *były* prawdą, opowiadały prawdziwe historie, w które wierzono. Podobnie baśnie; opowiadały historie, które miały miejsce, prowadziły do źródła pamięci, pozwalały tej pamięci przetrwać.

Prawda „najbardziej prawdziwa”,¹⁶ potrzebuje doskonałego, poręcznego naczynia, jakim jest zwięzła forma bajki. Taką historię łatwiej zapamiętać, przeżyć, utożsamiając się z jej głównymi bohaterami. Baśń jest mitem, choć dla dzieci. We współczesnej kulturze chaosu pozostaje jedynym źródłem komunikacji, pomocy w uporządkowaniu uczuć i narracji. Jest ratunkiem dla fałszu, zaanektowania Historii przez politykę, przedmiotowego wykorzystywania wspomnień. Lisiczka Batorowicz staje się

nośnikiem niezwyklej odpowiedzialności moralnej, jest, jak mówi amerykański mitograf Joseph Cambell, uosobieniem tego, w jaki sposób można „żyć po ludzku w każdych okolicznościach”.

Opowieść wizualna Batorowicz ma jeszcze jedno ważne przesłanie: uczy (zupełnie jak u braci Grimm) „bać się bezpiecznie” tego świata.

*Götterdämmerung*¹⁷

Wrocław stał się po wojnie synonimem tymczasowości. W mieście zaczęto szybko i przypadkowo tworzyć historie lokalne. Zajęli się tym przede wszystkim historycy na usługach ówczesnego rządu. Kazano im wypracować podania, miejskie legendy i historie, zgodnie z którymi przesiedleńcy ze wschodu mieli znaleźć logiczne uzasadnienie przeprowadzki i wypędzenia Niemców. Ówczesna polityka opierała się na podsycaniu nienawiści do Niemców.¹⁸

Najważniejsza i najbardziej trwała okazała się „opowieść fundacyjna” o piastowskim grodzie, która uzasadniała teraźniejszość. Funkcjonuje ona w różnych środowiskach do dziś, choć proporcje między fikcją a prawdą są w niej bardzo mocno zachwiane. W początkach polskiego Wrocławia historycy pracowali na dwa etaty: pisali oficjalne wersje historii dla specjalistów oraz popularne, często bardzo odległe od prawdy podania, legendy miejskie, mity. Książki popularne nie podejmowały nigdy niewygodnych tematów: nie było w nich słowa o wypędzeniu, egzekucjach politycznych, gwałtach Armii Czerwonej, grabieży i zniszczeniach miasta, których ona dokonała.¹⁹

Czystki w pamięci miasta i jego mieszkańców zaczęły się od zmian nazwy ulic, sklepów, następnie nazwisk, które brzmiały obco. Ludzie żyli i pracowali pod egidą takich oto rozporządzeń: „Tam, gdzie znajdują się portrety dostojników państwa, należy umieścić je wewnątrz budynku dworca, a także transparenty z hasłami np. „Śląsk był i będzie polski”. Rozbijano groby i pomniki, skuwano niemieckie litery na nagrobkach, które następnie sprzedawano kamieniarzom do ponownego użycia lub umacniano nimi drogi, koryta Odry, wybiegi dla zwierząt w zoo.

Rytuały pamięci w mieście wyrażały się w hucznych obchodach dnia wyzwolenia. Chodziło o wypracowanie sztucznej tradycji i rytualizację pamięci. Od 1946 roku fetowano „Tygodnie Ziemi Odzyskanych”, „Dni Grunwaldu”, „Tygodnie Śląska”,

„Tygodnie walki z niemczyzną”. Szczególnie świętowano „Dni Wrocławia”, które zaczynały się w okolicach 9 maja, w dniu przyłączenia miasta do macierzy i podpisania aktu kapitulacji. Obchody te zawsze miały charakter artystyczno – militarny. W ramach święta codziennie organizowano ponad trzydzieści różnych uroczystości. Ostatnie z nich odbyły się wiosną 1985 roku.

Lata 80. to okres powstawania nowych narracji i miejskich legend. Rodzi się ruch Pomarańczowej Alternatywy, w którym główną rolę gra teatralizacja oporu politycznego, manifestacja karnawałowego szaleństwa i humoru. Dzięki temu Pomarańczowa Alternatywa w bardzo krótkim czasie staje się wyrazistym, rozpoznawalnym znakiem oporu przeciw komunizmowi w całej Polsce. Wspiera go żywo ruch „Solidarności”, który przejmując od historyków i polityków narrację o Wrocławiu. To za jego sprawą i ruchu lwowiaków, po roku 1989 miasto stopniowo wypracowuje sakralizację pamięci, wydarzeń związanych z opozycją i rolą kościoła. Powoli do głosu dochodzą też narracje wypędzonych: Niemców i społeczności żydowskiej, głównie dzięki możliwości podróży po Polsce w celach turystycznych.

Mimo tak wielu zmian pisarz i historyk literatury Andrzej Zawada notuje w tym czasie: „Wrocław jest miastem, któremu amputowano pamięć. Przeszłość Wrocławia została zatajona, jak w tak zwanej dobrej rodzinie wstydliva tajemnica czyjegos niewłaściwego pochodzenia”.

W 1999 roku Marek Krajewski publikuje pierwszy kryminał o przedwojennym Wrocławiu, zatytułowany „Śmierć w Breslau”. Skromna książka rozchodzi się natychmiast i staje się hitem wydawniczym chętnie czytany również w Niemczech. Nauczyciel łaciny odkrył niszę kulturową i w krótkim czasie wypełnił ją literackimi przebojami.

Na styku historii i sztuki pojawia się w latach 2000 projekt multimedialny oparty na wywabianiu „białych plam” w historii Wrocławia i Breslau: „Breslau cv”, a także teatr Sebastiana Majewskiego, który równie chętnie sięga do traumatycznych historii miasta. Oba projekty artystyczne nawiązują do wizji „Kwiatu Europy”, nowej tożsamości miasta: wielokulturowej i neutralnej politycznie.

Wypracowanie nowych narracji dla Wrocławia odbyło się bardzo późno w stosunku do innych polskich miast. Było to jednak podyktowane ważnym procesem socjologicznym i społecznym, który zgodnie z tezą Helmuta Flechenckera opiera się na procesie mobilności i dystansie wobec miejsca. Opowiadanie prawdy, zdaniem naukowca, jest możliwe tylko wtedy, kiedy możemy podróżować, zwiedzać inne miejsca i dzieli nas dystans emocjonalny do trudnych historycznie tematów.

Małe fabuły



W ostatnim czasie rola opowiadania, tworzenie nowych, alternatywnych narracji, baśni i legend miejskich jest bardzo ważnym zabiegiem, który uzupełnia proces kształtowania tożsamości miejsca i ludzi. Dawno temu przekonali się o tym mieszkańcy innych polskich miast, w tym przede wszystkim Krakowa i Warszawy, i zaczęli tworzyć własne przewodniki po mieście. Dominują w nich głosy wykluczonych z oficjalnej wersji historii, kobiet, również przedstawiciele mniejszości narodowych lub seksualnych.²⁰ Historia pełni w nich często rolę służebną, bywa jedynie ogólnie naszkicowaną scenografią, ważna natomiast jest sama biografia. Autorzy nowych przewodników świetnie czują jak niezwykle potencjał drzemie w pozornie nieważnych, małych fabułach.

W perspektywę nowych narracji wpisuje się także bajka historyczna Batorowicz. Również ona podejmuje wątek feministycznej strategii *krzątania* wokół życia i historii, którą niezwykle atrakcyjnie opisała Jolanta Brach – Czaina w książce „Szczeliny istnienia”.²¹

Współcześni artyści coraz częściej sięgają po zabiegi medializacji pamięci i symulacji historii. Na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście twórczość Aleksandry Polisievicz (Aleki Polis), która przez dwa lata pracowała nad projektem Wartopii (2005 – 2006), rekonstrukcji Warszawy w oparciu o wizję dwóch niezrealizowanych wizji totalitarnych: planów niemieckich z czasów drugiej wojny i późniejszych stalinowskich. Miasto, tytułowa Wartopia, stała się samoistnym obiektem na styku gry komputerowej i interaktywnej wizualizacji, o której Bożena Czuba napisała: jest to obraz „nieszczęśnej geopolityki” miasta, „do usytuowania Warszawy między dwoma mocarstwami i dwiema metropoliami dwudziestowiecznej i obecnej Europy”.²²

Pamięć jako nośnik struktur fabularnych, narratywistycznych i skłonnych do fikcji, interesuje również Joannę Rajkowską, Katarzynę Kozyrę, Małgorzatę Warlikowską czy Karolinę Freino. Artystki sięgają po pamięć, żeby wydobyć z jej pokładów wszystko, co nierzeczywiste, związane z kliszami, strukturami i wieloma warstwami kojarzenia. Procesy związane z prawdziwą historią łagodnie przechodzą w ich twórczości w rozprawę o tym, co nierzeczywiste, sytuujące się na obrzeżach ludzkiej pamięci.

Sztuka współczesna związana ze wspomnieniami i nowymi narracjami buduje coraz odważniej obraz zdemitologizowany, który ma uwarząliwić odbiorcę na sam proces wyobraźni, zneutralizować kontekst „twardych danych” historycznych, odsłonić - czasem za pomocą niezwykle subtelnego przesunięcia - skutek uwiedzenia przez historyków. Również struktura bajki Batorowicz pyta o sens historii i konfrontuje nas nie tyle z pytaniem o jej reprezentację, ile konstrukcję. Bo każda, nawet najlepiej zakończona bajka, jest przecież tylko kolejną wersją fabuły.

Na szczególną rolę sztuki, uprawianej w czasach coraz odważniejszego zacierania granic między realnością a fikcją, zwraca uwagę Izabela Kowalczyk: „To, co dzieje się w rzeczywistości i uznane jest za warte pokazania, staje się pierwowzorem dla rozmaitych dokumentalnych i fabularnych reprezentacji, ale pojęcie „pierwowzoru” zostaje podważone przez fakt, że niekiedy medialne reprezentacje stają się wzorcem dla rzeczywistych wydarzeń albo choćby dostarczają pewnych matryc zachowań, a nawet wspomnień.”²³

Bajki Batorowicz przeciwstawiają się konwencjonalnej historii i tym samym sprzeciwiają się nudzie. Od dawna krytycy spostrzegli, że wszystko, co konwencjonalnie opowiedziane, zwłaszcza w odniesieniu do najnowszej historii, nuży, ale również mija się z pytaniami współczesności.

Historia nie jest samotną wyspą i domaga się coraz wszechstronniejszych, interdyscyplinarnych projektów, w tym artystów, którzy poza swoją wrażliwością powinni mieć świadomość istnienia nowych środków narracji. Ewa Domańska zaproponowała w tym miejscu termin „historii niekonwencjonalnych”, czyli takich, które nie boją się odchodzi

od standardowych narzędzi komunikacji.²⁴

Twórczość Batorowicz, Freino, Warlikowskiej, Rajkowskiej czy Anny Płotnickiej, pokazuje nam nie tylko zmianę paradygmatu komunikacji i wrażliwości, ale przede wszystkim podkreśla rolę współczesnego obrzędu. Obrzędowość ta nie ma wyłącznie charakteru interwencji, przypomnienia, ale pełni rolę znacznie ważniejszą: pomaga przepracować pamięci, zwraca uwagę, jak w przypadku Wrocławia, na miejsce z jego zagubioną lub zniszczoną funkcję komemoracyjną albo religijną.

W świecie, w którym tak wiele zapomnianych historii i bohaterów czeka na odkrycie, taka sztuka odsłania swój głębszy wymiar społeczny i psychologiczny. Potrafi też w znacznym stopniu wpłynąć na porządek rzeczywistości. I zupełnie jak dobra bajka dosłownie: zmienić świat.



(Endnotes)

1. Paul Peikert, Kronika dni oblężenia. Wrocław 22 I – 6 V 1945, tłum. i oprac. K. Jonca, A. Konieczny, Wrocław 1984, s. 155. Proboszcz parafii św. Maurycego od stycznia 1945 roku prowadził swój dziennik, który stał się pierwszym i najbardziej wstrząsającym świadectwem zagłady miasta.

2. Warto wspomnieć o pierwszym w mieście projekcie artystycznym związanym z historią: „Breslau cv”. Idea projektu artystycznego pojawiła się w latach 2000 jako multimedialna mapa miasta, której odsłony zamieszczano w sieci. Kolejne odsłony projektu miały miejsce w przestrzeniach galerii, festiwalu, na lamach czasopism literackich i artystycznych. Dziś „Breslau cv” opowiada historię miasta niemieckiego, żydowskiego i polskiego głównie za sprawą profilu Facebook.com. Zgromadziła się wokół niego międzynarodowa, wielopokoleniowa społeczność Niemców, Żydów, Polaków, mieszkańców innych ziem zachodnich, a także przesiedleńców ze wschodu.

3. Ostatnie słowa Gerharta Hauptmanna, wybitnego dramaturga, który swoje ostatnie lata spędził w wili w Jagniątkowie. Skazany na „emigrację wewnętrzną”, ledwie tolerowany przez nazistów, chciał umrzeć we własnym łóżku. Armia Czerwona po wyzwoleniu proponowała mu wyjazd do Drezna. Odmówił. Na trzy dni przed śmiercią zapytał domowników: „Bin – ich – noch – In – meinem – Haus?” Czy jestem jeszcze w swoim domu? Laureat Nobla został po śmierci i tak przewieziony na wyspę Hiddensee koło Rugii. Jego los i słowa to gorzkie epitafium dla wszystkich wypędzonych.

4. Wrocław był jednym z najsilniejszych ośrodków „Solidarności”. Mimo represji w ciągu samego tylko 1982 roku ruch zdołał zorganizować wielotysięczne siły w podziemiu. Wrocławska „Solidarność” specjalizowała się w wojnie partyzanckiej.

5. Marek Czapliński, słowo wstępne do książki Gregora Thuma, „Obce miasto”, Wydawnictwo Via Nova, Wrocław 2005, s. 11.

6. Do miasta przybywali wtedy Polacy, którzy chcieli się szybko wzbogacić, po mieście krążyli złodzieje, kryminaliści i handlarze. Ich naturalnym miejscem pracy stał się największy plac na Śląsku – Plac Grunwaldzki, na który mówiono potocznie „Szaberplac” od kradzionych, zrabowanych towarów. Na szaberplacu można było kupić wszystko. Towar leżał wprost na ziemi lub kocach. Dominowały produkty niemieckie, które z czasem dla mieszkańców Wrocławia stały się synonimem bogactwa, jakości i marki. Przedmioty codziennego użytku po wielu latach stały się najważniejszym pomostem pomiędzy dawnymi a nowymi mieszkańcami, symbolem wielkiej straty i odnalezienia się w nowej ojczyźnie. Stanisław Beres: „Od dziecinstwa byliśmy wychowani w nienawiści i strachu przed Niemcami, a jednocześnie cały nasz świat, cały ten kosmos życia codziennego, nawet gusta zostały uformowane w obrębie przedmiotów,

sprzętów, form i ducha niemieckiego.”

Polacy na początku uważali Wrocław za „miasto zakazane”. Nazywali je „siedliskiem najgorzoch z mętów”. Ludzie bali się band rabunkowych w biały dzień, gwałtów na dzieciach i kobietach jakich dokonywali również funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej, ale i nocnych napaści ze strony organizacji hitlerowskiej Wehrwolf. Miasto miało tak samo złą reputację w Krakowie, Warszawie, jak i Hamburgu czy Berlinie.

7. Najgorzej potraktowano tak zwany „Wielki Cmentarz” między ulicą Braniborską a Legnicką: położono na nim osiedle z wielkiej płyty, choć leżeli na nim sławni ludzie. Do samego 1960 roku uprzątnięto i zlikwidowano ponad 50 cmentarzy niemieckich. W kolejnych latach likwidowano pozostałe. Do dziś z przedwojennego miasta zachowały się jedynie trzy: dwa cmentarze żydowskie i jeden z żołnierzami włoskimi z czasów I wojny światowej.

8. Lata 70. To dla Wrocławia epoka złudnego dobrobytu. Porządki i sprzątanie po dawnych gospodarzach miasta przyczyniły się do powiększenia traumatycznych *пустых przestrzeni*, choć wybudowano wtedy wiele nowych osiedli i blokowisk: Polankę, Różankę, Nowy Dwór, Kozanów, Gądów, Zakrzów, Kielców, Muchobór, w Śródmieściu postawiono nowoczesny Plac Grunwaldzki. Wielkie odległości od centrum, brak dobrej komunikacji i dróg działały na mieszkańców demobilizująco. Po pracy zamykali się w „sypialniach” i nie wracali już do centrum.

9. Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 – 2005*, Stentor 2005.

10. Izabela Kowalczyk, „Podróż do przeszłości Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej”, Gandalf, 2011.

11. Izabela Kowalczyk, *ibidem*, s. 14.

12. *Miejsca umocnione będą odgrywać rolę fortec z dawnych czasów historycznych. Dzięki nim wróg nie zajmie obszarów o decydującym znaczeniu operacyjnym. Zostaną otoczone, zamykając w ten sposób jak największe siły przeciwnika i stwarzając warunki umożliwiającej skuteczny kontratak. Lokalne twierdze, które znajdują się głęboko w strefie walk, będą zażarcie bronione w razie ataku nieprzyjaciela.* Rozkaz Führera „Fester Platz” z 8 marca 1944 roku.

13. Obsesja na punkcie Piastów znalazła swój wyraz w życiu codziennym. Piastowski we Wrocławiu był browar, hotel, gazeta, a także nowe centrum handlowe.

14. Tak zarysowana linia kompozycyjna w narracji przypomina arcydzieło literackie: „Malowanego ptaka” Jerzego Kosińskiego. Książka oparta w całości na micie, baśniach, legendach i podaniach związanych ze wschodem Polski, opowiada historię małego żydowskiego chłopca, który w masce „małego Polaka” lub „małego Cygana” rozpoczyna swoją niezwykłą i okrutną wędrówkę po świecie dorosłych. Wojna i jej pejzaż w tle pozwalają rozwinąć się wszystkim wątkom

narracyjnym, spleść dalekim figuram retorycznym, dokonać się obrzędem mitu. Abstrahując od plotek literackich i badań, które sugerują, że Kosiński nie był jedynym autorem książki, „Malowany ptak” stał się wielkim niezależnym symbolem wojennej Europy, która znalazła się w kleszczach Stalina i Hitlera, dwóch wielkich łowców kolorowych ptaków w XX wieku. Baśń o małym chłopcu pozwoliła Kosińskiemu scalić rozbitą tożsamość, opisać perspektywę Zagłady daleką od sentymentalizmu i kiczu, rzuciła też nowe światło na interesujące zjawisko „socjologii przypadku”.

15. Bettelheim był więzionym w Dachau i Buchenwaldzie, Frankl w Auschwitz. Obaj badacze trafili tam z powodu swojego żydowskiego pochodzenia.

16. Michał Cichy, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, Gazeta Wyborcza nr 19, wydanie z dnia 23/01/1999 GAZETA ŚWIĄTECZNA, str. 16.

17. Zmierz Bogów. Wagnerowskie określenie bardzo często używane w kontekście opisu ostatnich dni Niemiec.

18. W lutym 1945 roku podczas plenum Komitetu Centralnego PPR padło zdanie: „Całe społeczeństwo ogarnięte jest nienawiścią do Niemiec. To stwarza szerokie możliwości zjednoczenia tego społeczeństwa (...).”

19. Aleksander Solżenicyn, wówczas oficer w Prusach Wschodnich: „Wszyscy wiedzieliśmy doskonale, że jeśli dziewczyny były Niemkami, można je było zgwałcić, a potem zastrzelić. Było to niczym wyróżnienie się w boju. Jeśli były to Polki albo nasze dziewczęta – Rosjanki wywiezione z kraju – można je było poganiać po ogródku i poklepać po zadkach”. A. Solżenicyn, *Archipelag GULag. T. I – II*, tłum. Jerzy Pomianowski, Warszawa 1999. Współcześni historycy, w tym przede wszystkim Norman Davies w książce „Mikrokosmos”, opisuje gwałty Rosjan dokonywane również na Polkach. „Sowiecki okupant, kiedy tylko przejął panowanie nad zrujnowanym miastem, zaczął puszczać je z dymem. Od 7 maja celowo podpalano zmiażdżony wrak Breslau. Bandy szabrowników przemieszczały się z ulicy na ulicę, plądrując zniszczone przez wojnę domy i wypędzając ich zaszarpanych mieszkańców (...). Paliły się całe dzielnice. (...) Podpalenia, gwałty, napady i systematyczne grabieże trwały nadal bez przerw. (...) Większość opisów sowieckich grabieży podkreśla nienasycony głód kobiet, zegarków, framug okiennych i taczek. Dużym powodzeniem cieszyły się również rowery.”

N. Davies, *Mikrokosmos*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 2002, s. 444 – 445.

Niezwykłe wstrząsająco na temat gwałtów i rozbojów z perspektywy kobiety służącej w Armii Czerwonej, pisze reportażystka Swietłana Aleksiejewicz w książce „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety”, Wołowiec 2011.

Innym poruszającym dokumentem z czasów oblężenia Berlina, bliźniaczego miasta Breslau, jest książka



trzydziestoletniej Anonimy, zatytułowana „Kobieta w Berlinie. Zapiski z 1945 roku”. Autorka przez dwa miesiące oblężenia i wkroczenia do miasta Armii Czerwonej prowadziła dziennik gwałtów i kobiecych okaleczeń.

20. Warto wspomnieć w tym miejscu o książce Sylwii Chutnik „Kieszonkowy atlas kobiet”, „Kraków kobiet. Przewodnik turystyczny”, pod red. Agaty Dutkowskiej i Wojciecha Szymańskiego, „Krakowski szlak kobiet” upowszechniany jako strona internetowa: <http://www.krakowskiszlakkobiet.pl/>, o Innej Historii <http://innahistoria.pl/>, ale przede wszystkim o „Festung Warschau” Elżbiety Janickiej, która swoje miasto w czasie oblężenia nazwała sugestywnie „twierdzą narcyzów”.

21. *Dorota Jarecka: „Pascal pisał o kichaniu, Kierkegaard zauważył na palcu odciski, Simone Weil pisała o tym, jakie zmiany w duszy wywołuje ból głowy. Ale nikt nie zanalizował bólu rodzenia i nie wyciągnął z tego filozoficznych wniosków, jak to zrobiła Jolanta Brach-Czaina w „Szczelinach istnienia” (...). Poród, jedzenie mięsa, akt miłosnego zespolenia, śmierć zadana przez tortury to były jej tematy, a myśl krążyła wokół jednego - czym i gdzie jest zło w świecie.” D. Jarecka, Błony umysłu, Gazeta Wyborcza 2003-11-17.*

22. http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/aleksandra-polisiewicz-aleka-polis

23. Izabela Kowalczyk, Ibidem, s. 33. Porównaj też: Bartosz Korzeniewski, Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości, (w:) Kultura współczesna, nr 3, 2007, s. 5 – 23. John Fiske, Postmodernizm i telewizja, przeł. J. Mach, (w:) Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 165 – 182.

24. Jest to historia, która holduje subiektywizmowi, w narracji łamie porządek przyczynowo – skutkowy i podejrzliwie traktuje kryterium prawdy, eksperymentuje ze sposobami przedstawiania i stosuje różne media przekazu, wśród których teksty pisane stanowią jedynie pewną możliwość”.

Ewa Domańska, Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 52.



At home amid it all:

A tale passed on from my great-grandmother to my mother

The family had no option but to return home, where they lived in fear. With strict orders to keep the windows shut and curtains closed at all times, they were terrified of the unknown.

They remembered the incomprehensible events they had witnessed. Memories of never ending lines of captured people – instructed to walk until they could no longer or until they reached ‘the camp’ – were etched into their minds.

From their home, they felt the fear of the many who longed to escape, who tried to escape, and those who did not make it before them. They sensed the horrid consequences for both the escapees and those who helped by the dreadful mixture of cries and unnerving silences. Yet, against these odds and with the slimmest chance, a few lucky ones got away.

One day, the family members were shocked to find a woman scattering in panic into their home. As they looked at her with widened eyes and open mouths, they heard the sound of loud footsteps approaching, and they quickly hid her under one of their beds.

Holding their breath, the family heard the footsteps get closer and closer, and then, with unexplainable fortune, become softer and softer...

The ability to exhale was never to be forgotten.

**W domu pośród tego wszystkiego:
Opowieść przekazana przez prababcie mojej mamie**

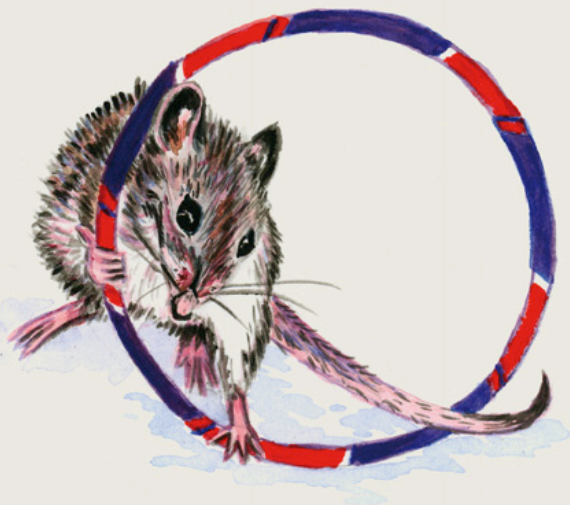
Pamiętali niezrozumiałe wydarzenia, których byli świadkami. Wspomnienia niekończących się rzędów pojmanych ludzi – którym kazano iść do kresu sił albo do bram „obozu” – głęboko wryły się w ich pamięci.

W swoim domu odczuwali strach tych, którzy marzyli o ucieczce, którzy ryzykowali ucieczkę i tych, którym się nie udało. Wyczuwali straszliwe konsekwencje czekające zarówno na uciekinierów, jak i na tych, którzy pomagali im w ucieczce, w przerażającej mieszance wybuchów płaczu i szarpającej nerwy ciszy.

Pewnego dnia członkowie mojej rodziny zszokowani patrzyli, jak kobieta wbiega w panice do ich domu. Wpatrując się w nią szeroko otwartymi oczami, z uchylonymi ze zdziwienia ustami, usłyszeli dźwięk zbliżających się złowrogich kroków i szybko schowali ją pod jednym z łóżek.

Wstrzymując oddech, rodzina słuchała, jak kroki zbliżają się coraz bardziej, a potem, dzięki niewytłumaczalnemu szczęściu, powoli cichną w oddali...

Nigdy nie zapomną tego westchnienia ulgi.



DOWÓD OSOBISTY

Grandmas story

Batorowicz

1. Nazwisko

Cecylia

2. Imię

Ducin

3. Nazwisko panienskie

RP NFI

RYSOPIS

sixcolni

Wzrost

piętnie

Oczy

nie ma

Znaki szczególne





My grandmother's story

During the war, my grandmother, Cecylia Ducin (maiden name, b. 23.1.1920), was living with her mother (my great-grandmother) in the German-occupied Polish city of Kalisz (after the war, she lived in Wrocław). One day, she was woken up in the middle of the night by German troops and taken to carry out manual labour on farms in Germany. They took all her family property and belongings. Because she knew German, which she had learnt at school, she was saved from working on a farm and instead began to work as a waitress in a restaurant in Parchim. There she served meals to the many troops and officials who frequented the restaurant. She had to wear a letter 'P' and the number '10730'. The German customers were surprised that a Polish woman spoke German so well. The owners were pleased with her work and granted her leave after a year. She knew she had to return to them eventually; if not, she would be taken back by force. As it turns out, this is exactly what happened.

By this time, she was working in Kalisz in a bike shop for a German owner. One evening, a policeman approached her after he watched her serve a customer, and said: 'Miss, since when do you serve Polish before German customers?' Then he told her that she had to come to the 'Criminal Police' at 5 o'clock the following morning. When she arrived they locked her up in a dark cell without asking her any questions. Thankfully, she had a small light and a watch. While she sat there, she heard horrifying screams. The police were twisting the arms of Polish people who brought or sold meat. They had been forced to do so as there was nothing to eat. They were beaten and mechanical devices were used to twist their limbs. She thought that she was going to go mad in that cell... just waiting for the door to open and them to come after her. Finally, the door did open. A policeman asked her:

'Did you work for a German?'

'Yes, I was forced to work in a bike shop – the owner is German.' She replied.

'Then yes, you will stay in here because you first served Polish customers in your shop.'

'I served everyone who stood in line.'

'But you gave a Polish woman a battery for a torch. You are not permitted to do such a thing.'

‘But I didn’t do anything wrong. The person took the battery, paid for it and I served everyone else in line as normal.’

‘Then we will work out what is owed.’

She thought to herself, ‘God, how will I overcome this fear?’ She hoped that her boss, who was so happy with her work, might take some action. In the early evening, around 6 o’clock, the door opened, and the German spoke:

‘In the morning you will return to work in the bike shop.’

She sighed with relief, having survived the darkness and the fear of the ordeal. She went to the shop, which was on Kanonicka Street, having to support herself against the walls along the way because she was feeling very weak from hunger and from having been kept in a dark cell all day. Luckily, she reached the shop safely and told her boss that she had been released. She said he was a good boss. ‘Miss’, he said to her (he also knew a little Polish, but spoke poorly), ‘do not worry, nothing bad will happen to you because you work well.’ Then she knew why they had let her go. He must have taken action. She kept working for him for a few years.

Over the years, several experiences impacted upon her heavily; in particular, the death of her brother. He was only a year younger than her and never returned from the war. They sent her mother a letter saying that he died of pneumonia. That’s how they phrased it. My grandmother doesn’t have the documents as she only had access to them after her mother’s death. They remain in Kalisz where my great-grandmother had once lived.

After the war, she found out from her brother’s friends that he was killed.

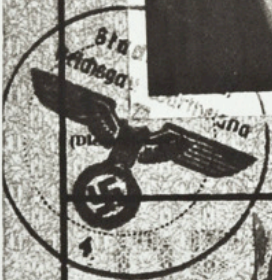




Abdruck
des rechten Zeigefingers



Abdruck
des linken Zeigefingers



Myra J. ...

(Unterschrift des Kennkarteninhabers)

L. Hiesel den *16. September 1944*
Der **Oberbürgermeister**
als **Kreispolizeibehörde**

(Ausstellende Behörde)

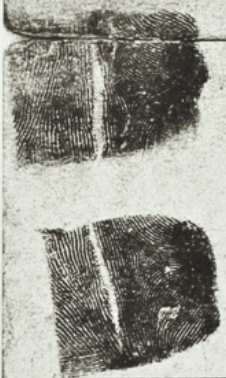
Pa. ...

(Unterschrift des ausstellenden Beamten)

Spinnstoffkarte
Wirtschaftsamt
Währungsamt

Arbeitskarte

polnischer Arbeitskräfte
aus den eingegliederten Ostgebieten



Raum für Fingerabdruck
linker — Zeigefinger — rechter

Vorname: *Wojciech*

Nachname: *Goetz Duclon*



Umschlagblatt e 5760

4.40.2000

40358.

Opowieść mojej babci

Podczas wojny, moja babcia, Cecylia Ducin (panieńskie nazwisko, ur. 23.01.1920) mieszkała ze swoją matką (moją prababką) w okupowanym przez Niemców mieście Kalisz (po wojnie mieszkała we Wrocławiu). Pewnego dnia niemieccy żołnierze obudzili ją i wywieźli na roboty do Niemiec. Zabrali cały majątek rodzinny.

Ponieważ знаła język niemiecki, którego nauczyła się w szkole, udało jej się uniknąć pracy na roli w gospodarstwie, a zamiast tego zaczęła pracować jako kelnerka w restauracji w Parchimiu. Podawała w niej posiłki wielu żołnierzom i urzędnikom niemieckim, którzy przychodzili do restauracji. Na ubraniu musiała nosić literę „P” i numer „10730”. Właściciele restauracji – Niemcy – byli zdziwieni, że babcia zna tak dobrze język niemiecki. Byli zadowoleni z jej pracy i po roku pozwolili jej na urlop. Babcia wiedziała, że prędzej czy później będzie musiała do nich wrócić; jeśli nie, zostanie przyprorowadzona siłą. Jak się okazuje, dokładnie tak się stało.

W tym czasie pracowała w Kaliszu w sklepie z rowerami. Właścicielem był Niemiec. Pewnego popołudnia policjant podpatrywał, jak babcia obsługuje klientów, po czym podszedł do niej i rzekł: „Panno, od kiedy to obsługujesz Polaków przed niemieckimi klientami?” Potem kazał jej przyjść na „policję kryminalną” następnego dnia o piątej rano. Kiedy przyszła, nie zadając żadnych pytań zamknęli ją w ciemnej celi. Na szczęście babcia miała małą latarkę i zegarek. Siedząc tam, słyszała przerażające wrzaski. Policjanci wykręcali ręce Polaków, którzy wozili lub sprzedawali mięso. Byli do tego zmuszeni, gdyż nie było nic do jedzenia. Bito ich i mechanicznymi urządzeniami wykręcano im kończyny. Babka myślała, że oszaleje w tej celi... czekając na chwilę, kiedy otworzą się drzwi i przyjdą po nią.

W końcu drzwi się otworzyły. Policjant zapytał ją:

“Czy pracowałaś dla Niemca?”

„Tak, kazano mi pracować w sklepie z rowerami – właścicielem jest Niemiec,” -odpowiedziała.

„Więc tak, zostaniesz tu, bo obsługiwałaś najpierw polskich klientów w twoim sklepie.”

“Obsługiwałam każdego, kto stał w kolejce.”

„Ale dałaś Polce baterię do latarki. Nie wolno ci robić takich rzeczy.”

„Ale ja nie zrobiłam nic złego. Ta osoba wzięła baterię, zapłaciła, a ja obsługiwałam następnych w kolejce, jak zawsze.”

“W takim razie zobaczymy, co z tobą będzie.”

Babcia pomyślała: “Boże, jak dam sobie radę z tym strachem?” Miała nadzieję, że jej szef, który był tak zadowolony z jej pracy, zacznie działać. Późnym popołudniem, około godziny szóstej, drzwi się otworzyły i usłyszała głos Niemca:

„Rano wracasz do pracy w sklepie z rowerami.”

Westchnęła z ulgą, że udało jej się przetrwać ciemność i strach przed strasznym losem. Poszła do sklepu, który znajdował się przy ulicy Kanonickiej. Po drodze musiała opierać się o mur, gdyż była bardzo słaba z głodu i zmęczenia, po całej dobie spędzonej w ciemnej celi. Na szczęście doszła bezpiecznie do sklepu i powiedziała szefowi, że została wypuszczona.

Powiedziała mu też, że jest dobrym szefem. “Panienko”, powiedział (znał też trochę polski, ale kiepsko mówił), „nie obawiaj się, nic ci się nie stanie, bo dobrze pracujesz.” Wtedy wiedziała już na pewno, dlaczego ją wypuścili. On musiał zadziałać. Pracowała dla niego dalej przez kilka lat.

Przez te lata, życie kilkakrotnie ciężko ją doświadczyło. Szczególnie ciężkim przeżyciem była śmierć brata. Był tylko o rok młodszy od niej, nigdy nie wrócił z wojny. Jej matka dostała list, że zmarł na zapalenie płuc. Tak to zwykle formułowali. Babcia nie ma tych dokumentów, gdyż uzyskala do nich dostęp dopiero po śmierci swojej matki. Pozostały w Kaliszu, gdzie kiedyś mieszkała. Po wojnie matka dowiedziała się od kolegów brata, że został on zabity.



interview

You left Poland in 1984 at the age of five. In 2011 you returned for the first time and this experience was the major catalyst for this project. Tell me about your homecoming.

Essentially, this project is a story about homecoming. I came to Australia with my parents in 1984, and recently returned to the historical city of Wroclaw, my birthplace. For me, it was important to experience my homeland – to be there in its presence.

In re-experiencing the city, I became intrigued by the malleability of memory. Prior to my trip, I had collected personal and cultural stories from relatives and friends based on notions of memory, history and home. I had also started recollecting my personal stories, which were rather fragmented and I began to reflect on this. In particular, I thought about the differences between the way things happen and the way they are recalled. The fluidity of time and circumstance also struck me – how things were in Poland when I was a child and how they are now varies significantly. Over time, recollections shift and are reshaped through the act of sharing. All of these thoughts led me to consider storytelling as a medium for this project.

You were only a small child when you lived in Poland and in your work you reflect on the memories of this time. What is the importance of this time for you?

Childhood memories intrigue me. A child's vivid imagination has an uninhibited capacity to blur fact and fiction. I recall that as a child I was fascinated with the animal characters featured in the well-known children's storybook *Brzechwa Dzieciom* by Jan Brzechwa, which was illustrated by Jan Marcin Szancer. I am interested in the differences between how I perceived those stories and illustrations then (as a child), and how I visually engage with them now in my artistic practice. I like the idea of referencing reoccurring childhood memories. Each time they are retold or repurposed, they resonate differently. That's because perception changes with circumstance and context.

During your return trip to Poland you met with long-lost family members and collected firsthand accounts of their World War II experiences. What role do these personal narratives play in your project?

Personally, I was looking forward to reuniting with my grandmother (who, at the time of my visit, was 91 years of age) and

family members who I had not seen since I was a child. I was interested in gathering firsthand narratives of their World War II experiences, particularly since this opportunity would not exist for much longer. It was important for me to record this family history that would otherwise be lost.

For this project I incorporated these narratives and also drew on mythology, folklore and fairytales to create subtexts within an historical account of World War II. I refer to these subtexts as 'little narratives' (as opposed to the grand narratives of history). These little narratives allow a metaphorical interjection of personal, cultural and historical narratives.

The subjectivity of recollecting gives authenticity to personal narratives. Personal recollections preserve the sense of individual, which is unique within broader collective cultural memory.

Can you elaborate a little further on the idea of subjectivity in relation to fairytales and other little narratives?

With fairytales and other forms of little narratives, there is no illusion of objectivity. Their authenticity and power lie in their subjectivity, a central undercurrent of this project. Without the pretense of telling truthful accounts, little stories present adventures for the reader. The reader gathers symbolic meaning as they travel along the crafted pages. They are active participants in the search for their own little truths among the tales.

My emphasis on subjectivity is not merely an act of subverting grand narratives within history, particularly Western art history. Rather, it is about seeing subjectivity as a creative and fluid space that co-exists between the lines of these grand histories. Fairytales, mythology and folklore can trigger individual and collective memory as well as offer continuity between fragmented events and fiction. Subjectivity gives agency to individual creativity, which is just as important as the factual accuracy of collectivity.

Ironically, while Western art history negates (and undermines) subjectivity, this act in itself is a narrative. The compilation of Western art history, like any other scholarly pursuit, is determined by a process of selection. Key figures and events are singled out to become part of this history. As the process of selection and exclusion cannot be avoided, so too its accounts cannot

be perceived as absolute ‘truth’ but rather evidence of the ideologies, biases and myths that form the basis of exclusion or inclusion.

The idea of Western art history as a subjective narrative has been consistent throughout your work. How does it specifically relate to this project?

The idea of history as a subjective narrative is significant to my project’s approach in recollecting personal, cultural and historical stories within the context of Polish/German World War II accounts. Many twentieth- and twenty-first-century artists have embodied this idea, using mythological and metaphorical strategies to address historical, cultural identities. For instance, my previous body of work referenced the late-twentieth-century German artist Joseph Beuys, who blurred his biographical details in his art practice creating a mythology. David Thistlewood argues that Beuys did this to present a story with philosophical meaning rather than to provoke the issue of what is true and what is fiction.

There are times, too, when the factual history is too big, too large, or, in this case, too horrific, to comprehend. Sometimes it is best to speak through personal stories. My project uses little narratives to tap into cultural and historical accounts that may otherwise be too difficult to address as a whole.

Tell me about *Fairytales from Auschwitz*, your inspiration for this project.

While researching European fairytales, I discovered *Fairytales from Auschwitz*, a little-known collection of children’s stories secretly written and illustrated by Polish prisoners in concentration camps. These stories were published by the Auschwitz-Birkenau State Museum in 2009, which I visited last year. What first struck me was the dichotomy between fairytales and Auschwitz – I couldn’t erase it from my mind. I also saw this dichotomy in historical accounts of Auschwitz; amid the horror, there was an unwavering struggle for hope. My sculptural installations have always explored the tension between restriction/captivity and flight/untameability, and this seemed the right opportunity through which to revisit these ideas.

For me, these fairytales are a prime example of using creativity as a way of maintaining dignity and individuality within a dehumanising regime. These children’s stories record the prisoners’ search for creative freedom in the grimmest



circumstances. Creativity is a survival mechanism. Jadwiga Kulasza, one of the few authors to write on these storybooks, states that this collection of stories expresses the very human desire to leave a mark. These stories are relics of the individual, as well as a gesture of comfort to loved ones.

The struggle for freedom was about pushing the boundaries within the restrictive walls as much as longing to be beyond them. In this case, the prisoners who came together as a collective represented not only a resistance to the Nazi regime but also a creative strategy of pushing the restrictive boundaries that were in place. The prisoners created these works, with the fear that a member of the SS troops may enter at any moment. As these books were created in utter secrecy, very little factual information exists about them. It is hard to identify the surnames of the prisoners involved, the date they were written, or the number of copies produced.

How did the prisoners arrive at the idea for *Fairytales from Auschwitz*?

While the specific date is unknown, Kulasza believes that around 1942 and 1944, a prisoner located in Zentralbauleitung found some children's picture books. When he showed them to his friends, they were all shaken – they knew that these books must have belonged to children who had perished in the gas chambers. This knowledge fuelled their longing for their own children back home. The event raised heated discussion among the prisoners, which resulted in the decision to secretly produce and send fairytales to their children. Kulasza highlights that as they did not believe they would survive, the prisoners created these stories as relics of their lost roles as fathers and husbands and as a tribute to their longing for their loved ones. As there was access to writing tools and technical equipment, it is supposed that the prisoners worked on these stories among the many offices at Zentralbauleitung.

Are there any examples of how these stories reflect the prisoners' lived experiences?

These fairytales are coded with little truths reminiscent of lived experience. For example, 'The tale of the rabbit, fox and rooster' tells of the trials and tribulations of a rabbit whose home was taken over by the bad fox. Everyone was afraid of the fox, but the wit of the rooster made the fox flee for safety. The prisoners undoubtedly drew from lived experience – the rabbit has his freedom taken away by the bad fox. However, this is also a cautionary tale – consequences await those who take from

others what is not rightfully theirs.

Could you tell me about the significance of your grandmother's story to the project?

My grandmother's story, which she told me in person, is vital within this project. I was surprised to find out that my grandmother had kept her experiences of war a secret; the first time she had decided to disclose information was during my visit in 2011! What I found most interesting about her story is that it highlights the measures used to punish or to conceal an event. For instance, the pettiest action – my grandmother serving a Polish person before a German in a bike shop – was deemed a punishable crime. Yet, when Grandmother's brother was killed, a medical condition was used to conceal the truth. Furthermore, my grandmother's survival, due to her sympathetic German boss, provides another way of seeing between the 'enemy' lines.

Her story led me to focus on finding little truths within a woven web, between secrets and lies. In terms of the latter, I am referring to lies that embody both good and bad intentions; to deceive and hide the truth, and to lie to protect from the horrific truth.



Wstęp

Wyjechałaś z Polski w 1984 roku w wieku pięciu lat. W 2011 roku wróciłaś po raz pierwszy i to doświadczenie było głównym katalizatorem tego projektu. Opowiedz mi o swoim powrocie do domu.

W gruncie rzeczy, ten projekt jest opowieścią o powrocie do domu. Wyjechałam do Australii z rodzicami w 1984 roku, a ostatnio wróciłam do miejsca moich urodzin, Wrocławia, miasta z długą historią. Doświadczenie powrotu do domu było dla mnie ważne – aby być tam w jego obecności.

Kiedy doświadczałam ponownie miasta, zaintrygowała mnie plastyczność pamięci. Przed podróżą zbierałam opowiadania zawierające osobiste wspomnienia i tematy kulturowe od znajomych i przyjaciół. Ich wspólnym wyznacznikiem były pojęcia pamięci, historii i domu. Zaczęłam także zbierać w całość moje własne wspomnienia, które były raczej fragmentaryczne, i zaczęłam się nad nimi zastanawiać. W szczególności myślałam o różnicach pomiędzy tym, jak dzieją się różne rzeczy, a tym, jak je zapamiętujemy. Uderzyła mnie także płynność czasu i okoliczności – to, jak się rzeczy miały w Polsce, kiedy byłam dzieckiem, a jak wyglądają teraz, różni się bardzo znacząco. W miarę upływu czasu wspomnienia zmieniają się i nabierają nowych kształtów podczas aktu dzielenia się nimi. Wszystkie te refleksje skłoniły mnie do sięgnięcia po opowiadanie jako medium tego projektu.

Byłaś małym dzieckiem, kiedy mieszkałaś w Polsce, a w swojej pracy odnosisz się do wspomnień z tego okresu. Jakie znaczenie mają dla ciebie tamte czasy?

Intrygują mnie dziecięce wspomnienia. Żywa wyobraźnia dziecka ma nieokiełznaną zdolność do zacierania granic między faktem a fikcją. Pamiętam, że jako dziecko byłam zafascynowana zwierzęcymi postaciami występującymi w dobrze znanej książce dla dzieci *Brzechwa dzieciom*, autorstwa Jana Brzechwy, a ilustrowanej przez Jana Marcina Szancera. Interesują mnie

różnice pomiędzy tym, jak postrzegałam te opowiadania i ilustracje wtedy (jako dziecko) i jak wizualnie odnoszę się do nich teraz w mojej praktyce artystycznej. Podoba mi się koncepcja odnoszenia się do powracających wspomnień z lat dziecięcych. Za każdym razem, kiedy opowiada się je lub wykorzystuje ponownie, brzmią inaczej. Dzieje się tak dlatego, ponieważ percepcja zmienia się wraz z okolicznościami i kontekstem.

Podczas podróży powrotnej do Polski spotkałaś się z dawno utraconymi członkami rodziny i wysłuchałaś ich opowieści o przeżyciach z czasów drugiej wojny światowej. Jaką rolę odgrywają w twoim projekcie te osobiste historie?

Osobiście, bardzo czekałam na ponowne spotkanie z moją babcią (która w chwili mojej wizyty miała 91 lat) i z członkami rodziny, których nie widziałam, odkąd byłam dzieckiem. Interesowało mnie także zebranie z pierwszej ręki ich opowieści z czasu drugiej wojny światowej, zwłaszcza że taka możliwość nie będzie trwała zbyt długo.

Dla mnie było ważne zapisanie historii tej rodziny, historii, która w przeciwnym razie zostałaby utracona. Dla potrzeb tego projektu wykorzystywałam te historie, sięgnęłam także do mitologii, folkloru i bajek dla dzieci w celu stworzenia osobistych wątków w ramach historycznej narracji o drugiej wojnie światowej. Te osobiste wątki nazywam „małymi fabułami” (w kontraście do wielkich fabuł wielkiej historii). Te małe fabuły pozwalają na metaforyczne skrzyżowanie się wątków osobistych, kulturowych i historycznych.

Subiektywność wspomnień przydaje autentyczności wątkom osobistym. Osobiste wspomnienia zachowują charakter jednostkowy, który jest czymś wyjątkowym w ramach szerszej kolektywnej pamięci kulturowej.

Czy możesz powiedzieć coś więcej na temat koncepcji subiektywności w odniesieniu do bajek dla dzieci i innych małych fabuł?

Jeśli chodzi o bajki dla dzieci i inne formy małych fabuł, iluzja obiektywności jest nieobecna. Ich autentyczność i siła tkwią w ich subiektywności, centralnym wątku znajdującym się u podłoża tego projektu. Nie mając pretensji do podawania relacji zgodnych z prawdą, małe opowieści roztaczają przygody przed oczami czytelnika. Czytelnik dochodzi do symbolicznego znaczenia w miarę przemierzania wyczelowanych stron. Jest aktywnym uczestnikiem poszukiwania swojej własnej małej

prawdy na stronach bajek.

Mój nacisk położony na subiektywność nie jest tylko aktem przenicowania wielkich fabuł historii, szczególnie historii zachodniej sztuki. Jest on raczej skupiony na postrzeganiu subiektywności jako kreatywnej, płynnej przestrzeni, która współlistnieje pomiędzy wersami tej wielkiej historii. Bajki, mity i folklor mogą wyzwolić zarówno pamięć indywidualną, jak i zbiorową, jak też zapewnić ciągłość pomiędzy podzielonymi na fragmenty wydarzeniami i fikcją. Subiektywność sankcjonuje indywidualną kreatywność, która jest tak samo ważna jak merytoryczna precyzja zbiorowości.

Ironią jest fakt, że podczas gdy zachodnia historia sztuki neguje (i podważa) subiektywność, akt ten sam w sobie jest fabularny. Kompilacja zachodniej historii sztuki, jak każde inne poszukiwania naukowe, jest zdeterminowana procesem selekcji. Kluczowe postacie i wydarzenia zostają wyodrębnione i stają się częścią tej historii. Ponieważ nie da się uniknąć procesu selekcji i eliminacji, te relacje także nie mogą być uznawane za absolutną „prawdę”, a raczej za dowód istnienia ideologii, opinii i mitów, które tworzą podstawy eliminacji czy inkluzji.

Koncepcja zachodniej historii sztuki jako subiektywnej fabuły konsekwentnie pojawia się w całej twojej pracy. W jaki sposób odnosi się do tego szczególnego projektu?

Koncepcja historii jako subiektywnej fabuły ma znaczenie w podejściu do przywoływania osobistych, kulturowych i historycznych wspomnień w kontekście polsko-niemieckich relacji o drugiej wojnie światowej, jakie prezentuje mój projekt. Wielu artystów dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku wcieliło te koncepcje w życie, wykorzystując strategie mitologiczne i metaforyczne w celu odniesienia się do historycznej czy kulturowej tożsamości. Na przykład moje poprzednie prace odnosiły się do niemieckiego artysty z końca dwudziestego wieku, Josepha Beuysa, który zacierał autobiograficzne szczegóły w swojej praktyce artystycznej tworząc własną mitologię. David Thistlewood twierdzi, że Beuys robił tak dlatego, by wzbogacić historię o filozoficzne znaczenie, a nie po to, by prowokować dyskusje o tym, co jest prawdą, a co jest fikcją.

Zdarza się także, że faktograficzna historia jest zbyt duża, zbyt obszerna, lub, w tym wypadku, zbyt straszna, aby można było ją pojąć. Czasami lepiej jest przemawiać za pośrednictwem osobistych historii. Mój projekt wykorzystuje małe opowiadania, aby wnikać w relacje kulturowe i historyczne, które w przeciwnym razie byłyby zbyt trudne, aby poruszyć je w całości.

Opowiedz mi o *Bajkach z Auschwitz*, twojej inspiracji dla tego projektu.

Kiedy prowadziłam badania nad europejskimi bajkami dla dzieci, odkryłam *Bajki z Auschwitz*, mało znany zbiór bajek dla dzieci potajemnie napisanych i zilustrowanych przez polskich więźniów w obozach koncentracyjnych. Te opowieści zostały opublikowane w 2009 roku przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, które odwiedziłam przed rokiem. Przede wszystkim uderzyła mnie dychotomia pomiędzy bajkami a Auschwitz – nie mogłam przestać o tym myśleć. Tę samą dychotomię dostrzegałam w historycznych relacjach z Auschwitz, gdzie wśród koszmaru zawsze trwała nieustająca walka o nadzieję. Moje rzeźbiarskie instalacje zawsze badały napięcie pomiędzy ograniczeniem/niewolą a walką/nieokiełznaniem, i to stworzyło dobra okazję, aby ponownie zająć się tymi tematami.

Dla mnie te bajki są najlepszym przykładem wykorzystania kreatywności jako sposobu zachowania godności i indywidualizmu pośrodku odhumanizowanego reżimu. Te opowiadania dla dzieci są zapisem dążenia więźniów do twórczej wolności w najbardziej ponurych okolicznościach. Kreatywność jest mechanizmem przetrwania.

Jadwiga Kulasza, jako jeden z niewielu autorów piszących na temat tych opowiadań, twierdzi, że zbiór ten wyraża bardzo ludzkie pragnienie odcisnięcia śladu po sobie. Te opowiadania są reliktem indywidualnych osób, jak również gestem pociechy dla najbliższych.

Walka o wolność polegała na przesuwaniu granic wyznaczonych przez ograniczające mury, jak i na pragnieniu znalezienia się poza tymi murami. W tym przypadku więźniowie, którzy znaleźli się razem jako zbiorowość, reprezentowali nie tylko opór przeciwko faszystowskiemu reżimowi, ale także kreatywną strategię przesuwania ograniczających murów, wzniesionych wokół nich. Więźniowie tworzyli te prace w strachu, że w każdej chwili mogą wpaść do nich SS-mani. Ponieważ prace te powstawały w całkowitej tajemnicy, mamy na ich temat bardzo mało merytorycznych informacji. Trudno zidentyfikować nazwiska więźniów, daty napisania utworów czy liczbę wyprodukowanych egzemplarzy.

Jak więźniowie wpadli na pomysł *Bajek z Auschwitz*?

Choć dokładna data jest nieznaną, Kulasza uważa, że między 1942 a 1944 rokiem pewien więzień ulokowany w Zentralbauleitung znalazł jakieś książki dla dzieci. Kiedy pokazał je swoim przyjaciółom, byli wstrząśnięci – wiedzieli, że książki musiały wcześniej należeć do dzieci, które zginęły w komorach gazowych. Ta świadomość wzbudziła w nich tęsknotę



za własnymi dziećmi, przebywającymi w domach. Wydarzenie to spowodowało gorące dyskusje pomiędzy więźniami, a ich rezultatem była decyzja o potajnym stworzeniu bajek i wysłaniu ich do własnych dzieci. Kulasza wyjaśnia, że choć nie wierzyli oni, że przeżyją, więźniowie pisali te bajki jako relikty swoich utraconych ról ojców i mężów, i jako hołd dla swojej tęsknoty za najbliższymi. Przypuszcza się, że więźniowie pracowali nad tymi opowiadaniem w biurach, jakich było wiele w Zentralbauleitung, jako że mieli tam dostęp do przyborów do pisania i sprzętu.

Czy są jakieś przykłady, w jaki sposób te opowiadania odzwierciedlają życiowe doświadczenia więźniów?

Te bajki są nacechowane małymi prawdami odzwierciedlającymi życiowe doświadczenia. Na przykład "Bajka o zającu, lisie i kogucie" opowiada o przejściach zająca, którego dom został zajęty przez złego lisa. Wszyscy bali się lisa, ale spryt koguta sprawił, że lis musiał ratować się ucieczką. Więźniowie niewątpliwie czerpali z życiowych doświadczeń – zły lis odebrał zającowi wolność. Jednak jest to także bajka ostrzegawcza – konsekwencji mogą spodziewać się ci, którzy odbierają innym to, co do nich nie należy.

Czy mogłabyś powiedzieć mi, jakie znaczenie dla twojego projektu ma opowieść twojej babci?

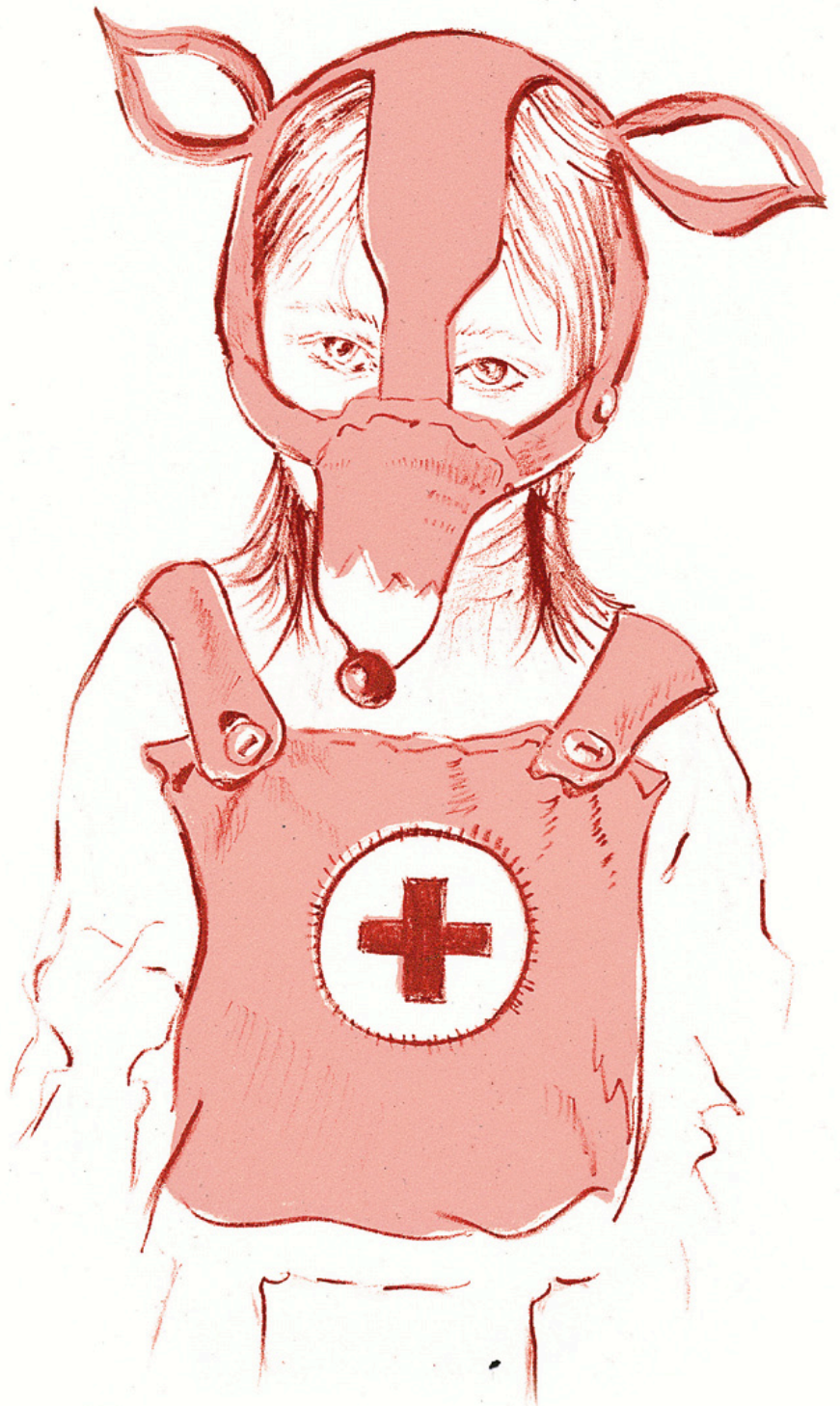
Opowieść mojej babci, którą zrelacjonowała mi osobiście, ma fundamentalne znaczenie dla tego projektu. Ze zdziwieniem odkryłam, że moja babcia utrzymywała swoje wojenne doświadczenia w tajemnicy; pierwszy raz zdecydowała się ujawnić te informacje podczas mojej wizyty w 2011 roku! Co dla mnie było najciekawsze w tej opowieści, to fakt, że uwidacznia ona środki, jakie stosowano, aby ukarać albo aby zataić jakieś wydarzenie. Na przykład, najgłówniejsze wydarzenie – kiedy moja babcia obsłużyła najpierw Polaka, a potem Niemca w sklepie z rowerami – uznawano za przestępstwo zasługujące na karę. A jednak, kiedy brat babci został zabity, sięgnięto po termin medyczny w celu zatajenia prawdy.

Co więcej, moja babcia przeżyła dzięki współczującemu niemieckiemu szefowi, co daje jeszcze inną perspektywę spojrzenia pomiędzy linie wroga.

Historia mojej babci sprawiła, że skoncentrowałam się na poszukiwaniu małych prawd wewnątrz utkanej sieci, pomiędzy sekretami i kłamstwami. Odnoszę się do kłamstw, które uosabiają zarówno dobre jak i złe intencje; mają na celu oszukanie i ukrycie prawdy, jak i kłamanie w celu ochrony przed straszną prawdą.







Beata Batorowicz would like to thank: Andrzej Batorowicz, Cecylia Batorowicz, Krystyna and Krzysztof Batorowicz, Monika and Anita Batorowicz, Jason Castro, Bożena and Krzysztof Piotrowski, Aneta Waszczuk, Jadwiga Waszczuk, and Simon Wright. QUT Art Museum: Vanessa Van Ooyen, Megan Williams, and Pia Robinson. Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wrocław: Professor Piotr Kielan, Vice-Rector for Artistic Affairs and Research; Beata Ludwiczak; Agnieszka Klos; and Anna Czajka. University of Southern Queensland: Professor Peter Goodall, Dean, Faculty of Arts; Professor Chris Lee, Associate Dean (Research), USQ Faculty of Arts Research; Associate Professor Janet McDonald, Head, School of Creative Arts; and Dr Chris Kossen.

Published by QUT Art Museum on the occasion of the exhibition *Tales within historical spaces: Beata Batorowicz* 1 September - 28 October 2012



QUT Art Museum
Queensland University of Technology
2 George Street
Brisbane 4001 Australia
www.artmuseum.qut.edu.au

Exhibition Curator: Vanessa Van Ooyen
Publication Designer: Katrina Stubbs
Publication Translator: Beata Ludwiczak
Publication Editor: Evie Franzidis
Printers: Printed in China by 1010 Printing
Photography: Richard Stringer
© Queensland University of Technology and contributors

Apart from fair dealing for the purposes of private study, research, criticism or review as permitted under the Copyright Act, no part of this publication may be reproduced without permission of the publisher.

All images reproduced with permission of the artist

ISBN: 978-1-921897-19-1

This project has received financial assistance from the Queensland Government through Arts Queensland.

This project has been supported by The Eugeniusz Geppert



Academy of Art and Design

