

ROZMOWY

M

Zostało

we mnie

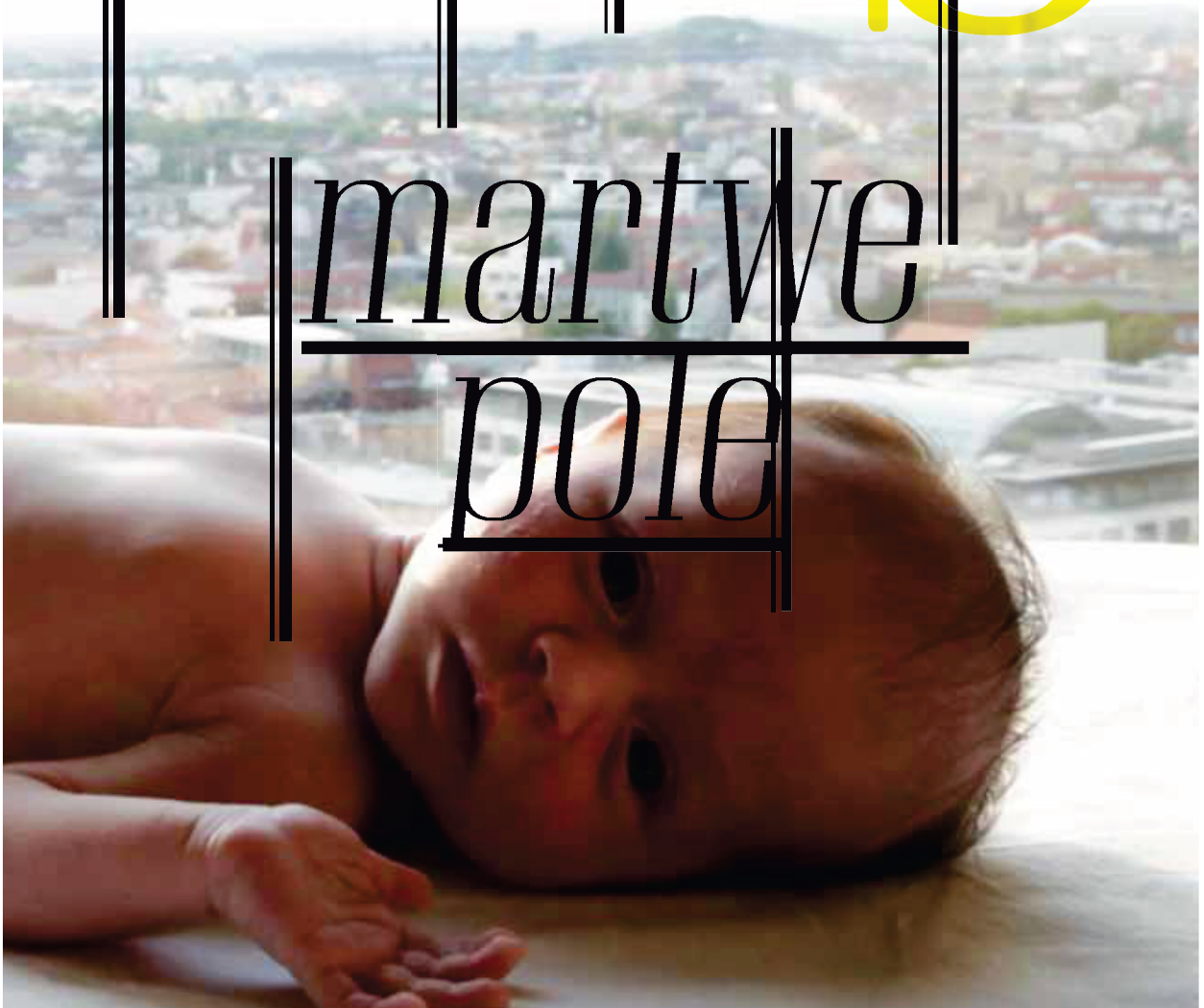
* wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki i Galerii Żak | Branicka

M—S

sa

O berlińskich projektach z Joanną Rajkowską
rozmawia Aurelia Nowak

*martwe
pole*



AURELIA NOWAK: Posiadanie dzieci często wiąże się z odejściem od sztuki, zawieszeniem na jakiś czas aktywności zawodowej. W twoim przypadku jest chyba wręcz odwrotnie. Jak udaje ci się godzić te dwie sfery?

JOANNA RAJKOWSKA: Jest to kwestia wyboru. Dzieci też śpią i odpoczywają. Najistotniejsze jest jednak to, jak głęboko jesteś w tym, co robisz. Projekty, które obecnie realizuję, w dużej mierze są zbudowane na analizie tego, w jakim momencie życia się znalazłam. Zadaję sobie pytanie o to, czym tak naprawdę jest choroba Róży, walka z nią. Co ja robię z tą sytuacją? Jaka jest moja odpowiedź na nią? Z jednej strony Róża wymaga mnóstwa uwagi i czasu. Trzeba ją myć, dezynfekować cewnik na piersi, leczyć, biegać po szpitalach, robić badania, ale z drugiej strony to jest niesamowity świat, pełen dziwnych rzeczy, o których istnieniu nie miałam pojęcia. Czerpię z tego pełnymi garściami. Życie jak każde inne.

W świecie sztuki rzadko mówi się o rodzinie, o dzieciach. Raczej unika się tego typu tematów.

Nie, nieprawda. Wydaje mi się, że to w Polsce stworzono pewien antydzieciecy i antyrodzinny paradygmat. Na jego podstawie zbudowano wyobrażenie tego, jak powinno wyglądać życie artystki, artysty, kim ona w ogóle jest, jak powinna się zachowywać, skąd czerpać siłę. Bardzo ciężko zaproponować coś innego. Modele kobiety, mężczyzny, artystki i artysty są przez to bardzo ograniczone.

Często jest też tak, że zarówno kobiety, jak i mężczyźni budzą się po pięćdziesiątce, zauważając, że nie mają ani partnera, ani potomków. Lata im po prostu uciekły.

Jasne. Domyślam się, że to jest tragedia. Z drugiej strony też nigdy nie chciałam mieć dzieci. Jednak gdy się przytrafiają, to się po prostu przytrafiają. Zawsze jeszcze można usunąć ciążę. Dla mnie jednak byłoby to niemożliwe. Nie przeżyłabym aborcji bez zasadniczej destrukcji tożsamości. To jest część życia, biorę to, co przychodzi i dość spokojnie traktuję macierzyństwo. Dla mnie to jest strasznie fajne, bardzo dużo się uczę od Róży.

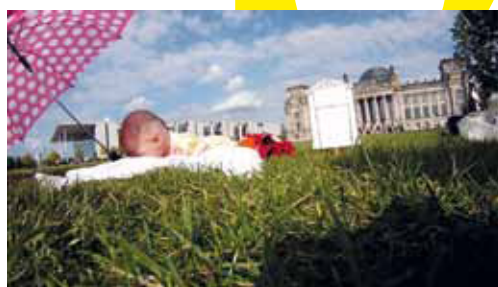
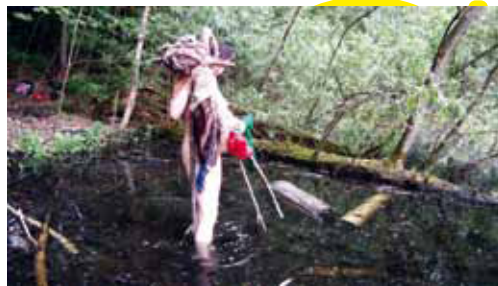
Zaproszenie, które otrzymałaś do udziału w tegorocznym berlińskim Biennale, zbiegło się w czasie z twoim zajściem w ciążę. Interesuje mnie, dlaczego zdecydowałaś się wykorzystać tak prywatne wydarzenie do celów artystycznych?

Pod koniec 2010 roku przyjeżdżałam do Berlina, już będąc w ciąży. Zaczynałam od klasycznego *researchu*, wyprawy w kaloszach na peryferia Berlina, czytanie i węszenie. W ciąży bywa różnie. Moja akurat była cudowna. Hormony dały mi ogromną ilość energii. Bardzo dobrze się czułam. Miałam więcej niż zwykle możliwości i siły do pracy. Łaziłam do upadłego. W lutym przyjechałam na dłużej, żeby dalej szukać i węszyć. Zdałam sobie wtedy sprawę, że nie ma nic bardziej istotnego niż fakt, że prędzej czy później pojawi się dziecko. Niczego cenniejszego nie mogłabym dać Berlinowi. Bo nic nie jest w stanie równać się z faktem przywiezienia życia. Mieszkałam wtedy w Kunstwerke na piętrze, tam gdzie wszyscy artyści, którzy w ramach bienale realizowali swoje projekty. Spaliśmy i jedliśmy wszyscy razem. Rozmawialiśmy o pomysłach w otwarty sposób. Artur bardzo się w to emocjonalnie

zaangażował i zdecydowaliśmy, że nie będziemy robić żadnego projektu publicznego *sensu stricto*. Zresztą nie było żadnych możliwości realizacyjnych takiego przedsięwzięcia. W Niemczech ciężko się pracuje. Biurokracja jest przerażająca. Budowa jakiegokolwiek większego projektu nie wchodziła w grę, nie było żadnego budżetu na tego typu realizację. W kwietniu przyjechałam więc z precyzyjnym planem narodzin jakiejś istoty. To była odpowiedzialnie podjęta decyzja — nie Warszawa, nie Londyn, w którym mieszkaliśmy, tylko właśnie Berlin. Stało na filmie, który będzie zapisem całej drogi od momentu przyjazdu, przez zbudowanie gniazda, badania prenatalne, po akt porodu. Kształt filmu był przedmiotem wielu nieporozumień. Artur wyobrażał sobie, że będzie to po prostu poród. Ale nie o to przecież chodziło. Dziecko można urodzić wszędzie bez silnego kontekstu Berlina, tego, czym jest to miasto.

Czy traktowałaś Różę jak kolejny projekt?

Nie, Róża nie jest żadnym projektem artystycznym, nigdy o tym nie myślałam w ten sposób. Róża jest Różą. Trzeba mieć bardzo jasny obraz różnicy. Zdawałam sobie sprawę, że żyję w podwójnej



Joanna Rajkowska, *Born in Berlin*, fotografie, 2012

N sytuacji. Z jednej strony jestem po prostu babką w ciąży, w której rośnie nowe życie. A z drugiej bardzo pilnie to obserwuję i rejestruję. W momencie, kiedy się włączało kamerę, moje życie zaczynało być podwójne. Proces dokumentowania był bardzo ważny. Istotna była świadomość tworzenia narracji. Ta podwójność, o której mówię, była chyba jedną z najpiękniejszych rzeczy, jakich w życiu doświadczyłam.

Róża nie była nigdy projektem. Jest po prostu młodym życiem i niczym więcej. Ja byłam kurierem, które je dostarczyło. Film jest rejestracją tej sytuacji. Ten concept ma bardzo prostą konstrukcję. Nie ma tam żadnego *twistu*. Na początku tej historii **byłam przerażona jej prostotą. Wystarczyło nacisnąć guzik i zaczynała się narracja o narodzinach w Berlinie.** Gdy uświadomiłam sobie, jaką decyzję podjęłam, okazało się jednak, że jest to niezwykle trudne dla mnie samej. Wytrzymanie napięcia. Zrozumiałam, że jestem w mieście, które jest piekielnie obciążone i zamknięte. Pakuję się w te wszystkie miejsca z brzuchem i próbuję zmierzyć się z ich traumą i pamięcią. Czuję, jak mnie osaczają demony.

Dla wielu widzów prezentowany w podziemiach Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der Künste) film *Born in Berlin*, ale również pokazywany przez Galerię Żak | Branicka cykl kolaży *Letter to Rosa* jest kontrowersyjny z uwagi na fakt instrumentalizacji dziecka. Jaki jest twój stosunek do tej kwestii? Róża nie jest tu wyłącznie tematem, ale czymś więcej. Czy według ciebie matka ma prawo reżyserować los dziecka, wykorzystywać je w projekcie artystycznym?

W jakimś sensie zasadniczo zmieniłam jej biografię. Jest to gest, którego być może nie powinno się wykonywać. Jednak jestem pewna, że Róża będzie potrafiła temu sprostać. Każda matka musi podjąć tego typu decyzję. Może to zrobić bez namysłu, czyli urodzić dziecko po prostu tam, gdzie akurat się znajduje. Ale może też podjąć ją świadomie. Każdy z nas, tak czy siak, przez całe życie musi mierzyć się z faktem, że urodził się w jakimś miejscu. Wiem, że będę musiała z Różą o tym porozmawiać. Seria rysunków, które pokazuje Galeria Żak | Branicka jest listem do niej, detalicznym wyjaśnieniem każdego kroku.

Nie jestem pewna, czy chodzi o fakt urodzenia Róży w Berlinie i o stworzenie tych 120 kolaży. Chyba bardziej poruszające było to, że Róża stała się częścią publicznej prezentacji, projektu artystycznego.

Wszystko staje się częścią mojej pracy, ja pasożytuję na własnym życiu.

Ona jest jego częścią — chce tego czy nie. Nie mam nic innego.

Będąc w ciąży, trudno się zdystansować od tego faktu i prowokować inny temat czy pretekst do projektu w Berlinie.

Dokładnie. Ale ja zawsze tak pracuję. Gdy stawiałam *Palmę*, to opowiadałam o historii pewnej podróży. Tutaj wykorzystuję ciążę. Przywożę gdzieś grupę mnożących się komórek, które zaraz staną się człowiekiem. Nie czuję, żebym naruszała immunitet, który ma Róża. Nie wchodzę w żadną ze sfer, z którą ona nie może się zmierzyć. Myślę, że każdy musi poradzić sobie z tym, że staje się częścią życia swoich rodziców, ofiarą ich sytuacji. Ja

walczyłam z demonami, które zaczęły pojawiać się naokoło i narażałam płód na działanie nazistowskiej architektury. Jednak trzeba na to patrzeć w szerszym kontekście. Inne dzieci chodzą do pracy ze swoimi rodzicami, spędzają osiem godzin za biurkiem albo sprzedają rajstopy na bazarze. Tak czy inaczej do pewnego momentu każdy w pełni uczestniczy w losie swoich rodziców.

Chcesz, by Róża postrzegła Berlin jako życiodajny początek. Bardzo szybko wychodzi na jaw, że jest chora. Ten początek okazuje się niesamowicie trudny, podobnie jak próba przepracowania historii Berlina.

Myszę, że to jest sedno sprawy. Będę musiała jej opowiedzieć, co stało się w Berlinie. Mną nie wstrząsnął fakt, że w Berlinie nie wykryto u niej choroby. To są ludzkie błędy, zdarzają się wszędzie. W końcu to bardzo rzadka choroba. Nie ma jej w żadnych książkach. Nie znają jej ani rodzice, ani zwykli pediatrzy. Statystyka jest taka, że w Polsce rodzi się czworo takich dzieci na milion. Dlatego prawdopodobieństwo, że dziecko będzie miało raka oczu, jest znikome. Fakt, że niemiecki pediatra nie wykrył nowotworu, nie jest niczym dziwnym. Był prawdopodobnie zmęczony, kiedy badał jej dno oka, albo po prostu nieuważny. I mimo że miała już ogromne guzy, nie dostrzegł ich. Trudno, takie rzeczy się zdarzają.

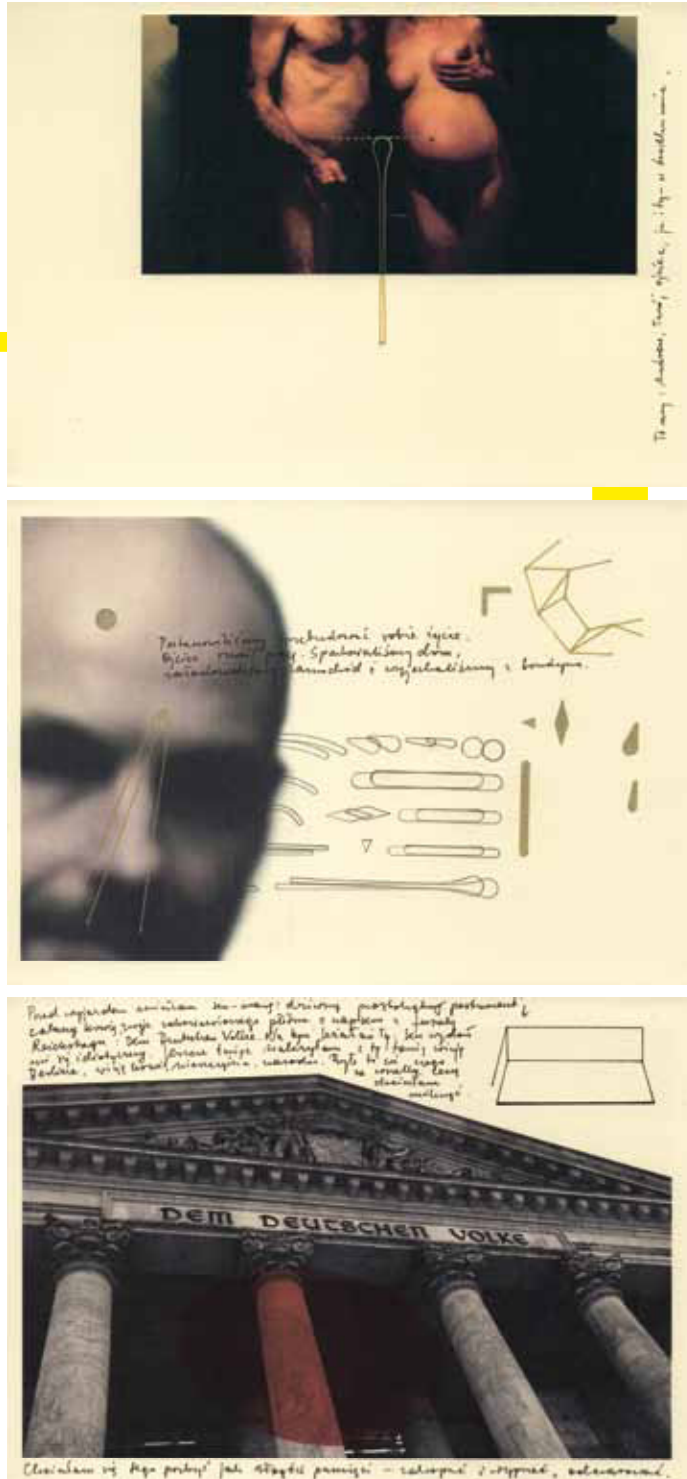
Najgorsza była druga wizyta. Lekarz znał już diagnozę. **Gdy weszliśmy do gabinetu, siedział z założonymi rękami za biurkiem.** Czuliśmy, że trzeba coś powiedzieć. Zaczęliśmy wyciągać dokumenty, pokazywać i opowiadać, jaka jest sytuacja. Postanowił ją zbadać. Róża zaczęła wierzgać nogami, wyrywać się, wpadła w szal i nie dało się nic zrobić. Powiedział, że nie ma żadnych dowodów na to, że dziecko jest chore na raka. Oniemieliśmy. Dotarło do nas, że chodzi tylko i wyłącznie o jego bezpieczeństwo prawne. Bał się oskarżenia o błąd lekarski, który może kosztować Różę wzrok, jeśli nie życie. Jedyna rzecz, która go interesowała, to były względy prawne — czy go oskarżymy, czy nie. Mieliśmy do czynienia ewidentnie z nieodwracalnym błędem, którego rezultatem jest dramat choroby Róży — zaawansowany nowotwór. Z drugiej strony stała maszyna legislacyjna, która albo to udowodni, albo nie jest w stanie tego udowodnić. Znikł ludzki wymiar tej sytuacji. W takich momentach automatycznie uruchamia się pamięć — slajdy z Trybunału Norymberskiego. Pomyślałam wtedy, że bardzo chcę stamtąd wyjechać. W momencie kiedy Róża zaczęła chorować, Niemcy stały się pułapką. Byliśmy zmęczeni niechęcią i oporem lekarzy, totalną biurokracją, niemocą. Badania krwi były nie do przeprowadzenia. Nawet z europejską kartą ubezpieczenia. Nikt nie był w stanie nam powiedzieć, ile to kosztuje, kiedy będą wyniki. Jak masz dziecko po chemioterapii, to musisz znać wyniki natychmiast, oczekiwanie można przypłacić życiem. Jeśli ma za mało płytek krwi, to konieczna jest transfuzja, bo w razie urazu wykrwawi się na śmierć.

Dotrwaliśmy do końca, ale to był horror. Nikt nam nie pomógł. Pod tym względem Berlin nie stał się „życiodajnym początkiem”, a miejscem,

A



Joanna Rajkowska, *Letter to Rosa*, 2012



Joanna Rajkowska, Letter to Rosa, 2012

Nw którym niełatwo było uchronić życie Róży. Historia zamknęła się w straszny sposób. Zaczęliśmy zastanawiać się — irracjonalnie — czy cena tego projektu nie przerosła naszych wyobrażeń. Czy można w ogóle myśleć w taki sposób? Czy istnieje jakaś cena? To jest metapoziom, na który, prawdopodobnie, nie powinniśmy w ogóle wchodzić.

Racjonalnie — Róża ma uszkodzony trzynasty gen i konsekwencją tego jest nowotwór oczu. Statystycznie w Polsce jest coraz więcej zachorowań na raka wśród dzieci. Kliniki dziecięce są przepełnione. I nie ma to nic wspólnego z Berlinem. Mutacje genetyczne zdarzają się, są niezależnie od wszystkiego, od wieku czy warunków, w których się żyje. Nie ma znaczenia, czy pływasz w bagnie, czy pracujesz w fabryce, czy mieszkasz w Berlinie, czy w Kapsztadzie. Po prostu tak się czasem zdarza. A jednak...

Jednak człowiek nie jest w stanie powstrzymać maszyny myślenia, która rusza w chwili, kiedy trzeba poradzić sobie z tego rodzaju sytuacją. Szukałam ratunku w jakiś zupełnie irracjonalny sposób. Łatwiej jest powiedzieć sobie: „to moja wina”, niż przyznać się do wyboru ślepego losu, do stuprocentowego przypadku, pecha po prostu. Przede wszystkim chciałam odnaleźć przyczynę. Obejrzeć moją winę pod światło. Pamiętam, jaki to był ciężki czas — marzec i kwiecień — tuż po diagnozie. Nigdy nie przeszłam przez większą tragedię. Będę musiała o tym Róży opowiedzieć. Co ona z tym zrobi, z Berlinem, ze swoją i moją pamięcią o tym miejscu, jest już poza moją kontrolą. Żmijewski zawsze się śmiał, że Róża będzie wracać do tego miasta i będzie czuła, że w jakimś sensie je zna.

Ciekawi mnie różnica między twoją a Artura wizją tego projektu. Na czym tobie zależało?

On chciał, by to był manifest. Natomiast ja — żeby to była historia. Taka jest podstawowa różnica. Kontekst miejsca, okoliczności temu towarzyszące, zapis dojrzewania do projektu, walka z samą sobą, są tak samo ważne jak akt narodzin, który jest wynikiem tej początkowej decyzji. Wydaje mi się, że praca i film nie powinny być wyłącznie zapisem ostatecznego momentu. Bardzo istotny był dla mnie mój własny wewnętrzny opór. To była walka z konsekwencjami mojej decyzji.

Była wiosna, było ciepło, świetnie się czułam. Przez jakiś czas bawiliśmy się tą sytuacją. W filmie dużo jest euforycznych momentów. Berlin wydawał mi się wtedy miejscem, w którym wiele można. Chciałam wykorzystać radość chwili, która nigdy nie wróci. Czerpać z tej sytuacji pełnymi garściami.

Czuć w tym filmie niesamowitą bliskość. Bardzo ważne jest, że film kręcił twój mąż, Andrew Dixon.

Przez trzy tygodnie towarzyszył nam Sławek Bergański, który jest operatorem kamery z Łodzi. Jednak z tego, co on nakręcił, nie wykorzystaliśmy prawie nic. Na samym końcu, gdy już zebraliśmy i przejrzelśmy te setki godzin materiału, okazało się, że brudy są najlepsze — momenty zarejestrowane przez Andrew na taśmie 8 mm. On przez lata kręcił na ósemce jakieś głupoty, historie podróży, sytuacje, które były dla niego osobiście ważne.

Wykształcił sobie „świetną rękę”. Materiał, który skręcił, był zdecydowanie bardziej interesujący właśnie z uwagi na bliskość. Ta intymność była odpowiedzią na wysoce polityczny profil całego projektu. Po obejrzeniu całego materiału Artur powiedział mi: „Aśka, bierz tylko ósemkę”. Zmienił zdanie, zrezygnował z suchego podejścia dokumentalisty. W życiu nie byliśmy tak zgodni, mogłam się pod tym podpisać rękami i nogami. Wszyscy siedzieliśmy przyklejeni do monitora, nie mogliśmy przestać oglądać. To był najlepszy dowód na to, że po prostu trzeba to brać i montować. Obojętnie, jakie były założenia początkowe.

Nie bez znaczenia wydaje się forma twoich projektów. W *Born in Berlin* użyłaś taśmy 8 mm, natomiast listy do Róży przypominają formatem pocztówki. Dlaczego sięgasz po tak analogowe narzędzia?

Od jakiegoś czasu staram się wszystko robić ręcznie. Analogowe zdjęcia, szycie, ręczne robótki. Chcę, by w te procesy było zaangażowane ciało. Wydaje mi się, że w trakcie manualnej pracy dzieje się coś bardzo interesującego. Lubię chemię, która wytwarza się przy tego rodzaju działaniach. Zawsze sprawia mi to ogromną radość.

Dzięki temu, że wybrałaś taśmę, film nabrał charakteru domowych, rodzinnych nagrań, a listy swoją kolażową formą przypominają notatki z pamiętnika.

Tak miało właśnie być. To przecież bardzo domowa historia. Przez tę atmosferę chciałam zwrócić uwagę na momenty, w których zanurzasz się głęboko w codziennym życiu, przeżywasz proste, zwyczajne chwile, które zawsze wydawały mi się głęboko polityczne. Dla mnie to jest właśnie prawdziwa polityka — polityka dnia codziennego. Jeśli stoję wobec tak mocno zdefiniowanego politycznego kontekstu, to wydaje mi się, że sposób, w jaki opowiadam o tym, powinien być bardzo intymny i emocjonalny. Zresztą wszystkie moje projekty tak działają. *Dotleniacz* i *Palma* były *de facto* tym samym, jeśli rozpatrywać je na poziomie formalnym. *Palma* jest przecież marzeniem o lepszym życiu lub marzeniem o życiu, które mieliśmy, o kraju, który tutaj kiedyś był, realnie istniał, choć oczywiście nie był rajem pełnym palm. Tego kraju już nie ma i nigdy nie będzie.

Jak się czułaś kręcąc *Born in Berlin*? Zawstydzła cię nagość? Czy też może ten wstyd objawia się w innej sferze?

Nie, nie czułam wstydu. Kobieta w ciąży cały czas jest obnażona. Przypomina niedopiętą walizkę albo wieloryba [śmiech]. Poród jest naturalną konsekwencją tego dziwnego stanu. Andrew zna mnie od podszewki. Sławek tak głęboko wszedł w nasze życie, że wiedział wszystko. Martwił się, czy w dzień po porodzie będę w stanie pójść do restauracji. Doskonale orientował się, co i gdzie mnie boli. Dlatego, szczerze mówiąc, bardzo trudno mówić o intymności tych chwil i jakimkolwiek wstydzie. W czasie ciąży jest się samicą, kurierem, socjalną maszyną rozrodczą. Traci się granice i opory. Gdy widzę mężczyzn, którzy przy oglądaniu sceny z porodem, wychodzą i zasłaniają oczy, to chce mi się śmiać. Tak wygląda poród, niestety. Oglądając tę scenę, wciąż mam wrażenie, że patrzę na obcą osobę.

M Zdaję sobie sprawę, że wszystko zadziało dzięki jakimś niewiarygodnym zbiegom okoliczności. Udało się wycisnąć z tej sytuacji esencję. Oglądając *Born in Berlin*, ciągle się cieszę z takich drobiazgów jak to, że udało nam się namówić hausmeistra, żeby nas wpuścił na dach, czy że nagraliśmy różne głupoty. Udawało nam się wyciągnąć kamerę w momentach, w których sytuacja wymykała się spod kontroli. To właśnie one zbudowały narrację filmu.

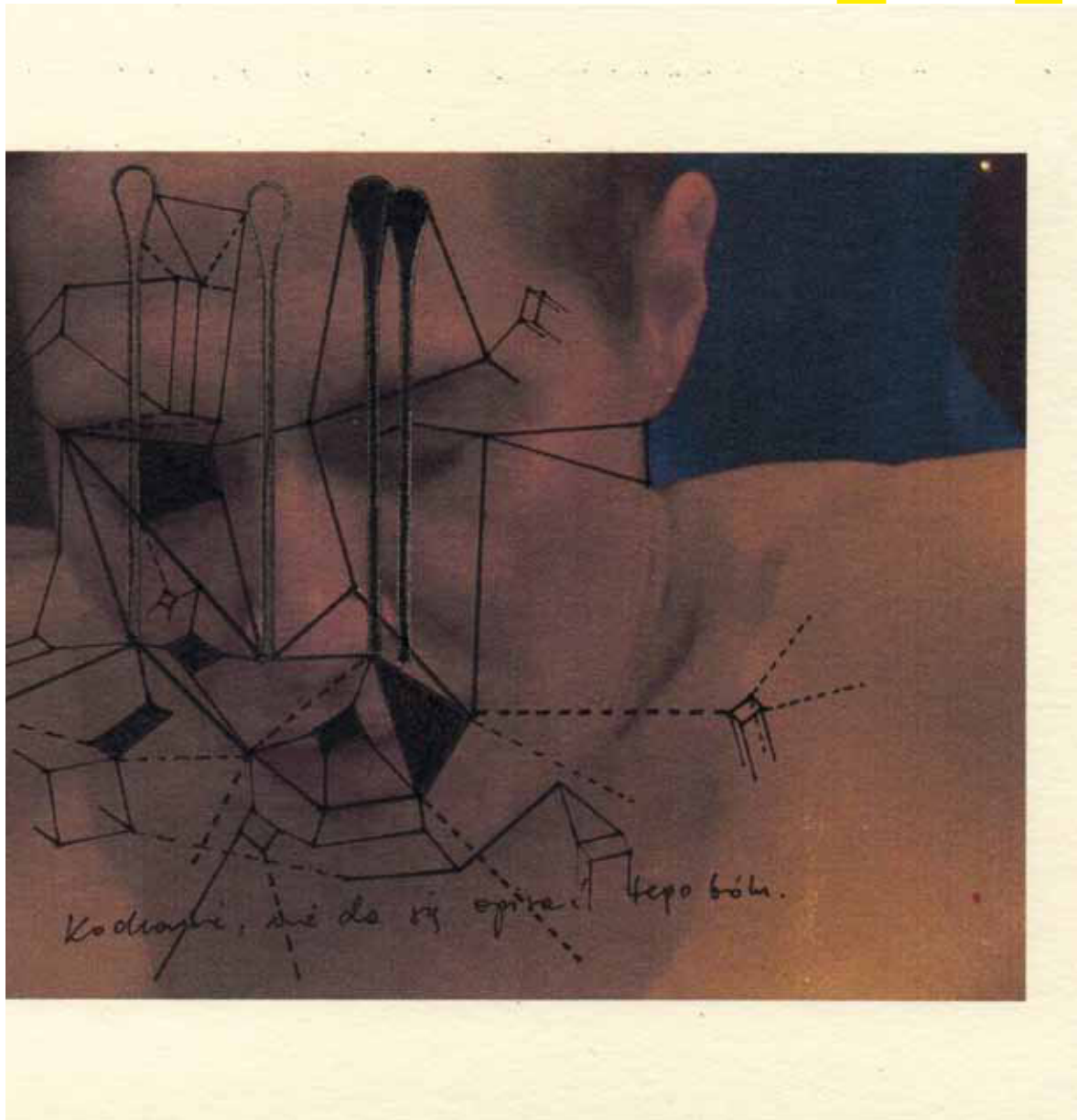
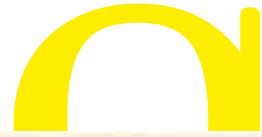
Jak wpłynął ten projekt na twoją relację z Andrew?

M Blżej być już się chyba nie da [śmiech]. Bardzo dobrze nam się pracuje razem. Wiemy, w którym momencie należy nacisnąć guzik i zacząć rejestrować. Dużo też dowiedzieliśmy się o sobie, o wzajemnych reakcjach na pewne sytuacje. Byłam ciekawa, czy dla niego nie będzie problemem na przykład to, że cały czas latam na golasa. Okazało się, że nie miał nic przeciwko. On ma duszę awanturnika. Nie było problemu nawet wtedy, gdy byliśmy wykończeni, a trzeba było rano wstać i iść nad jakieś bagniste jezioro. Okazało się, że jest zmęczenie, ale jest też *fun* i poczucie obowiązku. Trzeba to zrobić, bo coś może umknąć.

Bardzo lubię moment rozpoczęcia realizacji projektu. Gdy zaczynam pracować z jakimś twórcą, które pod moimi rękami się zmienia. Ta zmiana zachodzi również we mnie. Nigdy nie jest tak, że mam scenariusz i punkt po punkcie go realizuję. To magia sytuacji uczy mnie i modyfikuje scenariusz. Najbardziej rozkosznym momentem jest rezygnacja z raz podjętej decyzji. Wtedy zaczyna się podążać za wewnętrznym głosem. Tak właśnie się wydarzyło, gdy rzeźbiliśmy diabła



Joanna Rajkowska, *Letter to Rosa*, 2012



M nad Teufelssee. Mieliśmy patyki, futerko, rękawiczki mojej matki. Gdy już zbudowaliśmy tę rzeźbę, okazało się, że to wszystko jest okropnie sztywne, zaplanowane i nic nie działa. Zrealizowaliśmy plan. Przyszliśmy nad jezioro, rozłożyliśmy zabawki, zaczęliśmy składać do kupy tę figurę i okazało się, że tego czarta tam nie ma, że nic się nie dzieje. Dopiero gdy poszłam w krzaki, rozebrałam się i weszłam do wody, zaczęło się coś dziać. Zatopiłam rzeźbę. Mieliśmy taką małą podwodną kamerę, nagrałam siebie jak pływam w tej brei. Rejestracja dwugodzinnej zabawy z patykami okazała się do wyrzucenia, a te parę minut pod wodą to był strzał w dziesiątkę. Tak było zawsze.

Opowiedz o rękawiczkach mamy. Co to za historia?

Sama nie wiem i boję się o tym myśleć. W tym filmie jest wiele takich tropów, których nie rozumiem. Całe życie czułam straszny lęk przed moją matką. Wszystkie projekty, które dla niej powstały, są tak naprawdę wyrazem przerażenia jej historią, chorobą, psychozami. Gdy wychodziliśmy z domu, wzięłam te rękawiczki, skrawki materiałów, futro, kleje, szarą taśmę. Pomyślałam sobie: „boże, co ja robię?”. No ale wzięłam. W rezultacie rękawiczki mamy stały się dłońmi diabelskiej figury. Potem, kiedy zatargałam diabła w bagno, to naturalną koleją rzeczy starałam się go zatopić. Największy kłopot był z głową, która wypływała i właśnie z rękawiczkami, które nie chciały zatonąć, co mnie doprowadzało do panicznego strachu. Widziałam ręce mojej matki w tych przezroczystych nylonowych rękawiczkach z lat 60. i włosy stawały mi dęba ze strachu.

Czy historia twojej rodziny jest istotną kwestią dla filmu?

Pracując, czułam, że maszeruje za mną cały łańcuch: dziadek, babcia, ciotki. Oglądałam się za siebie, a oni tam są. Wszyscy podnoszą ręce, ciągną mnie za sukienkę. Takich rzeczy, niestety, nie da się zlekceważyć. Nie było mi z tym specjalnie wygodnie. Ale jak już byli, trzeba było ich jakoś uspokoić, żeby się wynieśli z powrotem [śmiech]. To są dziwne, magiczne zjawiska, nie rozumiem ich natury, ale czuję je całym ciałem. Jako agnostyczka, dość sceptycznie nastawiona do świata, nie mam pojęcia, co o tym myśleć.

Ale najdziwniejsza sprawa była z moją matką, której właśnie zupełnie „nie było”, a jej akurat potrzebowałam najbardziej. Będąc w ciąży, próbowałam sobie za wszelką cenę przypomnieć czas mojego dzieciństwa. Człowiek rodzi coś takiego, z czym w ogóle nie wiadomo co zrobić. To jakieś nieznanne zwierzę [śmiech]. Próbowałam przypomnieć sobie, co było wtedy najważniejsze. Matka jest zajebiście potrzebna w takich chwilach. Moja kompletnie zniknęła, odpłynęła w rejony, do których nie mam dostępu. Postanowiłam przywołać ją, robiąc jakieś magiczne, filmowe zabiegi. Szkoda, że nie udało się ich umieścić w filmie. Dla toku narracji były zbyteczne. Ponieważ dostawaliśmy cały czas dziecięce ubranka od różnych przyjaciół, zdałam sobie sprawę, że białe śpioszki świetnie mogą działać jako ekran. Układałam je wielowarstwowo na kanapie i puszczaliśmy na to *Basię* — film o mojej mamie. Jest to film o momencie zwrotnym w jej życiu, kiedy próbowała uciec ze

szpitala psychiatrycznego w Świeciu. Chciałam, by ubranka zassały obraz, chciałam fizycznie nałożyć na siebie te dwa światy. Niesamowita była scena, kiedy pojawia się ulica w Świeciu. Ludzie idą, zbliżają się i nie mogą się zbliżyć. Oni dosłownie wchodzą w te śpiochy. Nagle z Berlina zrobiło się Świecie — Europa Wschodnia wtargnęła w nasz berliński dom wraz z sylwetkami tych ludzi. Takie momenty targały mi wnętrzności. Przywołaliśmy to miejsce. Potem była scena, kiedy mama, to znaczy ja (bo byłam matką w tym filmie, był to *reenactment*), wchodzi do wody. Zanurzyliśmy wszystkie śpiochy Róży w rwący nurt. Oczywiście, nic to nie dało. Mamy dalej nie było. A wszyscy inni krewni stali w kolejce, w bezczelny sposób wymuszając na mnie uwagę.

Najważniejsze chyba jest to, w jaki sposób historie rodzinne i moja pamięć o nich zostały przerobione na film. Wskakując do bagna, chciałam poczuć to, co poczuła moja babcia i ojciec po ucieczce z transportu do Auschwitz, kiedy ukryli się w bagnach. Przerobić paniczny strach i rozpacz na radość, zmienić kierunek przepływu prądu z minusa na plus. Trzeba było wykonać prymitywny ruch i znaleźć się w bagnie, by poczuć ulgę oraz przyjemność. Odczarować to. Traumatyczna pamięć jest obciążona lękiem i strachem, nie zawiera żadnych elementów przyjemności. Jeśli uda się „przetłumaczyć” tak dojmujące cierpienie jak zimno, głód, wyczerpanie na: „przyjemnie chłodno”, potrzebę jedzenia, kiedy jedzenie jest tuż obok, czy potrzebę odpoczynku, kiedy można się położyć, to zaczyna się praca nad pamięcią, która powoli zarasta nowym wspomnieniem, zabliznia się, przestaje być naga.

Czasem myślę: „jakie to wstrętne pozytywne”. W końcu jestem z Polski. My, Polacy, lubimy się katować. Pracując tutaj, przestałam wstydzić się mówienia o tym, że mam po dziurki w nosie tych obciążeń. Chcę je przemienić w jeden wielki strumień życia. Szczególnie teraz, gdy zdarzyło nam się to wielkie nieszczęście.

Myślisz, że udało się odczarować Berlin?

Nie udało się. Może na poziomach mikrohistorii coś się wydarzyło. Pływanie w bagnie okazało się na tyle intensywnym doświadczeniem, że przykryło historię mojego ojca i babci raz na zawsze. Wyobraź sobie, że jesteś wielką rybą z ogromnym brzuchem, zanurzasz się w czymś, co jest chłodne, pachnie zbutwiałym drewnem, pływasz między pniami, oglądasz podwodne rośliny. Cudowne uczucie. Ale choroba Róży postawiła te wszystkie doświadczenia pod znakiem zapytania. Czy nie było to dla niej zbyt dużo do udźwignięcia?

Czy Berlin faktycznie nie radzi sobie z ciężarem własnej historii? Czy też jest to po prostu nasza perspektywa i to raczej my nie potrafimy znaleźć tam swojego miejsca?

My, Polacy, nigdy sobie z niemiecką historią nie poradzimy, jednak Niemcy zdecydowanie polegli. Pomimo tego że zadawali sobie wiele pytań w latach 60., nigdy nie zadali sobie podstawowego pytania: jak to się mogło

Nstać? Jak było możliwe to, co się wydarzyło podczas wojny na wschodzie, na Ukrainie, na Białorusi, w Rosji? Jak możliwe jest takie zezwierżenie? Co się musiało stać z tymi ludźmi, że nie byli w stanie zdobyć się na jakiś wewnętrzny protest? Zatracili poczucie jakichkolwiek granic. Według mnie Niemcy nie zrobili tej jednej podstawowej rzeczy, nie zapytali siebie, co się z nimi stało, kim się stali, jak to było możliwe. Wiemy po Hannah Arendt, że zło jest banalne. Jakiego rodzaju niemiecka banalność utorowała drogę ślepoty, która raz na zawsze zmieniła kulturowy obraz wschodniej Europy? Dla mnie odpowiedzią na to pytanie był lekarz, który nie zapytał o stan zdrowia Róży podczas drugiej wizyty. **Chciał mieć spokój.**

Trudno sobie poradzić z takim ciężarem. Na każdym kroku widać tu ślady historii.

W Berlinie najbardziej dojmujące jest coś, co pozostało w jego architekturze. Nawet jeśli się nic nie wie o tym mieście, to przytłacza nieznanym, nieporównywalnym z niczym ciężarem. To jest bardzo dziwne uczucie. Niemcy pierwszej połowy XX wieku zdołali naładować architekturę energią, którą czuć do teraz. Jest coś w proporcjach budynków, w ich ciężarze, horyzontalności, odległościach między nimi, w układzie ulic. Potwornie dominują. Trudno cieleśnie odnaleźć się wobec nich tak, by czuć się dobrze. To jest odczuwalne nie tylko przy tych najbardziej sztandarowych, nazistowskich budynkach o ciężkiej architekturze z lat 30., lecz także przy tych późnych klasycystycznych, które są często budynkami użyteczności publicznej, budynkami rządowymi. Ich ciężar jest nie do opisanego. Przy Reichstagu trudno oddychać. Być może lżej jest na tym wielkim, zielonym trawniku przed budynkiem, bo ludzie grają tam w piłkę i w serwo, jest O.K. Ale patrząc na układ fasady, nawet na szklaną kopułę Fostera, która zresztą nie jest w stanie niczego zneutralizować, odczuwa się przemoc hierarchicznej masy, przed którą można się tylko pokłonić. Bardzo dziwne.

Zawsze pracuję z przestrzenią, to jest ten kontekst, na który jestem najbardziej wyczulona. Berlinowi i jego architekturze miałam do przeciwstawienia brzuch — niedoskonałe, ciężarne ciało, któremu właśnie posypały się proporcje. Ciało odbiegające od kanonu piękności. To była moja jedyna broń wobec tych budynków i ich militarnego ciężaru. Szłam Unter den Linden i chciałam czy nie, zmierzałam ku Bramie Brandenburskiej. Mogłam pójść w bok, ale tak czy inaczej wiedziałam, że wepchnie mnie w tę bramę. Razem z brzuchem.

Przeczytałam 700 stron pamiętników Alberta Speera, by zrozumieć, z czym mam do czynienia. To była jedna z najlepszych lektur, jakie mi się w życiu trafiły. Wiwisekcja aparatu władzy, detaliczny opis jej demoralizacji. Speer, jako architekt, posługiwał się bardzo technicznym językiem. W swoich pamiętnikach opisał z niesamowitą precyzją, jak wyglądał i działał od środka mechanizm dominacji.

Wybierałam w Berlinie miejsca, które były najbardziej obciążone, np. stadion olimpijski, zbudowany na olimpiadę 1936 roku. Wieże otaczające stadion wciąż reprezentują poszczególne plemiona germańskie.

Bawarczycy, Frankonowie, Szwabowie, Fryzyjczycy, Sasi i Prusacy tkwią w pylonach wyciosanych z frankońskiego wapienia muszlowego. W kamiennej architekturze tego stadionu została zawarta cała ideologia „Niemców zjednoczonych przez narodowy socjalizm”. Wszystkie sny o potędze są wcielone w obiekty sportowe.

Są tam monumentalne bieżnie i monstrialne trybuny na Maifeld, które były zbudowane z myślą o masowych wiecach partyjnych. Wszystko jest tam przeskalowane. Jednym z najciekawszych miejsc, jakie odkryłam, była dzwonnica — Glockenturm, w której umieszczono dzwon z napisem „Wzywam młodych całego świata — Igrzyska Olimpijskie 1936”. Patrzysz na to i drżysz. Jasne jest, że cielesność w takim ujęciu została zmilitaryzowana do granic, że sport stał się po prostu przygotowaniem do wojny.

Mnie ciekawiło, jak horror i trauma są zakodowane w materialnych, dotykalnych obiektach, w szczątkach, w architekturze. Jak to zostało przetłumaczone na język materii, jakie środki zostały do tego użyte, jakie wyprodukowano obrazy?

Jednym z takich miejsc, które stało się dla nas nieskończonym polem eksperymentów, był odkryty basen z kamiennymi rzędami siedzisk po dwóch stronach. Umieszczony w niszy, z oddzielnym, głębokim basenem dla skoczków naprawdę uwdził proporcjami. To był ten sam basen, na którym Leni Riefenstahl filmowała akrobatyczne skoki do wody w 1936 roku. Czekałiśmy bardzo długo na pozwolenie, by móc kręcić na tym basenie, ale nigdy go nie dostaliśmy. Zrobiliśmy to więc nielegalnie. Rozebrałam się pod wodą. Było zimno, pochmurnie, padał deszcz — widać to na filmie. Udało mi się wejść na wysoką trampolinę, miałam szczerzy zamiar skoczyć do wody. Ale już wchodząc po schodach, czułam, że nie dam rady, że za wysoko i że może to być niebezpieczne. Skok z wysokości 10 metrów... Gdybym podkurczyła nogi i rękoma objęła brzuch, to pewnie nic by się nie stało, ale pomyślałam sobie, że to idiotyczne i nie należy ryzykować. Jadąc tam, śmiałyśmy się, że skoczę na bombę, nie uda się i będzie dużo śmiechu. Ale jak tam się w końcu wdrapałam, to stwierdziłam, że absolutnie nie ma mowy, nie skoczę. Ciarki przechodziły mi po plecach ze strachu, wycofałam się tyłem, drżącymi rękami trzymając się barierki. Pomyślałam, że może właśnie w tej słabości tkwi siła.

Cały projekt został oparty na bardzo prostych przeciwieństwach: siła — bezsilność, odwaga — drżenie łydek. Nie trzeba było niczego reżyserować, wszystko działo się samo. Im bardziej traciłam nad sobą kontrolę, tym lepiej się czułam. Jedyne, co mnie martwiło, to to, czy podołam złożyć ten materiał w jedną, konsekwentną historię.

Wspominałaś, że Róża ma być rodzajem ofiary złożonej Berlinowi. Nagrałaś film, Róża przyszła na świat, potem okazało się, że jest chora. Co z tego wynika w kontekście historii Berlina? Czuć tu jakąś potworną złośliwość losu.

Nie chcę tam jeździć. Zostało we mnie martwe pole. Przypomina miejsce na skórze, które przestało mieć połączenia nerwowe. Wszystkie neurony



Joanna Rajkowska, Platz Swomp, 2012

są odcięte. Gdy przyjeżdżam do Berlina, to nic nie czuję. Jakby mnie ktoś walnął w głowę. Operacja się zdecydowanie nie udała. Ale może Róża będzie miała inne zdanie.

Pamiętam to miasto z lat 90. Tam było naprawdę cudownie. Działo się. Teraz Berlin jest kompletnie zgentryfikowany. Poziom chłodu i lęku, jaki osiągnęli berlińczycy, jest wysoki. Podczas jednej z debat publicznych zapytałam Gereona Sievernicha (dyrektora Muzeum Martin-Gropius-Bau, który ocenił pracę *Berek* Artura Żmijewskiego i wykluczył ją z wystawy *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*) o to, czego tak naprawdę się bał. Miałam na myśli list wysłany do Muzeum Martin-Gropius-Bau przez szefa fundacji Judaica, w którym wyrażał swoje zaszokowanie po obejrzeniu *Berka*. Sievernich nie odpowiedział mi na to pytanie. Nie potrafię tego zrozumieć. Dlaczego Niemcy boją się mówić, pisać, wprowadzać pewne wątki do debaty publicznej, dlaczego trudne tematy nie są dyskutowane, tylko omijane? Te kwestie były równie istotne, jak nasze osobiste doświadczenia z chorobą Róży i niemiecką służbą zdrowia.

No tak, ale w twoim filmie są też takie pozytywne wątki. Zakopujesz łożysko pod Reichstagiem, wyrasta z niego piękna trawa. Takie fragmenty są jednak innym komunikatem.

Tak, ale to był jeszcze wrzesień [śmiech]. O raku Róży dowiedzieliśmy się pięć miesięcy później. Żeby zakopać łożysko, urządziliśmy rodzinny piknik, wzięliśmy piwo i serek w torebce plastikowej, żeby nie było za bardzo burżuazyjnie. Było słońce, pozytywna atmosfera, Róża bardzo dobrze się tam czuła, wierzyła sobie na kocyku.

Dlaczego właściwie zakopałaś łożysko pod Reichstagem?

Żeby ona nie czuła tego, co ja czuję, żeby nie miała moich obciążeń. By czuła się tam jak w domu. Myślę, że będzie miała z tym miejscem bezpośrednie połączenie. „Łożysko” po niemiecku to „Mutterkuchen”. Zarówno jej, jak i moja częśćka tam są. Oczywiście przerobione na trawę, ale są! Dla mnie tego rodzaju gesty nie mają żadnych metafizycznych znaczeń. Wręcz przeciwnie, mają dosłowne, jak najbardziej fizyczne znaczenie. Część Róży i część mnie są zakopane w ziemi przed Reichstagem, kropka. Innych sensów nie chcę produkować. To był jeden z tych małych, domowo-kuchennych rytuałów.

Czy jest szansa, że Róża kiedykolwiek zobaczy twój film oraz listy?

Tak. Róża widzi. Jednak nikt nie jest w stanie powiedzieć mi, jak to się dzieje, skoro plamki żółte w obojgu oczach ma prawie całkowicie zniszczone. Jest za mała i jeszcze nie potrafi powiedzieć, co widzi, ale nie ulega wątpliwości, że widzi. Zbadano jej wzrok, jedno i drugie oko pracuje. Prawą gałkę oczną wypełnia nowotwór. Guz się co prawda zmniejsza, ale jest ogromny, zasłonił praktycznie całą siatkówkę. Lewe oko ma mniejszy, ale bardziej agresywny guz. Może zniszczyć jedyną jej szansę — małeńki skrawek plamki żółtej, dzięki któremu prawdopodobnie dzieciak widzi. Jeśli zdarzy się nawrót nowotworu, to straci wzrok. Jestem jednak dobrej myśli.

Interesuje mnie to, jak myślisz o tym projekcie w kontekście wcześniejszych prac. Od dawna pracujesz z ciałem, jednak bardzo ważne wydają się też twoje projekty zmieniające myślenie o mieście. Czy *Born in Berlin* niejako łączy te dwie problematyki?

Tak, on łączy wiele projektów. Jest w nim *Basia*, *Wąwóz*, *Socgwiazda*, *Minnaret*, *Spacer* czy moja obsesja miastem, architekturą i jej relacją z pamięcią i ciałem.

Drugim filmem pokazywanym w podziemiach Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie jest *Final Fantasies*. Możesz powiedzieć trochę więcej o tej realizacji?

To była wielka porażka. Zaczęliśmy projekt w listopadzie. Pracowaliśmy siedem miesięcy, szukając umierających ludzi, którzy wyraziliby zgodę na współpracę. Pytanie, które chciałam im zadać, było proste: „Jak chcesz umrzeć? W jakich okolicznościach?” Oczekiwałam, że powiedzą mi, co chcieliby zobaczyć, gdzie się udać i zgodzą się pojechać z nami w te miejsca. Oczywiście nie mówiłam im, że z tyłu głowy miałam słowa Marka Edelmana, który mówił, że bardzo ważny jest wybór tego, jak się umiera. To był taki demoniczny *background Final Fantasies*.

Marzenia ilu osób spełniłaś?

Tylko jednego mężczyzny. Była jedna kobieta, która powiedziała, że chciałaby zobaczyć Berlin raz jeszcze. Chciała wsiąść do samochodu i przez szybę pooglądać miasto. Nigdy nie dopuszczono nas do niej bezpośrednio. Była też pani, która chciała zobaczyć dom swojego syna. Nigdy jej nie spotkaliśmy. Nie wiem, na czym polegał problem, bo nigdy nie udało nam się nawet z tymi osobami porozmawiać.

Najwyraźniej menedżerowie hospicjum i rodzina musiały wyrazić zgodę na nasze działania. Odpowiedzialność prawna, biurokracja i niewyobrażalna liczba pośredników sprawiły, że nie można było wykonać prostych, ludzkich gestów. To było przerażające. Można było siedzieć w domu, jeść kielbasę i pić piwo, natomiast działania w sferze publicznej były zupełnie nie do pomyślenia. Myśmy nigdy nie dotarli do tych ludzi. Wiedzieliśmy, że umierają, a my nie możemy nic dla nich zrobić. To było smutne.

Gdy Róża się urodziła, chciałam pójść z nią do więzienia Stasi w słynnej dzielnicy Hohenschönhausen i przespać się na pryczy. To miejsce jest czarną dziurą. Utuliłabym małą, zawinęłabym w pachnące mydłem pieluszki, bo śmierdzi tam sikami, więźniowie siedzieli w celach przez całe lata. Pomyślałam sobie, że jak się tam prześpiemy, to coś się wydarzy. Poprosiłam o pozwolenie. W odpowiedzi zadzwonił do mnie młody gość, rzecznik prasowy i powiedział, że nie widzi żadnego związku między moim gestem a charakterem tego miejsca. Właśnie na tej różnicy oparty jest sens projektu, odpowiedziałam.

Trudno było mi z nim rozmawiać. To była ta różnica języka. Myśmy wypracowali metody i strategie mówienia o traumie w latach 90., kiedy Polska zaczęła się otwierać. Wszystkie te bolesne sprawy — wojna, Holocaust, polskie winy i cierpienia — zaczynały być powoli rozpracowywane, zabrali się za to artyści. Lepiej lub gorzej, ale to właśnie nasze pokolenie próbowało coś z tym zrobić. W Niemczech, mam wrażenie, pamięć jest kompletnie zinstytucjonalizowana. Są dokumentacje, archiwa, dane, gabloty, szkło, obiekty do oglądania, dokumenty do czytania, zdjęcia pięknie wydrukowane. To są niemieckie metody pracy z pamięcią. Oglądasz to, a potem dostajesz *café latte* i *Apfelstrudel*. Co tam się, kurwa, może wydarzyć?

Sumfstadt to ostatnia część twojego berlińskiego projektu, jest on świetnym zamknięciem i dopełnieniem filmu *Born in Berlin*, cyklu kolaży *Letter to Rosa* oraz *Final Fantasies*. Wszystkie z nich dotyczą pamięci, miasta, życia i śmierci. Możesz opowiedzieć coś więcej o tym projekcie?

Miasto-Bagno jest próbą powrotu do czasów niewinności, czasów, kiedy nie było historii, nie było języka, nie było winy, jedyne, co było, to bagno. Bo Berlin zbudowano na trzęsawiskach.

Oglądając wielką fototapetę oraz zdjęcia oprawione w ramach, widz nie jest pewien, czy ma do czynienia z historycznymi zdjęciami centrum Berlina, czy też są to fotomontaże. Nie jest pewny, czy projekt dotyczy przyszłości, czy przeszłości.

Tak miało być. Tu jest jedno i drugie. Szkoda, że nikt nie będzie nad tym głosował w Bundestagu. Wyobrażasz sobie taką debatę? To by było

wspaniałe. Gdyby niemieccy politycy zaczęli się zastanawiać, czy zamiast odbudowywać pruski pałac, który jest jedną z największych politycznych pomyłek tej dekady, nie byłoby lepiej powrócić do stanu pierwotnego, i czy nie warto zamienić tego obszaru w bagno... Prawdziwe germańskie, berlińskie bagno. Bagno, przy którym możliwe byłoby prawdziwe, polityczne spotkanie. „Berl” to słowiańskie słowo, oznacza właśnie „bagno”. Zawsze sprawdzam etymologię nazw.

