

Time regained:
memory and
participation

University of Arts Poznań

Orla Art Point

Poznań 2023

Czas
odzyskany –
pamięć
i uczestnictwo

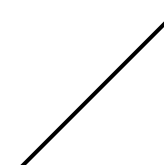
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Punkt Sztuki Orla

Poznań 2023

Czas
odzyskany –
pamięć
i uczestnictwo

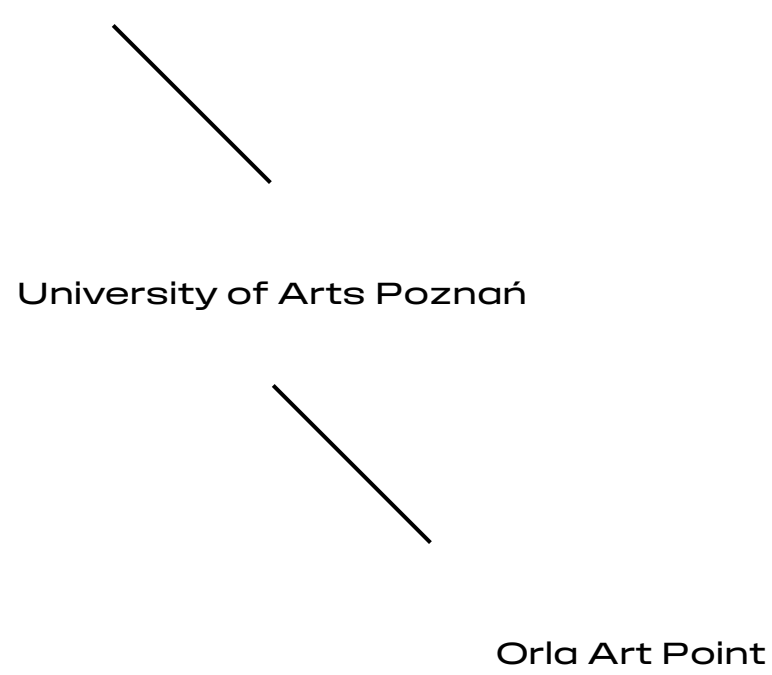
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



Punkt Sztuki Orla

Poznań 2023

Time regained: memory and participation



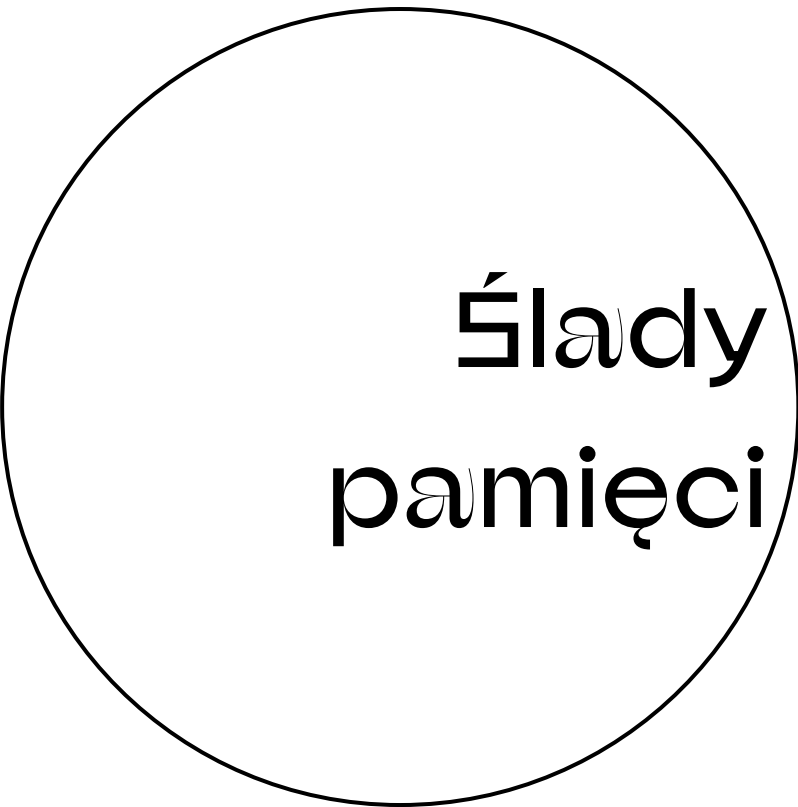
University of Arts Poznań

Orla Art Point

Poznań 2023

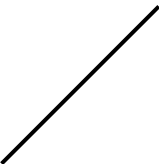
Ślady pamięci Traces of memory	7
Czas odzyskany w pamiętających murach Time reclaimed in the walls that remember	17
Realizacje Realisations	43
Brygada Pigmaliona	47
Karolina Komasa	51
Wojciech Hora	55
Janusz Bałdyga	59
Piotr Mastalerz	63
Jarosław Perszko	67
Daniel Koniusz	71
Maciej Kurak	75
Rafał Górczyński	79
Marzyłem o „czymś” I have dreamed of “something”	83
Aneks fotograficzny Photo annex	119





Ślady pamięci

Janusz Bałdyga



**Prawda dzieła jest
w jego zgodności z czasem**

Włodzimierz Borowski

Traces of memory

Janusz Bałdyga

**The truth of the work
lies in its conformity to time**

Włodzimierz Borowski

Misja uniwersytetu, a szczególnie uniwersytetu artystycznego realizowana w oparciu o twórczość artystyczną i naukową, odgrywa niezwykle istotną rolę w tworzeniu i pielęgnowaniu wartości fundamentalnych, z których najważniejsze to klasyczne składniki etosu akademickiego:

The mission of any university, especially a university of the arts, implemented on the basis of artistic and scientific output, plays a vital role in creating and nurturing fundamental values, the most important of which are the classical components of the academic ethos: truth, goodness and beauty. Infused with educational functions, they provide the foundation for a plane of artistic creation and exchange based on values encoded in the tradition and history of new spheres of academic influence. Undoubtedly, one such an area is the village of Orla in the Podlasie region, which boasts a 17th-century synagogue that towers over its skyline. Preceded by analysis and

implemented on site from scratch, the artistic process confirms the function of a modern university that actively engages new cultural and social fields. The exhibition *Time*

syczne składniki etosu akademickiego: prawda, dobro i piękno. Wzbogacone o funkcje edukacyjne stanowią podstawę płaszczyzny artystycznej kreacji i wymiany opartej o wartości zakodowane w tradycji i historii nowych obszarów oddziaływania uczelni. Niewątpliwie taki obszar stanowi podlaska wieś Orla z dominującą w jej obrazie XVII-wieczną synagogą. Poprzedzony analizą i zrealizowany od podstaw proces potwierdza funkcję nowoczesnego uniwersytetu aktywnie wchodzącego w nowe obszary kulturowe i społeczne. Wystawa *Czas odzyskany – pamięć i uczestnictwo* stała się ważnym faktem artystycznym i społecznym.

Skupiam się na misji uniwersytetu i jego społecznych i kulturotwórczych zobowiązaniach żeby w sposób szczególny zwrócić uwagę na warto-

ści, których powołanie traktujemy jako istotne elementy etosu uniwersyteckiego, konfrontowanego z nowym, nieznanym kontekstem kulturowym. Myślę o takich wartościach jak szacunek dla innych, wzajemne zaufanie i bezinteresowna współpraca. Towarzyszy nam potrzeba poznania postrzegana w wymiarze społecznym a nie jedynie indywidualnym.

W projekcie *Czas odzyskany – pamięć i uczestnictwo* spotykają się wielopłaszczyznowe funkcje uniwersytetu i synagogi. W tym szczególnym wypadku uniwersytet staje się inicjatorem aktywności społecznej i artystycznej w miejscu peryferyjnym, ale nasyconym bogatą tkanką kulturową, czy raczej wielokulturową, którego podstawowym zadaniem pozostaje rozpoznanie i zintegrowanie działań z wartościami zastanymi. Synagoga w Orli

university initiates social and artistic activity in a locus that is peripheral yet imbued with a rich cultural, or rather multicultural, fabric, an activity whose primary task remains the recognition and integration of activities with existing values. The Orla Synagogue has been saturated with the creative presence of artists from the University of the Arts in Poznań, working in harmony with the nature of its primary func-

Recovered: Memory and Participation has become an important artistic and social fact in this regard.

I am focusing on the mission of the university and its social and culture-forming obligations in order to bring to the fore the values that we tend to consider as essential elements of the academic ethos, confronted with a new, unfamiliar cultural context. I am thinking of such values as respect for others, mutual trust, and selfless co-operation. Attendant to these values is the need for cognition perceived in social and not just individual terms.

In the *Time Recovered: Memory and Participation* project, the multifaceted functions of the university and the synagogue intersect. In this particular case, the uni-

tions, its matter and aesthetics. The architecture of Judaism implies links to religion but at the same time refers to both religious and social rituals. The word synagogue corresponds to the Hebrew *beit kneset*,

which can be translated as a house of assembly, i.e. a place for meetings, exchanges of ideas, and performance of religious rites. The great number of denotations for the *synagogue* stems directly from its multifunctionality. The synagogue's wide-ranging definitions and functions enable an authentic encounter with the idea of an open, modern university. We come to a place marked by a different ritual, different language and different norms of visual language that contributes to the iconosphere of Central Podlasie. We are aware of multiculturalism and joint participation in the creation of the mental and material fabric of Orla's reality.

Polish Jews were not usually masons and carpenters; most synagogues were built by Christians due to the limited access of Polish Jews to craftsmen guilds. Thus,

została nasycona twórczą obecnością artystów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w zgodzie z charakterem jej podstawowych funkcji, z jej materią i estetyką. Architektura judaizmu implikuje związki z religią, ale odnosi się zarówno do rytuału religijnego, jak i społecznego. Słowo *synagoga* odpowiada hebrajskiemu *bejt kneset*, co można tłumaczyć jako dom zgromadzenia, a więc miejsce spotkań, wymiany myśli i sprawowania obrzędów religijnych. Wielka liczba określeń synagogi wynika z jej wielofunkcyjności. Szeroka formuła definicji i funkcji synagogi umożliwia autentyczne spotkanie z ideą otwartego, nowoczesnego uniwersytetu. Przyjeżdżamy do miejsca naznaczonego innym rytuałem, innym językiem i innymi normami języka wizualnego współtworzącego ikonosferę środkowego Podlasia. Mamy świadomość wielokulturowości i współuczestnictwa w tworzeniu mentalnej i materialnej tkanki orlańskiej rzeczywistości.

we discover successive levels of overlapping layers of Jewish and Christian culture: Orthodox, Protestant and Catholic. The monumentalism of the synagogue as a carrier of tradition

Żydzi zwykle nie byli muratorami i cieślami, większość synagog została wzniesiona przez chrześcijan ze względu na ograniczony dostęp polskich Żydów do cechów rzemieślniczych. Odkrywamy więc kolejne poziomy nakładania na siebie warstw kultury żydowskiej i chrześcijańskiej, zarówno prawosławnej, protestanckiej i katolickiej. Monumentalizm synagogi jako projekcja tradycji i fascynującej historii Żydów orlańskich staje się interesującym, być może dominującym punktem odniesienia.

Synagoga jako źródło inspiracji kieruje wektor naszych zainteresowań ku przyszłości zakotwiczonej w rozpoznawanej przez nas historii Orli. Niewątpliwie dominuje historia prosperity społeczności Żydów orlańskich (kaflarnia Wajnsztejnów) w otoczeniu rdzennej ludności prawosławnej.

On the one hand, we refer to the material potential of the space; on the other, to the living memory of the place and people.

and the fascinating history of Orla Jews becomes an interesting, if not dominant, point of reference.

The synagogue as a source of inspiration directs the vector of our interest towards a future anchored in the identified history of Orla. Undoubtedly, the dominant storyline is that of the prosperous Jewish community in Orla (embodied e.g. by the Wajnsztejn tile factory), surrounded by the indigenous Orthodox population.

Devoid of Torah scrolls and the *bimah* – a key site for religious observance – the synagogue is no longer a sacred space, however its architectural character and memory, evoked by traces of its former glory (frescoes, opulent vault) and destruction, encodes a solemn focus on a community that has vanished.

We almost intuitively relate to the imperative expressed in the Scripture, *Thou shalt not make thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the waters beneath the earth*. And yet, the encounter with the Jewish community of Orla is initiated by a figurative sculpture that questions the fidelity of the postulate *Thou shalt not make thee any graven image...* The site of the *Dancing Hasidim* sculpture extends the axis of the synagogue, as if stepping into the socialscape of the village of Orla. Realistic imagery becomes an important element of communication between the social and aesthetic expectations of the present-day residents of Orla and the symbolic fabric of the visual language used by the artists locating their works inside the synagogue.

A jednak spotkanie ze społecznością orlańską inicjuje rzeźba figuratywna kwestionująca wierność postulatowi *Nie uczynisz sobie posągu ani żadnego obrazu...* Miejsce rzeźby *Tańczący chasydzi* przedłuża oś synagogi niejako wchodząc w przestrzeń społeczną wsi Orli. Realistyczne obrazowanie staje się ważnym elementem komunikacji pomiędzy społecznymi i estetycznymi oczekiwaniami mieszkańców Orli a symboliczną tkanką języ-

Synagoga pozbawiona zwojów Tory i bimy, będącej kluczowym miejscem sprawowania obrzędów religijnych, nie stanowi przestrzeni sacrum, ale mimo wszystko w jej architektonicznym charakterze i pamięci przywołanej śladami świetności (freski, bogactwo sklepienia) i zniszczeń, zakodowana jest powaga skupienia wobec społeczności, która odeszła. Z jednej strony odwołujemy się do materialnego potencjału przestrzeni, z drugiej do żywej pamięci o miejscu i ludziach.

Niemal intuicyjnie odnośimy się do nakazu zawartego w Piśmie Świętym *Nie uczynisz sobie posągu ani żywego obrazu tego, co jest w niebie wysoko, albo na ziemi nisko, lub w wodzie poniżej ziemi*.

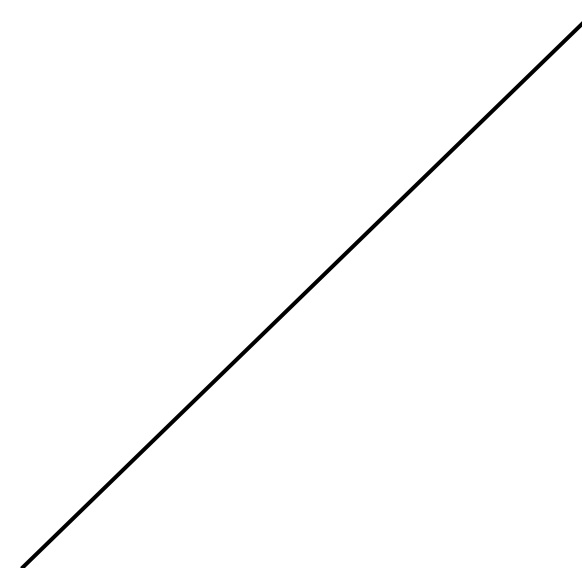
ka wizualnego, którym zapisane są komunikaty artystów lokujących swoje prace we wnętrzu synagogi.

Wnętrze synagogi w Orli traktujemy jako obszar, wobec którego należy zachować należny mu respekt. Stąd wynika tendencja do użycia materiałów elementarnych, spójnych z zastanymi w jej wnętrzu. Myślę o materiałach i substancjach o podstawowym i symbolicznym znaczeniu jak kamień, glina, drewno, stal, ale też dźwięk i światło, które wydają się istotnym elementem łączącym realizację kilku artystów uczestniczących w projekcie.

Na rozpoznanych cechach synagogi w Orli i społecznej aktywności grupy mieszkańców opieramy refleksję stanowiącą podstawę działań artystycznych współczesnych artystów wywodzących się z poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego i twórców przez nich zaproszonych.

We approach the interior of the Orla Synagogue as an area that commands due respect. Hence the tendency to use unadulterated materials, consistent with those found in its interior. I am thinking of materials and substances with fundamental and symbolic meaning such as stone, clay, wood, steel, but also sound and light, which seem to constitute a vital element connecting the creations of several artists participating in the project.

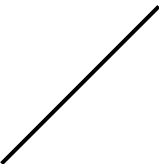
The identified features of the Orla Synagogue and the social activity of a group of its residents underlie a reflection that is fundamental to the artistic activities of contemporary artists affiliated with the University of the Arts in Poznań and other artists invited to participate in the project.





Czas odzyskany w pamiętających murach

Dorota Perszko-Sosnowska



**Czy znaczy to, że nie ma tu nic
do wyobrażenia, ponieważ nie ma tu nic –
albo prawie nic do zobaczenia?**

Georges Didi – Huberman *Kora*

Time reclaimed in the walls that remember

Dorota Perszko-Sosnowska

**Is this to say that there's nothing to imagine
because there's nothing – or so little – to see?**

Georges Didi – Huberman *Bark*

W 2011 Georges Didi-Huberman, jedna z najwybitniejszych umysłowości współczesnej kultury wizualnej, odbywa prywatną podróż do Polski w konkretnym celu – odwiedzenia muzeum Auschwitz – Birkenau. Z doświadczenia tej osobistej pielgrzymki powstaje „Kora” – przejmujący esej filozoficzno – fotograficzny, który jak chyba żadna dotąd analiza Holokaustu opisuje NIEWYOBRAŻALNOŚĆ dziejących się tu zdarzeń w przeszłości¹. Punktem wyjścia dla każdego rozdziału tej kieszonkowej niemal książki jest mniej lub bardziej intencjonalnie wykonana przez Didi-Hubermana fotografia. Część spośród powstałego zbioru zdjęć rzeczywiście skierowana była w określony, założony punkt; inne niespodziewanie ujawniły nieplanowaną zawczasu wizualną strukturę, swoiste Barthesowskie *punctum*, które dostarczyła badaczowi dopiero alchemiczna natura fotografii i jej płaszczyzny.

¹ Georges Didi-Huberman, *Kora*, wyd. Wydawnictwo w podwórku, Gdańsk 2013

Ślady Zagłady Didi-Huberman znajduje w pęknięciach posadzki pozostałej po krematorium, nienaturalnie gęstym (jakby celowo wysianym) paśmie określonego gatunku polnych kwiatów wzdłuż ogrodzenia, w systemie wytyczonych alei i wielu innych. To dla większości zwiedzających obojętne produkty uboczne upływu czasu; dla Didi-Hubermana komunikaty wizualne, które odrywają się od swojego pierwotnego znaczenia i funkcji, dźwigając świadectwo przeszłości dużo bardziej bezpośrednio i namacalnie niż miejscowa muzealna ekspozycja. Jedno z tychże doświadczeń opisuje:

Szedłem wzdłuż drutu kolczastego, gdy nagle przysiadł koło mnie ptak. Tuż obok, ale: po drugiej stronie. Niewiele się namyślając zrobiłem zdjęcie, które kpiło sobie z ogrodzenia. (...) Dziś jednak, patrząc na ten obraz, dostrzegam coś zupełnie innego: biegnący na drugim planie elektryczny płot obozu, jego ciemny już od rdzy metal, połączony bardzo szczególnymi „splotami”, których nie widać na płocie pierwszego planu. Barwa tego tutaj – jasnoszara – wskazuje, że postawiono go niedawno. Gdy sobie to uświadamiam, czuję ucisk w sercu. Oznacza to bowiem, że Auschwitz jako „miejsce barbarzyństwa” (obóz) zainstalowało druty kolczaste z drugiego planu w latach czterdziestych, tez zaś z pierwszego planu rozciągnęło Auschwitz jako „miejsce kultury” (muzeum) dużo później. (...) Czuję jednak wyraźnie, że ptak usiadł między straszliwie oddalonymi od siebie polaciami czasu, dwoma różnymi

In 2011 Georges Didi-Huberman, one of the most eminent minds in contemporary visual culture, undertakes a private trip to Poland with a specific purpose of visiting the Auschwitz-Birkenau museum. Out of the experience of this personal pilgrimage comes *Bark*, a poignant philosophical and photographic essay, which, like perhaps no analysis of the Holocaust to date, describes the UNIMAGINABILITY of the past events that transpired there.¹ The starting points for each chapter of this concise, pocket-sized book is a photograph taken more or less intentionally by Didi-Huberman. Some among the resulting collection of photographs were indeed oriented towards a specific, predetermined point; others unexpectedly revealed an unplanned visual structure, a kind of Barthesian *punctum*, which was only provided to the researcher by the alchemical nature of photography and its planes.

Didi-Huberman finds traces of the Holocaust in the cracks of the crematorium floor, the unnaturally dense (as if deliberately planted) band of a particular species of wild flowers along the fence, the system of neatly delineated alleyways, and many other items. For most visitors, they constitute inert byproducts of the passage of time; for Didi-Huberman, they are vi-

sual messages that break away from their original meaning and function, bearing witness to the past far more directly and tangibly than the museum exhibition on site. He describes one of these experiences in the following words:

I was walking near the barbed wire when a bird landed beside me. Just alongside – but on the other side. I took a photograph without really pausing to think, probably touched by the freedom of this animal who made light of the enclosures. (...) But today, looking at this image, I notice something else altogether: in the background is this electrified barbed wire of the camp, its metal already dark and rusty, and arranged according to a very particular “braid” that doesn’t appear on the barbed wire in the foreground. The latter’s color, light gray, indicates to me that it has only recently been installed.

*Realizing this makes my heart ache. This signifies that Auschwitz the “place of barbarism” (the camp) installed the background wire during the 1940s, whereas the wire in the foreground has been placed there by Auschwitz the “place of culture” (the museum) far more recently. (...) But I do have the distinct feeling that the bird landed between two terribly disjointed temporalities, two very different arrangements of the same parcel of space and history. The bird landed, without knowing it, between barbarism and culture.*²

¹ Georges Didi-Huberman, *Bark*, trans. Samuel E. Martin, Cambridge, MA: The MIT Press, 2017, p. 23.

² Ibid., pp. 12-13.

podejściami do tej samej części przestrzeni i historii. Ptak usiadł bezwiednie między barbarzyństwem a kulturą”².

Miejsce, które wybrał sobie ptak na chwilowy spoczynek w opisie Didi-Hubermana zdaje się być trudną do przyporządkowania czemukolwiek szczeliną w splocie przeszłości i teraźniejszości. To doświadczenie swego rodzaju pustki (między ogrodzeniami, ale też kulturowymi pojęciami) jako spójnika łączącego „dwie połacie czasu” uzmysławia toczący się od tysiącleci dialog wokół jej wartościowania. Szeroko rozumiane pojęcie pustki (a za nią próżni, niebytu, nicości) stało się przedmiotem namysłu wielu nauk ścisłych i humanistycznych, ścierających się w odmienności jej definiowania względem natury bytu. Przeważająca jednak zdaje się być ta linia myślenia o nicości, którą przed wiekami wygłosił Parmenides, przekonując, iż niebyt nie istnieje, gdyż już sama myśl o nim przekształca go w byt³. Pustka wedle tej myśli jest wobec tego sensem samym w sobie, nie tyle oczekującym na wypełnienie, co kreującym kontekst. Natomiast doświadczenie tego szczególnego miejsca i czasu opisanego przez Didi-Hubermana, osadzonego w pustce między dwoma ogrodzeniami w której na moment zatrzymał się ptak, znajduje analogię do obecnej kondycji synagogi w Orli, utkwionej pomiędzy podobnymi *połaciami czasu* – osieroconej w toku historii z pierwotnej religijno-społecznej funkcji, wciąż nie zaadoptowanej do nowej, współczesnej.

Orlańska bożnica materializuje losy setek podobnych obiektów kultury żydowskiej i innych mniejszości religijnych i etnicznych w Polsce, do czego niepokojąco przywykliśmy. Z pragmatycznego punktu widzenia to dziś pustostan, porzucony przez współczesną historię imponujący zabytek z przełomu XVIII i XIX wieku, pamiętający świetność Orli doby Radziwiłłów, Branickich i księcia Wittgensteina oraz prężenie funkcjonującej tu gminy żydowskiej. Gmach synagogi poprzedza droga od macierzystej funkcji (domu zgromadzenia, nauki i modlitwy) przez tymczasowy szpital, w końcu magazyn zboża oraz stajnię podczas II wojny światowej i w okresie PRL. Tu, na Podlasiu, którego tożsamość ukształtowana została w głównej mierze przez styk kościoła katolickiego i cerkwi prawosławnej, Orla stanowiła enklawę tradycji

² Tamże, s. 23-25.

³ Małgorzata Cieliczko, *Pustka*, [w:] *Forum poetyki*, Nr 1 (2015): lato 2015, s. 98

The place that the bird chose for its temporary rest in Didi-Huberman's description seems to comprise an unattributable fissure in the interplay of the past and present. This experience of a peculiar type of void (that between the fences but also cultural notions) as a connector binding "two stretches of time" underscores the ever-present dialogue concerning its valuation. The broadly defined concept of void (and the attendant notions of vacuum, non-being, nothingness) has become the subject of reflection for many sciences and humanities and their competing definitions of void in relation to the nature of being. The prevailing line of thinking about nothingness, however, seems to be the one put forth centuries ago by Parmenides, who argued that non-being does not exist since the very thought thereof transforms it into being.³ It follows from this thought that is a sense in and of itself, one that not so much awaits to be filled but creates context. On the other hand, the experience of the particular place and time described by Didi-Huberman, set in the void between two fences in which the bird took a momentary pause, is analogical to the present condition of the synagogue in Orla, stuck between similar *strips of time* – orphaned in the course of history from its original religious and social function, and still not adapted to new, modern-day roles.

The Orla Synagogue materializes the fate of hundreds of similar cultural sites of Jewish and other religious and ethnic minorities in Poland, a fact to which we have become disturbingly accustomed. From a pragmatic point of view, it is now a vacant building, abandoned by modern history: an impressive monument from the turn of the 18th and 19th centuries, reminding the beholder of Orla's former glory in the days of the Radziwiłłs, the Branickis, and Prince Peter Wittgenstein, a period when Orla was host to a thriving Jewish community. Embedded in the synagogue's edifice is a timeline that spans from its original function (a house of congregation, learning, and prayer) to its subsequent uses as a temporary hospital, grain warehouse and stable during World War II and the communist period. Here in Podlasie, whose identity has been shaped primarily by the confluence of the Catholic and Orthodox Churches, Orla was an enclave of Mosaic tradition. According to historical sources, in 1880, when the local Orthodox parish was nearly 2,500 strong, Orla was also inhabited by up to 4,000 Jews and 100 Catholics. In 1897, out of a population of 3,003, 2,310 were Jews. From the late 19th century until the 1920s, many emigrated to the United States. According to the 1921 census, out of 1,518 residents still living in Orla, 1,167 were Jews. In

3 Małgorzata Cieliczko, *Pustka*, [in:] *Forum poetyki*, Nr 1 (2015): lato 2015, p. 98.

mojżeszowej. Źródła historyczne podają, że w 1880 roku, gdy do tutejszej parafii prawosławnej należało blisko 2500 wiernych, w miasteczku żyło do 4000 Żydów i do 100 katolików. W 1897 roku na 3003 mieszkańców, 2310 to Żydzi. Od końca XIX wieku do lat 20-tych XX w. wielu wyemigrowało do Stanów Zjednoczonych. Według Spisu Powszechnego w 1921 roku na 1518 mieszkańców, 1167 stanowili Żydzi. W sierpniu 1941 roku hitlerowcy zamknęli wszystkich Żydów w dwóch gettach – dużym i małym. Synagogę zamieniono na magazyn zboża, a następnie na stajnię. Na początku listopada 1942 roku ludność żydowską (ok. 2000 osób) Niemcy przesiedlili do getta w Bielsku Podlaskim, stamtąd zaś poprzez obóz zorganizowany na terenie dawnych koszar 10 Pułku Ułanów Litewskich w Białymstoku, trafili do obozu śmierci w Treblince⁴. Dopiero wiele lat po transformacji ustrojowej 1989 roku miejscowe władze zaczęły poszukiwać dla zdewastowanej bożnicy nowej kulturowej formy. Obecnie, dzięki staraniom lokalnych władz (w ostatnich latach głównie dzięki fantastycznym wysiłkom sołtysa Marka Chmielewskiego), w synagodze kilka razy do roku odbywają się wystawy historyczne czy festiwale muzyczne. Przez większość czasu jednak pozostaje zamknięta – pusta – jako architektura, ale i jako sens.

Choć adaptowanie szeroko rozumianych użytkowych przestrzeni na projekty wystawiennicze nie jest tu precedensem, wystawa i cały projekt badawczo – animacyjny „Czas odzyskany” realizowane przez artystów związanych z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu w swoim finalnym kształcie nie zyskały podobnego potencjału gdziekolwiek indziej. Można by zatrzymać się na konkluzji, że fenomen wieloetapowego projektu to pokłosie pogłębionego procesu badawczego przeprowadzonego przez twórców na gruncie lokalnego konglomeratu kultur podczas ich kilku rezydencji na Podlasiu. Założeniem wystawy, ale i poprzedzającego ją programu performatywnego z dużym udziałem lokalnej społeczności, była rewizja pojęć łączących pokrewne funkcje synagogi i uniwersytetu, zbadanie historii żydowskiej Orli oraz studium tkanki architektonicznej gmachu nieczynnej bożnicy. Jednakże to konfrontacja wnikliwej wrażliwości artystów związanych na co dzień z UAP i orlańskiego genius loci przyczyniła się do pokazu, który, jak się okazało, niechętnie się opuszcza; na którym zwiedzający, co trudne

4 <https://bialystok.jewish.org.pl/page14.html> [dostęp: 20.11.2021]

August 1941, the Nazis confined all Jews to two ghettos, one large, the other small, and converted the synagogue into a grain warehouse and then a stable. In early November 1942, the Germans resettled the Jewish population (about 2,000 people) to the ghetto in Bielsk Podlaski, and from there, through a transit camp established on the grounds of the former barracks of the 10th Lithuanian Cavalry Regiment in Białystok, they were deported to the Treblinka death camp.⁴ It was not until long after the political transformation of 1989 that the local authorities began to seek for a new cultural formula for the devastated synagogue. Today, thanks to the efforts of local officials (in recent years mainly due to the outstanding efforts of Village Mayor Marek Chmielewski), the synagogue hosts several historical exhibitions and music festivals annually. Most of the time, however, it remains closed – empty – as a piece of architecture but also signification-wise.

Although the adaptation of broadly defined utilitarian venues for exhibition projects is not unprecedented in this case, the exhibition itself and the accompanying research and animation project *Time Regained*, carried out in its final form by a group of artists affiliated with the University of the Arts in Poznań, would not have gained similar potential anywhere else. One could simply conclude that the phe-

nomenon of this multi-phase project has been the fruit of an in-depth research process carried out by the artists during their several residencies in Podlasie, on the site of a local conglomerate of cultures. The premise of the exhibition, but also that of the preceding performative program with a significant participation of the local community, was to revise the notions connecting the related functions of the synagogue and the university, to examine the history of the Jewish community in Orla, and to study the architectural fabric of the building of the former synagogue. However, it was the confrontation of the discerning sensibilities of the Poznań artists, on the one hand, and Orla as a genius loci, on the other, that contributed to a presentation that, as it turned out, is reluctant to leave the town; one that provokes visitors to burst into tears for some unaccountable reason, and one to which, in the end, they return again and again, wanting to sense and experience again that which resists verbalization.

Underlying the entire project was the synagogue's void that unmasked its organic identity and posed a problem for the artists to contemplate. Ultimately, it also turned out to be the glue that not only turned the assemblage of objects showcased inside into temporary substitutes for old furnishings but also grounded

⁴ <https://bialystok.jewish.org.pl/page14.html> [accessed November 20, 2021]

dla nich samych do wytłumaczenia, zaczynają płakać; na który w końcu wielokrotnie powracają, chcąc znów poczuć i doświadczyć tego, co trudno zwerbalizować.

U podstaw całego przedsięwzięcia to właśnie *pustka* synagogi, demaskująca jej organiczną tożsamość, stała się dla artystów problemem zadany. Finalnie okazała się także spoiwem nadającym zespołowi prezentowanych tam obiektów nie tylko rolę tymczasowych substytutów dawnego wyposażenia, lecz osadziła zespół obiektów w charakterze kulturowych protez. Jest to z jednej strony immanentna cecha tego, co rozumie się poprzez pojęcie site – specific, medium które od lat 60. w światowej sztuce realizuje się w odniesieniu do konkretnego miejsca, sytuacji kiedy to „przestrzeń dzieła staje się przestrzenią obecności”⁵. Spadkobiercami tej samej myśli, którą w ubiegłym wieku zainicjowali artyści minimal artu a potem całego konceptualizmu, poszerzając pole działania rzeźby (jak określiła to w swoim słynnym tekście Rosalind Krauss), zdają się być artyści związani z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu. Podobną tezę w ramach wystawy „Instalatorzy” w galerii Art Stations Foundation w Poznaniu postawił jej kurator, Mateusz Bieczyński, oferując wówczas monograficzne spojrzenie na poznańską uczelnię artystyczną, która od lat proponuje nowe praktyki przestrzenne. W synagodze w Orli za sprawą artystów–akademików i zaprzyjaźnionego z tym środowiskiem, choć pochodzącym z Podlasia Jarosława Perszko, zaprezentowany został zbiór obiektów powstałych in situ, ocierających się o tradycyjne media (ceramika, rzeźba odlewnicza), lecz przekraczających je w kierunku istoty Morrisowskiej triady (widz – obiekt – przestrzeń). Nie byłoby to możliwe bez szczególnego nacechowania synagogi, która sama w sobie pozwala się zdekodować jako system wizualno – kulturowych znaków. Budownictwo sakralne, szczególnie w dobie średniowiecza i nowożytności, materializowało konkretne przesłanki liturgiczne, zaś odłamy ortodoksyjne, jak judaizm czy prawosławie uczyniło z synestezji sztuk potężny nośnik znaczącego.

„Osiągnęliśmy obecnie moment, kiedy widzimy nie sztukę a *przestrzeń*”, napisał Brian O'Doherty w jednym z kluczowych dla historii sztuki i wystawiennictwa tekstów, wyniku analizy współcze-

⁵ Łukasz Guzek, *Od „white cube” do „alternative space”*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, wyd. Universitas, Kraków 2005, s. 469



snych mu konceptualizujących zjawisk artystycznych przełomu lat 60. i 70. ⁶. Podobne odczuwanie przestrzeni rodzi wystawa „Czas odzyskany”, która dalece przekroczyła poziom konwencjonalnego przeglądu prac poplenerowych, zaś u samego progu jej percypowania generuje poczucie obcowania z czymś totalnym, co wymyka się formule standardowej ekspozycji. Wnętrze synagogi uzupełnione dziewięcioma realizacjami site-specific przekształca się tu w spójny organizm, powołany do życia przez synestezję jej tkanki architektonicznej i powstałej tu nowej sztuki. Koherencja geometrii budynku, jego rytualnej symboliki, obiektów oraz zmysłów zwiedzających realizuje wyrażone jeszcze przed tekstem O'Doherty'ego założenia Morrisowskiej triady, czyniąc z orlańskiej bożnicy przestrzeń performatywnego doświadczenia.

6 Brian O'Doherty,
Uwagi o przestrzeni
galerii, tamże s. 452

Epilog procesualnego rytmu wystawy usytuowany został już na placu przed synagogą wraz z prezentowaną tam glinianą rzeźbą „Tańczących Chasydów” stworzoną przez zespół Brygady Pigmaliona. Rzeźbiarski performans rozpięty został tu pomiędzy dwa bieguny – kilkudniowy proces modelowania figuratywnej ponadnaturalnej wielkości statuy oraz jej późniejsza recepcja. To rzeźba, która zaprzecza celowości swojego własnego medium, dadaistyczna w zderzeniu realistycznej, choć niepozbawionej patosu wizualności oraz (bez)sensu istnienia. Bo oto proces zwyczajowo zamknięty w progach rzeźbiarskich pracowni (formowanie glinianego modelu), traktowany jako technologiczny etap, nie dość, że został upubliczniony otoczeniu synagogi i wszystkim, którzy chcąc nie chcąc znaleźli się w pobliżu, to został na tym etapie pozostawiony. Absurdalność tego anty-pomnika polega na jego przeznaczeniu, zmierzającym do powolnego rozkładu wskutek działania warunków pogodowych, aż do całkowitego zaniku. To praca na swój sposób groteskowa, naiwna w tematyce, ale i dramatyczna. Roześmiani chasydzy zatrzymani w tanecznym kroku zdają się wychodzić z synagogi w kierunku ulic Orli, podkreślając tym samym oś gmachu i jego orientację (wschód – zachód). To rzeźba – performans, stworzona w procesie kreacyjnym, ale i oddana we władanie procesu odchodzenia.

Poddając się linearnemu (pielgrzymkowemu) porządkowi osi, „Tańczący Chasydzy” i prowadzą wzrok ku wnętrzu synagogi. Przekraczając próg wejścia głównego, stajemy w przedsionku (pulisz)

them as cultural prostheses. The above is an immanent feature of what is understood by the concept of site-specific pieces, an artistic medium that has been employed since the 1960s in relation to a specific place and situation in which “the space of the work becomes the space of presence.”⁵ The artists associated with the University of the Arts in Poznań seem to be the successors of the same line of thought, initiated in the last century by minimalist artists and continued by conceptual art, which expanded the field of sculpture (as put by Rosalind Krauss in her seminal text). A similar thesis was put forward by Mateusz Bieczyński, curator of the *Instalatorzy/Installators* exhibition at the Art Stations Foundation gallery in Poznań, which offered a monographic perspective on Poznań’s academy of fine arts, which for years has been proposing new spatial practices. In the Orla Synagogue, a collection of objects created *in situ*, bordering on traditional media (ceramics, foundry sculpture) but also transcending them towards the essence of Morrisian triad (beholder – object – space), was presented thanks to the artists/academics befriended by Jarosław Perszko, a native of Podlasie. This would not have been possible without the

peculiar features of the synagogue, which is decodable as a system of visual and cultural signs itself. Sacral structures, especially in the medieval and modern eras, materialized specific liturgical premises, with orthodox faiths such as Judaism and the Eastern Churches employing synesthesia of the arts as a powerful signifier.

“We have now reached a point where we see not the art but *space* first,” wrote Brian O’Doherty in a seminal text on art history and textual exhibits, in which he analyzed the phenomena of concept art at the turn of the 1960s and ’70s.⁶ A similar sense of space is generated by the exhibition *Time Recovered*, which has far exceeded the level of a conventional review of pieces created in the aftermath of open air workshops; at the very threshold of its perception lies a sense of dealing with something total that escapes the formula of a run-of-the-mill exhibition. The interior of the synagogue, complemented by nine site-specific pieces, is transformed into a coherent organism, brought to life by the synesthesia of its architectural fabric and the new artworks created here. The coherence of the building’s geometry, its ritual symbolism, the exhibited pieces, and the visitor’s senses are in line with the te-

5 Łukasz Guzek, *Od „white cube” do „alternative space”, [in:] Muzeum sztuki. Antologia*, ed. M. Popczyk, Kraków: Universitas, 2005, p. 469.

6 Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica & San Francisco: The Lapis Press, 1986, p. 14.

wobec „Wahadła” Karoliny Komasy. realizacji, która nie pozostawia zwiedzającemu wyboru ominięcia jej czy zignorowania. Niezwykle surowa, lecz monumentalna w skali stalowa rama z przymocowanymi do jej spodu wiejskimi miotłkami, która za pociągnięciem liny pozwala wprawić się w ruch, odwołuje się do wielorakiego sensu *przejsicia*. Wedle talmudycznych zapisów pulisz stanowił obowiązującą w architekturze judaizmu sferę izolacji między sacrum (salą główną) a profanum (świątem zewnętrznym), zatem przestrzeń symbolicznej ablucji. Tytułowe „Wahadło” to gargantuicznych rozmiarów miotła „czyszcząca” to pomieszczenie, które Marc Augé określiłby *nie-miejscem* (fr. *non-lieu*). Terminem tym badacz opisuje terytoria codziennych rytuałów bywania – ulice, place, rynki, przystanki autobusowe, parki itp. Augé przypisując im cechy odwrotne do właściwości konwencjonalnego miejsca, charakteryzuje je jako przestrzenie niczyje/wspólne, bowiem pozbawione nie tylko jednostkowego właściciela, lecz przede wszystkim trwałego związku emocjonalnego, jaki warunkuje w ludzkiej świadomości miejsce⁷. *Nie-miejsca*, jak podkreśla badacz, z natury swojej są przestrzeniami przepływu, gościnności, tymczasowości, w końcu – *przechodzenia*. Zapoczątkowany przez temporalną figurę „Tańczących Chasydów” procesualny charakter wystawy, kontynuowany jest tu przez funkcję i symbolikę marginalnego zdawałoby się przedsionka, miejsca nieuniknionego *przejsicia*, ale przede wszystkim działanie obiektu Komasy, który, na kształt wahadła, nie tylko czyści, ale i bezlitośnie odmierza czas.

Pulisz prowadzi do sali głównej, tzw. męskiej, która jest sercem każdej czynnej synagogi ze względu na uświęconą obecność zwójów Tory przechowywanych w aron ha-kodesz oraz centralnie umieszczonej bimy, miejsca głoszenia Słowa. Orlańska synagoga pozbawiona została wszystkich atrybutów, które pozwoliłyby na dokonywanie tu religijnych obrzędów. Monumentalne dziewięciopółkowe wnętrze, w przeszłości pokryte spektakularnymi floralnymi i animalistycznymi freskami, dziś odsłania nagą strukturę ceglanej konstrukcji murów i sklepienia tworząc zupełnie nowy rodzaj tła dla eksponowanych tu kolejnych czterech obiektów autorstwa Wojciecha Hory, Jarosława Perszko, Janusza

7 *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności* (fragmenty), przeł. Adam Dziadek, Teksty Drugie 4/2008, ss. 127-140

nets of Morris's triad, expressed even before O'Doherty's text, and turn the Orla Synagogue into a space of performative experience.

The epilogue to the exhibition's processual rhythm was located in the square in front of the synagogue, and featured a clay sculpture of *Dancing Hasidim*, created by the Pygmalion Brigade. Here, the sculptural performance was stretched between two poles: the several-day process of modeling the figurative, oversized statue and its subsequent reception. This is a sculpture that denies the purposefulness of its own medium. It is Dadaist in its juxtaposition of realistic (albeit unapologetic) visuality and existential (non)sense. For in this instance, the process customarily confined to the walls of a sculptor's studio (i.e. the molding of a clay model), routinely regarded as a technological step, was not only publicized in the vicinity of the synagogue and rendered available to all passers-by but it was also abandoned at that very stage. The absurdity of this anti-sculpture lies in its intended purpose, which angles for slow decomposition resulting from its exposure to weather conditions, all the way to its complete disappearance. It is a piece that is grotesque in its own way, naive in its subject matter, but also highly dramatic at the same time. The group of laughing Hasidim, captured in a dancing stride, seem to be walking out of the synagogue, headed towards the streets of Orla, thus highlighting the axis of the

edifice and its orientation (east-west). It's a performative sculpture, produced in the course of a creative process but also subjected to the process of vanishing.

Submitting to the linear (pilgrimage-like) order of the axis, *Dancing Hasidim* guides the eye of the beholder towards the interior of the synagogue. At the doorstep of the main entrance, in the vestibule (*pulish*), one is confronted with Karolina Komasa's *Pendulum*, a piece that prevents the visitor from simply bypassing or ignoring it. Remarkably austere yet monumental in scale, the steel frame with village brooms attached to its underside, which allows it to be set in motion with a pull of the adjacent rope, refers to the multiple meanings of passage. According to Talmudic records, the *pulish* was the sphere of isolation between the sacred (the main hall) and the profane (the outside world), obligatory in Judaic architecture, and as such it acted as a space for symbolic ablation. The titular Pendulum is a gargantuan broom 'sweeping' the space of what Marc Augé would refer to as a *non-place* (Fr. non-lieu). Augé uses the term to denote the territories of everyday rituals of frequenting streets, squares, markets, bus stops, parks, etc. By attributing them with features reverse to the properties of a conventional place, Augé characterizes non-places as no-one's/shared spaces, for they are deprived not only of an individual owner, but above all of the lasting emotional connection that determines a place in

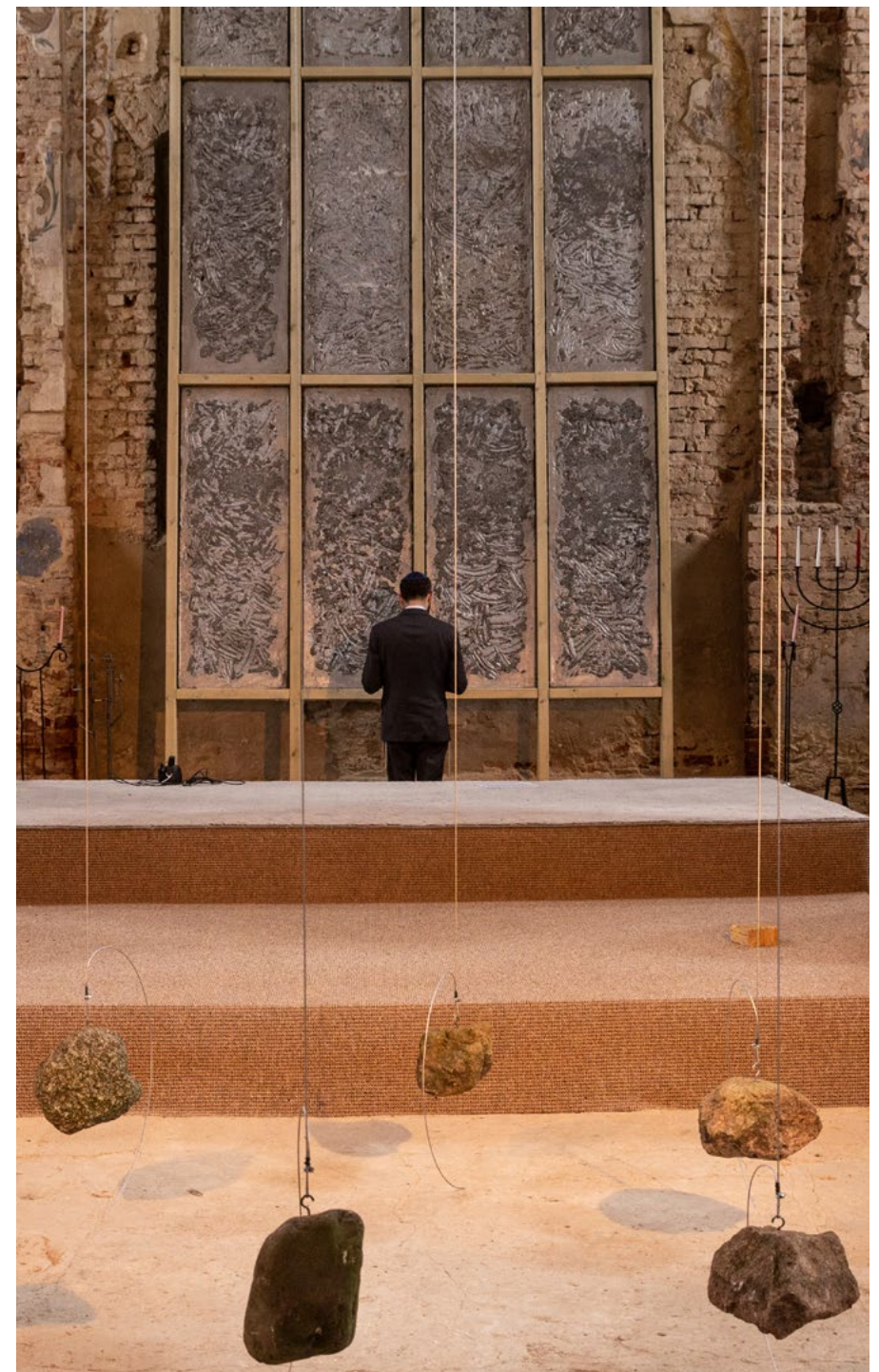
Bałdygi i Daniela Koniusza. Tła, a może jednak integralnego substratu, bez którego żaden z nich nie byłby zdolny wygenerować piętrzących się w odbiorze znaczeń. Istotną dla tej części pokazu jest organizacja sali męskiej: jej halowy, dziewięciopółowy układ charakterystyczny dla architektury nowożytnych synagog, wyraźnie zaznaczona systemem okien osiowość i symetria, sklepienie krzyżowe wsparte na czterech masywnych kolumnach, względem których usytuowana w przeszłości była bima oraz obniżenie posadzki względem poziomu przedsionka i gruntu zewnętrznego jako nawiązanie do słów zawartych w Psalmie 129: „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie”. Schodząc z przedsionka nieco w dół do tej spektakularnej przestrzeni widz najpierw napotyka instalację Wojciecha Hory pt. „Os”. Obiekt złożony z podwieszonych pod sklepieniem sześciu polnych kamieni na stalowych linkach, akcentujących ramiona gwiazdy Dawida na nowo organizuje to wnętrze, wpisując się w skrzyżowanie kierunków wertykalnego i horyzontalnego. To substytut dawnej bimy, powidok swego rodzaju wzdłużnej ambony, z której rabini odczytywali Torę i głosili słowa nauki. Jednocześnie pod powłoką surowej materii kryje się osobista opowieść autora o sile człowieczeństwa, wyrażona w organicznej naturze kamienia, tak obecnego przecież w pośmiertnych zwyczajach Żydów. Ta sama scentralizowana oś kieruje wzrok w stronę monumentalnej instalacji Jarosława Perszko, umieszczonej pod ścianą wschodnią, w przeszłości zarezerwowaną dla aron ha-kodesz, odpowiednika chrześcijańskiego ołtarza / tabernakulum, w którym przechowywane były zwoje Tory. Po pierwotnym drewnianym wyposażeniu pozostały po wojnie zaledwie zwęglone szczątki. Perszko proponuje w tym miejscu nowy wariant ekspozycji wieloetapowej pracy pt. „Ślady zwielokrotnione”, którą zrealizował w 2013. Tu, w synagodze, w celowo zaprojektowanej i zbudowanej ramie, zaprezentowany został cykl 12 z 30 odlanych w aluminium tablic o ludzkiej skali. Realizacja, którą sklasyfikować można by jako niefiguracywna, lecz wciąż tradycyjnie rozumiana rzeźba, to właściwie performatywna opowieść o swoim własnym medium. Charakterystycznym dla twórczości Perszko jest poszukiwanie w procesie odlewniczym pierwiastków ludzkiej zmiennej natury – tymczasowości stanów fizycznych, rozkładu materii i jej transformacji. „Ślady zwielokrotnione” powstałe w wieloetapowym procesie odlewniczym noszą w sobie intymne ślady autora,

human consciousness.⁷ *Non-places*, underscores Augé, are by their very nature host to flow, hospitality, temporality, and – ultimately – transition. The processual character of the exhibition, initiated by the temporal figure of *Dancing Hasidim*, continues here via the functions and symbolism of the seemingly marginal vestibule as a site of inevitable transition, but above all via the workings of Komasa's piece which, much like a pendulum, not only purifies the visitor but also mercilessly measures time.

The *pulish* leads to the main hall, the so-called men's hall, which is at the heart of any active synagogue because of the hallowed presence of the Torah scrolls stored in the *aron ha-kodesh*, as well as the centrally located *bimah*, the site where the Scripture is preached. The Orla Synagogue has been stripped of all the attributes that would allow religious ceremonies to be performed here. The monumental nine-section interior, once coated with spectacular floral and animalistic frescoes, today reveals the austere structure of the brick walls and vaulted ceiling, creating a completely new kind of background for the next four pieces exhibited here by Wojciech Hora, Jarosław Perszko, Janusz Baldyga and Daniel Koniusz. It offers a type of background, or perhaps an integral substrate, without

which none of the four artists would be able to generate meanings that pile up on the viewer. Crucial to this part of the show is the organization of the men's hall: its hall-like, nine-section layout characteristic of the architecture of modern synagogues, the axuality and symmetry clearly delineated by the window layout, the groin vault supported by four massive columns that once informed the location of the bimah, and the lowering of the floor relative to the level of the vestibule and the outer ground as a reference to the lines of Psalm 129: "Out of the depths I cry to you, o Lord!" Descending gently from the vestibule into this spectacular space, the viewer first encounters an installation by Wojciech Hora titled *The Axis*. Composed of six field stones suspended from the vaulted ceiling on steel cables, accentuating the arms of the Star of David, the object reorganizes the interior, inscribing itself in the intersection of vertical and horizontal axes. Hora's piece acts as a substitute for the old *bimah*, an after-image of the longitudinal pulpit from which rabbis read out the Torah and preached the doctrine. At the same time, beneath the shell of crude matter lies the author's personal story about the power of humanity, expressed through the organic nature of stone, so inseparable from the Jewish posthumous traditions. The same central-

7 *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (excerpts)*, trans. Adam Dziadek, *Teksty Drugie* 4/2008, pp. 127-140.



ized axis leads one's gaze toward Jarosław Perszko's monumental installation placed against the eastern wall, once reserved for the *aron ha-kodesh*, the equivalent of the Christian altar/tabernacle in which the Torah scrolls were kept. Only charred remains of the original wooden furnishings remained after the war. Here Perszko proposes a new variant of a multi-phase exhibition of his piece, titled *Multiplied Traces*, which he completed in 2013. Here, inside the synagogue, Perszko presented a series of 12 of 30 human-scale plaques cast in aluminum and placed in a deliberately designed and structured frame. Perszko's piece, which could be classified as non-figurative but still traditionally understood sculpture, is actually a performative story of its own medium. Characteristic of Perszko's oeuvre is the search for elements of the changeable human nature, conveyed in the casting process: the transience of physical states, the decay of matter and its transformations. Created in a multi-stage casting process, *Multiplied Traces* features intimate footprints of its author, who manually distributed the material that isolates the successive layers of casts stored in one and the same mold. Thus, Perszko's is a piece on the potential of a non-figurative self-portrait, extremely intimate but also universal, given its continuation beyond the confines of the synagogue. Since 2020, a twin series of 12 plaques from the same set of 30 objects has been permanently displayed as part of Perszko's monument in Sienny Square in

Białystok, after the city finally duly commemorated the site of the Evangelical Augsburg Lutheran cemetery, long forgotten and desecrated by the daily rhythm of city life. Perhaps it was the unspoken sense of finality emanating from the work that prompted a rabbi visiting the exhibition to undertake a spontaneous prayer in front of the synagogue's east wall and the apparition of the former *aron ha-kodesh*, now expressed as *A H-K 12/30*.

Located by the south wall, Janusz Bałdyga's installation is another example of an object whose process of creation carries the same weight of signification as its final outcome, albeit the former was inaccessible to the eye of the beholder. The seemingly ascetic construction consisting of a white panel supported by long wooden battens on both sides, all but cries out in a corporeal effort to maintain a perfect balance between the two sets of squared timbers that outline the shape of the Shield (commonly referred to as the Star) of David. *Even Triangles* is at the same time a material, highly personal effect of the struggles of Bałdyga as a natural-born performer but also an analytical study of the geometry of the Mosaic symbol and its relation to the overall body of the synagogue. Ridden with opposites and paradoxes, Bałdyga's piece finds its equally paradoxical complement in the ephemeral chiaroscuro drawing on the wall, which escapes the rigor of the orderly brickwork. Intriguingly, in an attempt to subordinate the structure of the work to

który ręcznie rozprowadzał materiał izolujący kolejne warstwy odlewów w jednej i tej samej formie. Jest to zatem praca o potencjale niefiguralnego autoportretu, niezwykle intymnego, ale i uniwersalnego, gdyż praca ma swoją kontynuację poza przestrzenią synagogi. Bliźniacza seria 12 tablic z tego samego zestawu 30 obiektów na stałe eksponowana jest w zaprojektowanym przez artystę pomniku zlokalizowanym na Rynku Siennym w Białymstoku, który dopiero od 2020 roku w godny sposób upamiętnia zapomniany i bezczeszczony przez codzienny rytm życia miasta nieekszumowany cmentarz ewangelicko-augsburski. Być może to właśnie niewypowiedziane wprost, lecz emanujące z pracy poczucie ostateczności skłoniło pewnego odwiedzającego wystawę rabina do podjęcia spontanicznej modlitwy przed ścianą wschodnią synagogi i duchem dawnego aron ha-kodesz, obecnie wyrażonym jako *A H-K 12/30*.

Umiejscowiona przy ścianie południowej instalacja Janusza Bałdygi to kolejny przykład obiektu, którego proces powstawania nosi w sobie ten sam ciężar znaczenia co finalny kształt, choć był on niedostępny dla oka spoglądającego nań widza. Pozornie ascetyczna konstrukcja złożona z białej płyty podtrzymywanej obustronnie długimi drewnianymi listwami aż krzyczy cielesnym wysiłkiem dążącym do utrzymania doskonałej równowagi pomiędzy oboma zestawami kantówek, które w ramach płaszczyzny płyty zarysowują kształt tarczy (potocznie zwanej gwiazdą) Dawida. „Trójkąty parzyste” to jednocześnie materialny, bardzo osobisty efekt zmagania Bałdygi, genetycznego performerera, ale i analityczne studium geometrii możeszowego symbolu i jego stosunku do całościowej bryły synagogi. Praca, pełna przeciwieństw i paradoksów, znajduje równie paradoksalne dopełnienie w efemerycznym światłocieniowym rysunku na ścianie, który wymyka się rygorowi uporządkowanego wątku cegieł. Ciekawe stało się to, że przy próbach podporządkowania struktury pracy głównej osi synagogi, zastosowaniu zrównoważonego ciężaru i poszukiwaniu utopijnej harmonii, negatywowe odbicie (cień) wykazuje pełną autonomię, a wręcz kontrę do pionów i poziomów organizujących geometryczny porządek ściany.

Ostatnią z realizacji sali męskiej, choć niezdolną do ograniczenia się w jej ramach jest audialny site-specific Daniela Koniusza, rodzaj awangardowej melodii, będącej zapisem 24-godzinnego „życia”

the main axis of the synagogue, apply a balanced weight and strive for utopian harmony, the negative reflection (shadow) reveals itself as fully autonomous and even counters the vertical and horizontal lines that organize the geometric order of the wall.

The last of the pieces displayed in the men's hall, albeit uncontained within its framework, is Daniel Koniusz's audial site-specific, near-avant-garde melody, which constitutes a record of the 24-hour 'life' inside the synagogue. The sound, recorded at critical points of the edifice with the help of geologically sensitive microphones and subsequently looped, creates the impression of a contemplative song performed by the building's 'body' that remembers the sound of men's voices praising the Lord years before.

Another three pieces were located inside the women's gallery. The plaster sculpture *Vivat Academia* by Maciej Kurak, in the form of a column crushed before the viewer's eyes, is a kind of link between architecturally isolated rooms. Placed in the bore of the women's gallery's window, it is also visible from the level of the men's room underneath. The antiquing, deformed column refers to the synagogue's parallel (secular) function, flying in the face of popular imagination that identifies it exclusively (albeit erroneously) as a temple. Kurak's plaster sculpture embodies one of the overarching ideas of the entire project, seeking an analogy between the university and the academic function of

the synagogue. The grotesqueness of the grand, para-Doric column lies not only in its ridicule of humanism, which failed at the dawn of the 20th century and did not prevent the hecatomb of the Holocaust, but also in the somewhat mocking placement of the column, seemingly on the axis of the synagogue, which it nonetheless evades. The interior of the women's gallery is also host to Piotr Mastalerz's presentation of ceramic objects, displayed on its walls and floor. In the context of the synagogue as a sacral venue, the processuality of the ceramic work connotes one of the most important archetypes of creation: God's formation of the first man from earthen dust (mud) (Genesis 2:7). The three glazed forms with individual organic shapes carry the characteristics of a subject and object at the same time. Although made of clay (a matter that in many traditions is regarded as a metaphor for human corporeality), Mastalerz's objects are in essence visually akin to stone. Arranged within the decayed tissue of the synagogue, they seem to treat its architecture as equivalent to a *matzevah*, as if in a gesture of remembrance of a past reality.

The uppermost level of the synagogue – the attic – is occupied by a lighting installation by Rafał Górczynski. It is an object that completely annexes perhaps the most marginal part of the synagogue, although, paradoxically, the one that is the closest to the divine sphere. Composed of seven suspended elements: a central sphere

murów synagogi. Dźwięk pozyskiwany z krytycznych punktów gmachu przy pomocy geologicznych, czułych mikrofonów, zapętłony, stwarza wrażenie kontemplacyjnego śpiewu „ciała” murów, które pamiętają męskie głosy przed laty chwalące Pana.

Kolejne trzy prace zlokalizowane zostały w przestrzeni empory babińca. Gipsowa rzeźba „Vivat Academia” Macieja Kuraka w formie miażdżonej na oczach widza kolumny to swoisty łącznik między architektonicznie odizolowanymi pomieszczeniami. Umieszczona w świetle okna empory widoczna jest także z poziomu obniżonej sali męskiej. Antykizująca zdeformowana kolumna odwołuje się tu do równoległej wobec sakralnej funkcji synagogi, powszechnie (choć błędnie) utożsamianej wyłącznie ze świątynią. Gipsowa rzeźba Kuraka ucieleśnia jedno z głównych założeń całego projektu, poszukującego analogii pomiędzy uniwersytetem a akademicką funkcją synagogi. Groteskowość patetycznej paradoryckiej kolumny nie polega wyłącznie na ośmieszeniu humanizmu, który u progu XX wieku zawiódł i nie zdołał powstrzymać hekatomby Zagłady, ale i nieco kpiącym umiejscowieniu kolumny niby na osi synagogi, której się wymyka. W tej samej przestrzeni, na ścianie i podłodze babińca Piotr Mastalerz prezentuje ceramiczne obiekty. Procesualność pracy z ceramiką, w odniesieniu do sakralnego kontekstu synagogi, konotuje jeden z najważniejszych archetypów aktu stworzenia człowieka – uformowania go przez Boga z prochu (mułu) ziemi (Rdz 2, 7). Trzy szklone formy o indywidualnych organicznych kształtach noszą w sobie cechy podmiotu i przedmiotu zarazem. Obiekty, choć powstałe z gliny (materii, która w wielu tradycjach uchodzi za metaforę cielesności człowieka), wizualnie zbliżone się do istoty kamienia. Ułożone w obrębie obumarłej tkanki synagogi zdają się traktować jej architekturę jako ekwiwalent sensu macewy, wyrażając tym samym gest pamięci o minionej rzeczywistości.

Ostatni poziom synagogi, poddasze, zajmuje świetlna instalacja Rafała Górczyńskiego. To obiekt, który anektuje w sposób totalny chyba najbardziej marginalną część synagogi, choć, paradoksalnie, najbliższą sferze boskiej. Praca złożona z siedmiu podwieszonych elementów: centralnej kuli emitującej światło oraz symetrycznie po obu jej stronach czarnych kulistych obiektów, wypełnionych powietrzem nawiązuje do symboliki menory, najważniejszego atrybutu żydowskiej

emitting light and six black spherical objects filled with air and arranged symmetrically on both sides of the main sphere, the piece refers to the symbolism of the menorah, the most important attribute of Jewish religious art. The factor that corresponds to the biblical description of this nucleus and at the same time organizes the entire attic space is the white sphere, which contains 76 bulbs generating light of daylight temperature (5500K each). Their combined power illuminates the interior to the point of blinding the viewer with a power of 380,000 lumens, thereby non-invasively disarming the hermetic nature of the synagogue's top floor, which is devoid of even a single window. This illumination has a twofold dimension. On the one hand, it serves as a substitute for the last of the seven branches of the menorah, in which the divine light keeps vigil over the Jewish people. It illuminates the six remaining black and ephemeral shadows of its own existence, alluding to the tragic fate of the Orla Synagogue and the entire Jewish community. On the other hand, it is here, in the attic, within the least representative space of the edifice, albeit crucial to the synagogue's construction, that the light flickers whose colors bring the beholder closer to the sky; whose temperature provides warmth much like an incubator; and whose glow provides

the element of hope.

"To know, we must imagine for ourselves,"⁸ notes George Didi-Huberman in another of his key publications, analyzing four photographs taken by a prisoner of Auschwitz-Birkenau in 1944 and salvaged from the camp through a superhuman effort of its inmates. Hidden in a toothpaste tube, the photographs taken by them members of the Sonderkommando are a crushing document of the killings carried out in the camp. They are all the more shocking because they come directly from its 'dark-room,' i.e. the daily reality of the inmates, not their torturers or liberators, who took care of their own archive. Of the entire film, only (or perhaps as many as?) four photos have survived, all taken in a hurry, with the photographer risking their life; the frames are haphazard and out of focus. For historians, only two present epistemological value (because the remaining two reveal very little), as they tentatively document the camp's infrastructure: one sees a fragment of a pile of charred bodies, as the author took the pictures hastily from the concealment of a dark room. The third, framed in defiance of technical standards, against the sunlight, shows barely discernible naked women driven to death. The fourth is 'merely' a fragment of the sky and tree branches, captured as accidentally, in

⁸ Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, trans. Shane B. Lillis, Chicago: Chicago University Press, 2012, p. 3

sztuki kultowej. Czynnikiem, który odpowiada biblijnemu opisowi owego trzonu, a zarazem organizuje całą przestrzeń poddasza jest tu kula generująca światło z 76 żarówek o temperaturze światła dziennego (5500K każda). Po zsumowaniu ich mocy centralny obiekt rozświetla wnętrze do granic oślepienia widza mocą 380.000 lumenów, tym samym nieinwazyjnie rozbrajając hermetyczność ostatniej kondygnacji synagogi, pozbawionej choćby jednego okna. To rozświetlenie ma wymiar dwojaki. Z jednej strony stanowi substytut ostatniego z siedmiu ramion menory, w którym jeszcze jarzy się boskie światło czuwania nad Żydami. Rozświetla sześć pozostałych, czarnych i ulotnych cieni własnego istnienia, nawiązujących do tragicznych losów orlańskiej synagogi i całej społeczności żydowskiej. Z drugiej strony to właśnie tu, na poddaszu, w obrębie najmniej reprezentacyjnej przestrzeni, choć kluczowej dla konstrukcji synagogi, tli się światło barwowo przybliżające do granic nieba, temperaturowo dostarczające ciepła na wzór inkubatora, w końcu dostarczające pierwiastka nadziei.

„Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić”⁸, pisze w innej kluczowej swojej publikacji Georg Didi-Huberman analizując cztery uratowane nadludzkim wysiłkiem z obozu

Auschwitz – Birkenau fotografie wykonane przez tamtejszego więźnia w 1944 roku. Dzięki ukryciu taśmy filmowej w tubce po paście do zębów, fotografie wykonane przez

członków Sonderkommando stanowią dziś miazdzący dokument kaźni dokonywanej w tym miejscu. Porażają tym bardziej, że pochodzą wprost z jej „ciemni” – rzeczywistości więźniów, nie oprawców czy wyzwolicie-
li, którzy zadbali o swoje własne archiwum. Z całej kliszy zachowały się tylko (a może aż?) cztery zdjęcia, wszystkie wykonane w pośpiechu, ze skrajnym narażeniem życia, przypadkowo skadrowane, nieostre. Dla historyków wartość poznawczą mają zaledwie dwa (bo reszta niewiele pokazuje), które względnie dokumentują infrastrukturę obozu – widać na nich fragment stosu palonych ciał, bo autor wykonał je prędko z ukrycia ciemnego pomieszczenia. Na trzecim, kadrowanym wbrew technicznym zasadom pod światło, ledwo dostrzegalne nagie kobiety pędzone na śmierć. Czwarte – to już „tylko” fragment nieba i gałęzie drzew, uchwycone jakby w przypadkowo pędzie. Georges Didi-Huberman

⁸ Georges Didi-Huberman, „Obrazy mimo wszystko”, wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 9

a hurry. In his book *Images Despite Everything*, Georges Didi-Huberman inspects these four photographs with the sensitivity and sensibility of an art historian and philosopher at the same time, completely reversing the pragmatic (non)sense of the photographs, ascribed to them by historians. Rehashing Hannah Arendt's analysis, Didi-Huberman notes that the Nazis "were totally convinced that one of the greatest chances for the success of their enterprise rested on the fact that no one on the outside could believe it." ⁹ Didi-Huberman thinks of the "four pieces of film snatched from hell," thoroughly unsuccessful execution-wise, precisely in terms of a shattering, highly literal and acute medium for the whole truth of what a death camp was: the *unimaginable*.

In the eyes and minds of sen-

sitive participants, this notion – which the French scholar revisits in the early sections of his essay *Bark* – fills the void encountered by those eager to adapt spaces similar to that of the Orla Synagogue: architects, art animators, museum directors, all hoping to mend time-worn architecture. Usually, the fate of spaces similar to the temple in Orla involves innovative restoration with all possible improvements in terms of accessibility, tourist traffic, and improvement of the run-down aesthetic features. On the contrary, the exhibition *Time Regained* attempted to reclaim time not through attempts to restore the original function of the synagogue, not through ambitious imitations, but by fully respecting, tuning and reading into its organism, sentient of the past and allowing itself to be heard and seen through the language of art.

⁹ Ibid., p. 18.

w swojej książce „Obrazy mimo wszystko” przygląda się tymże czterem fotografiom, z czułością i wrażliwością historyka sztuki i filozofa zarazem, całkowicie odwracając pragmatyczny (bez)sens fotografii nadany im przez historyków. Hannah Arendt, cytowana przez Didi-Hubermana, pisała, że naziści „byli w pełni przekonani, że jedną z największych szans powodzenia ich przedsięwzięcia było to, że nikt na zewnątrz nie będzie mógł w nie uwierzyć” ². O „czterech kawałkach kliszy wyrwanych piekłu”, na wskroś przecież nieudanych, Didi-Huberman myśli dokładnie w kategoriach rozdzierającego, jakże dosłownego i dotkliwego nośnika całej prawdy o tym, czym obóz śmierci był – *niewyobrażalnym*.

⁹ Tamże, s. 24-25.

To wyobrażenie, o którym ponownie pisze badacz w początkach eseju „Kora” w oku i umyśle wrażliwego uczestnika, wypełnia pustkę, z którą spotykają się potencjalni chętni na adaptacje takich przestrzeni jak orlańska synagoga – architekci, animatorzy artystyczni, dyrektorzy muzeów łasi na poprawę tego, co nadgryzł ząb czasu. Zazwyczaj wyrokiem przestrzeni podobnych do bożnicy w Orli jest nowatorska rewitalizacja z uwzględnieniem wszelakich możliwych udogodnień w mobilności, komunikacji, poprawa zdartej estetyki. Wystawa „Czas odzyskany” odzyskała czas nie poprzez próby rekonstrukcji pierwotnej funkcji synagogi, nie ambitne imitacje, lecz poprzez pełne uszanowanie, wsłuchanie i wczytanie się w jej pamiętający przeszłość organizm, których oczami i uszami stał się język sztuki.

Realizacje

autorka opisów:
Dorota Perszko-Sosnowska

**Janusz Bałdyga, Brygady Pigmaliona
(Wiesław Koronowski – Jarosław Bogucki, Rafał
Kotwis, Igor Mikoda, Marcin Radziejewski), Rafał
Górczyński, Wojciech Hora, Karolina Komasa,
Daniel Koniusz, Maciej Kurak, Piotr Mastalerz,
Jarosław Perszko.**

Realisations

descriptions by
Dorota Perszko-Sosnowska

Janusz Bałdyga, Pygmalion Brigade
(Wiesław Koronowski – Jarosław Bogucki, Rafał Kotwis, Igor Mikoda, Marcin Radziejewski), Rafał Górczyński, Wojciech Hora, Karolina Komasa, Daniel Koniusz, Maciej Kurak, Piotr Mastalerz, Jarosław Perszko.





Pygmalion Brigade

PROF. WIESŁAW KORONOWSKI,
IN COLLABORATION WITH
RAFAŁ KOTWIS, IGOR MIKODA,
JAROSŁAW BOGUCKI,
MARCIN RADZIEJEWSKI

Dancing Hassidim

clay, steel, wood,
250×170×170 cm, 2021



Brygada Pigmaliona

prof. Wiesław Koronowski, współpraca:
Rafał Kotwis, Jarosław Bogucki,
Igor Mikoda, Marcin Radziejewski

Tańczący chasydzi

glina, stal, drewno,
250×170×170 cm, 2021

A sculptural happening and ephemeral sculpture at the same time, the piece is another installment in the activities of the Pygmalion Brigade, an art collective with a revolving lineup founded by Wiesław Koronowski in 2007. It is a kind of anti-sculpture, a monumental form placed in front of the entrance to the synagogue, which denies the sense of perpetuation as a result of its eternal incompleteness. Abandoned at the stage of a clay prototype, the sculpture was subjected to the effects of time, weather conditions and self-destruction. The sense of its existence lies, on the one hand, in the collective creation and disproportionate and near-absurd effort of the entire collective, and on the other, on its transient nature, whose purpose is to perpetuate the idea in the most primordial of all existing mediums: human memory. The motif of the dancing Hassidim is a three-dimensional freeze-frame from a film documenting the ritual of the *yortzeit* (death anniversary) of Tzadik David Biderman in Łelów. The juxtaposition of the

Happening rzeźbiarski i rzeźba efemeryczna zarazem, będące kolejną odsłoną działań Brygady Pigmaliona, kolektywu artystycznego o rotacyjnym składzie, powołanego przez Wiesława Koronowskiego w 2007. To rodzaj antypomnika, monumentalnej formy umieszczonej przed wejściem do synagogi, która zaprzecza sensowi utrwalenia na skutek wiecznego niedokończenia. Rzeźba pozostawiona na etapie glinianego modelu została oddana działaniu czasu, warunków klimatycznych i autodestrukcji. Sensem jej istnienia jest z jednej strony kolektywna kreacja i graniczący z absurdem, niewspółmierny wobec przeznaczenia nakład pracy całego zespołu, z drugiej temporalny charakter, którego celem jest utrwalenie w najbardziej pierwotnym z istniejących medium – ludzkiej pamięci. Motyw tańczących chasydów stanowi zatrzymany w czasie i przeniesiony w trójwymiar kadr z filmu do-



joyful, somewhat naive scene with the historical context of the synagogue and the fate of the Jewish community in Orla (and elsewhere) revisits the disappearance of a local culture that vanished in the methodically implemented procedure of the 'final solution,' before the very eyes of history and upon its acquiescence.

kumentującego obrzęd jorcajtu (rocznicy śmierci) cadyka Dawida Bidermana w Lelowie. Zderzenie radosnej, nieco naiwnej sceny z kontekstem historycznym synagogi i losem (nie tylko) orlańskich Żydów dotyka problemu zaniku tutejszej kultury, która za pośrednictwem metodycznej procedury „ostatecznego rozwiązania” odchodziła na oczach i za przyzwoleniem historii.





Pendulum

steel, 12 birch brooms, hempstring,
450×150 cm, 2021

This monumental installation, located in the ceiling of the synagogue's vestibule (*pulish*), consists of a steel frame with twelve birch brooms attached to its lower base, and a hemp rope that sets the piece in a swinging motion with a bellringer's gesture. Minimalist yet totalizing in its scale, the installation condenses the cultural and historical contexts of the term 'hygiene.' The architectural function of the *pulish* stems from the Talmudic notation prescribing the existence of a transition zone between secular space and the sanctified presence of the Torah. The vestibule thus evokes the double meaning of 'passage' as a pathway leading from the entrance to the main hall of the synagogue, but also as a space for the introductory micro-ceremony of purification, which Victor Turner dubs the *liminal phase* in his characterization of the *ritte de passage*. The birch broom – a prop of weekday rituals, popular primarily in provincial households – is a surrogate for human existence unified in an object. Reading the work as

a metaphor for bodily and spiritual hygiene on the doorstep of the former synagogue, it is difficult to ignore the pathologized modernist paradigm of racial purity, directed against those who identified mikvehs (baths, sites of purification) with hope.

Karolina Komasa

Wahadło

stal, 12 mioteł brzozowych, lina konopna,
450×150 cm, 2021

Monumentalna instalacja umieszczona w stropie przedsionka synagogi (*pulish*), złożona ze stalowej ramy z umocowanymi do jej dolnej podstawy dwunastoma brzozowymi miotłkami oraz konopnej liny, która gestem dzwonnika wprawia obiekt w wahadłowy ruch. Minimalistyczna, a jednocześnie totalna w swojej skali praca kondensuje kulturowe i historyczne konteksty pojęcia „higiena”. Architektoniczna funkcja dawnego *pulish* wynikała z talmudycznego zapisu, zalecającego istnienie strefy przejściowej pomiędzy przestrzenią świecką, a uświęconą obecnością Tory. Przedsionek ewokuje tu zatem podwójne znaczenie „przejścia” – jako ścieżki komunikacyjnej, prowadzącej z wejścia do głównej sali synagogi, ale i przestrzeni wstępnego mikroobrzędu oczyszczenia, tego, co Victor Turner określa *fazą liminalną* w swojej charakterystyce *ritte de passage*. Brzozowa miotłka, rekwizyt rytuałów dnia powszedniego, popularna przede wszystkim w prowincjonalnych domostwach, daje namiastkę zunifikowanej w przedmiocie ludzkiej egzystencji. Czytając pracę jako metaforę cielesnej i duchowej higieny w progach dawnej synagogi, trudno pominąć spatologizowany przez modernistyczne idee paradygmat czystości rasy, który skierowany został przeciwko tym, którzy *mykewe*, (łaźnie, miejsca oczyszczenia) utożsamiali z nadzieją.



Wojciech Hora

The Axis

steel, steel cord, stones,
1100×300 cm, 2021

Located within the central bay of the synagogue, formerly the place designated for the *bimah* – a type of pulpit from which the rabbis read the Torah – this monumental yet spatially subtle the installation reorganizes this interior by emphasizing two intersecting axes, vertical and horizontal. The six visual points (fieldstones) in the illuminated circle, which are the first to catch the eye, appear to levitate several inches above the floor level. The steel cables bearing their weight, however, send one's gaze upward, revealing a suspended Star of David inscribed in the regularity of the groin vault. The piece is host to a dialogue of competing values – culture and nature, the geometry of the sign with the energy of organic matter, the vertical with the horizontal – is in fact an intimate story of humanity. Behind the two offset equilateral triangles that form the Davidic hexagram are the names of two women of Jewish descent who were hidden during the war by the artist's family, whose subsequent identity was greatly influenced by the experience. In this perspective, the stone acquires personifying but also commemorative qualities, particularly iconic for Jewish religious rites.

rodzinę artysty, której tożsamość w ogromnym stopniu uformowało to doświadczenie. W tym ujęciu kamień zyskuje tu cechy personifikujące, ale i kommemoratywne, szczególnie ikoniczne dla obrzędowości żydowskiej.

Oś

stal, linka stalowa, kamienie,
1100×300 cm, 2021

Obiekt zlokalizowany w obrębie centralnego przęsła synagogi, dawniej miejscu przeznaczonym dla bimy – rodzaju ambony, z której rabini odczytywali Torę. Monumentalna, a jednocześnie subtelna w swoim przestrzennym rysunku instalacja ponownie organizuje to wnętrze poprzez zaakcentowanie dwóch krzyżujących się kierunków, wertykalnego i horyzontalnego. Sześć wizualnych punktów na oświetlonym okręgu – kamieni polnych – które jako pierwsze koncentrują wzrok, wydają się lewitować kilkanaście centymetrów nad poziomem posadzki. Stalowe linki dźwigające ich ciężar odsyłają jednak spojrzenie ku górze, ujawniając podwieszoną, wpisaną w regularność sklepienia krzyżowego gwiazdę Dawida. Praca, w której dialogują konkurencyjne wobec siebie wartości: kultura z naturą, geometria znaku z energią organicznej materii, pion z poziomem, jest de facto intymną opowieścią o człowieczeństwie. Za dwoma przesuniętymi względem siebie trójkątami równobocznymi, tworzącymi dawidowy heksagram kryją się nazwiska dwóch kobiet żydowskiego pochodzenia, ukrywanych podczas wojny przez







Janusz Bałdyga

Even Triangles: A Shield

*chipboard, white acrylic, 125×125×2 cm,
50 sharpened square timber, 400×3×3 cm
each, 2021*

This performative installation, which studies the form that is the Shield (commonly known as a Star) of David in both cultural and visual terms. The free-standing bleached panel maintains its verticality thanks to sharpened squared timbers, whose tops rest against holes that form a hexagram in the panel's plane. A total of fifty wooden four-meter elements (twenty-five per each side), freely resting on the ground, form a spatial extension of the shape made of two equilateral triangles rotated against each other. Although the object has been shifted with respect to the synagogue's main axis, towards the southern wall, it nonetheless fits into the originally oriented order that emphasizes the east-west layout of the edifice. In deconstructing the geometry of the Shield of David into two regular triangles – figures that, along with the circle and the square, are considered a visual synonym for perfection, balance, the absolute, etc. – the piece also refers to the local context. Over the centuries, Podlasie became a touching point for these two cultures, their religions, dialects, and daily rituals. At the same time, Bałdyga's is another exhibition piece that treats the creative process itself as equally significant to the intended final form. Beholding Bałdyga's piece, the viewer interacts not only with the matter of the

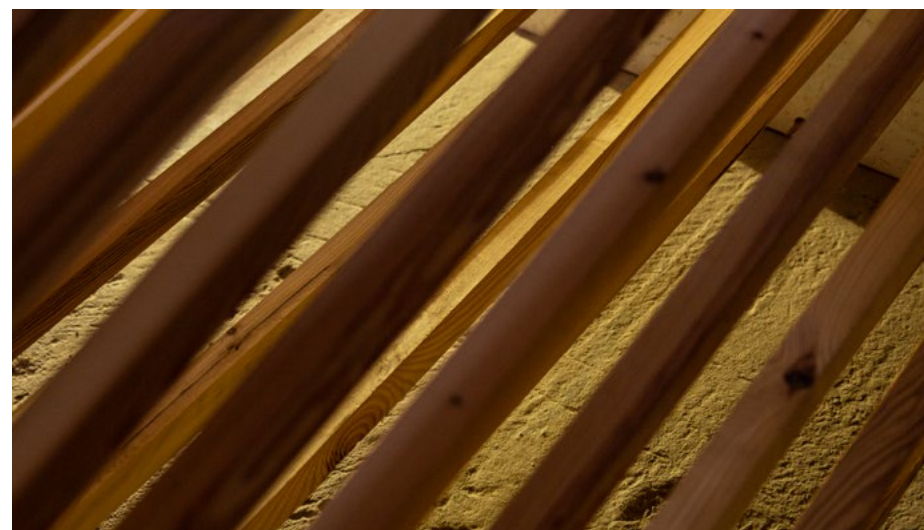
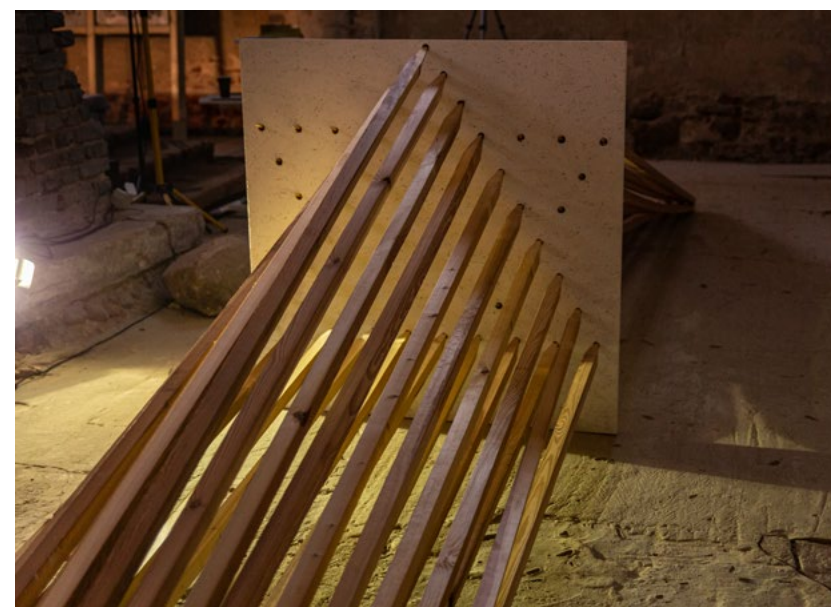
Trójkąty parzyste – tarcza

*plyta wiórowa, biały akryl, 125×125×2 cm,
50 drewnianych zaostzonych kantówek,
400×3×3 cm każda, 2021*

Performatywna instalacja, stanowiąca studium formy jaką jest tarcza Dawida (potocznie zwana gwiazdą) w ujęciu kulturowym, ale i czysto wizualnym. Wolnostojąca pobielona płyta utrzymuje pion dzięki zaostżonym kantówkom, opartym wierzchołkami o otwory, które tworzą w jej płaszczyźnie kształt heksagramu. Łącznie pięćdziesiąt drewnianych czterometrowych elementów (po dwadzieścia pięć na stronę), swobodnie opartych o podłoże, stanowi przestrzenne przedłużenie kształtu dwóch obróconych względem siebie trójkątów równobocznych. Mimo iż obiekt przesunięty został względem głównej osi synagogi w kierunku ściany południowej, wciąż wpisuje się w zorientowany porządek, podkreślający układ wschód – zachód. Praca dekonstruuje geometrię tarczy Dawida na dwa regularne trójkąty – figury, które obok koła i kwadratu uchodzą za wizualny synonim doskonałości, równowagi, absolutu etc. – odnosi się także do kontekstu lokalnego. Podlasie na przestrzeni wieków stało się miejscem spotkania kultur tych dwóch biegunów świata: religii, dialektów, codziennej obrzędo-

sign and its unfolding in the geometry of space, but also with a kind of creative document, which conceals the creator's struggle with the medium itself, i.e. the effort to maintain a perfect balance between the two sides, the confrontation of one's own corporeality with the scale and weight of the individual elements of the piece, and finally the laborious struggle for balance, which turns out to be a utopia the moment when ever even a single component of the mass is upset.

wości. To zarazem kolejny z obiektów w ramach wystawy, który sam proces realizacji traktuje równie istotowo, co docelową formę. Widz obcuje tu nie tylko materia znaku i jej rozwinięciem w geometrii przestrzeni, ale też rodzajem twórczego dokumentu, za którym kryje się zmaganie twórcy z samym medium – wysilek utrzymania doskonałej równowagi pomiędzy obiema stronami, konfrontacja własnej cielesności ze skalą i ciężarem poszczególnych elementów, w końcu mozolne łapanie balansu, który okazuje się utopią w momencie zachwiania choćby jednego składnika spośród masy.





Piotr Mastalerz

Untitled

3 standing objects, fired chamotte clay, glazed, each 20×35 cm, 2021

Freeze-frame

2 hanging objects, dried clay, wood, 40×60 cm each, 2021

A set of ceramic objects, displayed in the space of the women's gallery: three glazed, solid ones placed directly on the floor and two quasi-images framed in wood and hung on the wall. In the sacral context of the synagogue, the processuality of working with ceramics connotes one of the most important archetypes of the act of creation: God's formation of the first man from earthen dust (mud) (Genesis 2:7). The three glazed forms with individual organic shapes carry the characteristics of a subject and object at the same time. Although made of clay (a matter that in many traditions is regarded as a metaphor for human corporeality), Mastalerz's objects are in essence visually akin to stone. Arranged within the decayed tissue of the synagogue, they seem to treat its architecture as equivalent to a *matzevah*, as if in a gesture of remembrance of a past reality.

Bez tytułu

3 obiekty stojące, wypalona glina szamotowa, szklwiona, 20×35 cm każdy, 2021

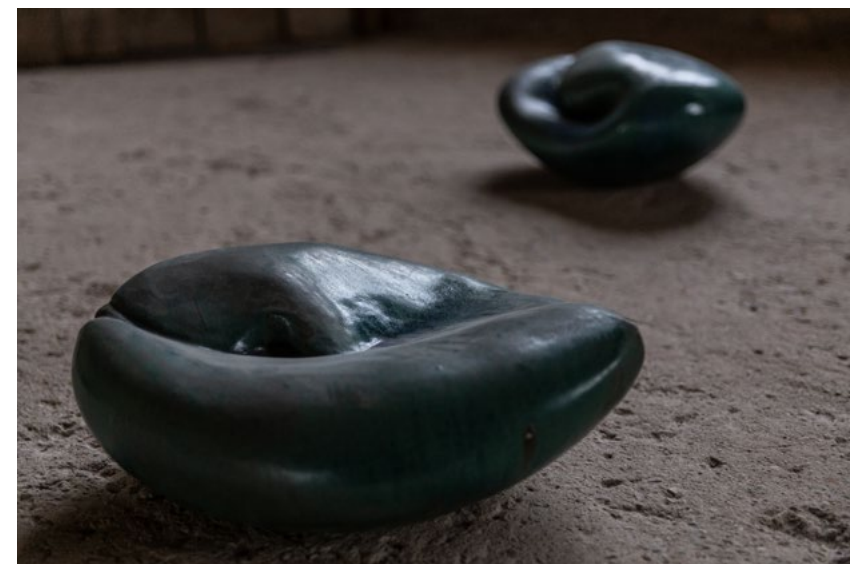
Stopklatka

2 obiekty wiszące, suszona glina, drewno, 40×60 cm każdy, 2021

Zespół ceramicznych obiektów, prezentowanych w przestrzeni babińca: trzech szklwionych, pełnoplastycznych umieszczonych bezpośrednio na ziemi oraz dwóch quasi-obrazów zawieszonych na ścianie ujętych w drewniane ramy. Procesualność pracy z ceramiką, w odniesieniu do sakralnego kontekstu synagogi, konotuje jeden z najważniejszych archetypów aktu stworzenia człowieka – uformowania go przez Boga z prochu (mułu) ziemi (Rdz 2, 7). Trzy szklwione formy o indywidualnych organicznych kształtach noszą w sobie cechy podmiotu i przedmiotu zarazem. Obiekty, choć powstałe z gliny (materii, która w wielu tradycjach uchodzi za metaforę cielesności człowieka), wizualnie zbliżone się do istoty kamienia. Ułożone w obrębie obumarłej tkanki synagogi zdają się traktować jej architekturę jako ekwiwalent znaczenia macewy, wyrażając tym samym gest pamięci o minionej rzeczywistości.

The hanging objects – bas-reliefs created from folded and dried clay slices, enclosed in a crude wooden frame – correspond to the frames of the celluloid film, but also to the window openings, which in this case is quite parallel to the piece. The regular framing oriented towards an undefined haptic slice of reality breeds anxiety, but also curiosity, disgust and enchantment, like the visual narrative led by Claude Lanzmann in his *Shoah*, where the innocent landscape of a majestic forest conceals the hecatomb of the Holocaust.

Obiekty wiszące – płaskorzeźby powstałe ze sfałdowanych i wysuszonych plasterów gliny, zamknięte w surowej drewnianej ramie – korespondują z klatkami celuloidowego filmu, ale i otworami okiennymi, co w tym przypadku jest całkiem paralelne. Regularny kadraż na bliżej nieokreślony haptyczny wycinek rzeczywistości rodzi niepokój, ale i ciekawość, brzydzi i zaurocza, jak wizualna narracja prowadzona przez Claude'a Lanzmanna w jego *Shoah*, gdzie niewinny krajobraz majestatycznego lasu skrywał hekatombę Zagłady.





Jarosław Perszko

A H-K 12/30

a series of 12 objects from a 30-piece series *Multiplied Traces*, aluminum, each 180×64×3 cm, wooden frame of 750×294×16 cm, 2013/2021

Comprised of twelve bas-reliefs cast in aluminum, from the series *Multiplied Traces*, framed in a wood, the installation, which draws on Jarosław Perszko's preexisting oeuvre, was placed against the eastern wall of the building, so as to mimic (in an architectural, but also symbolic sense) the function of the *aron ha-kodesh*: the most important furnishing in any active synagogue, the place where Torah scrolls are kept, and the equivalent of an altar in Christian terms.

Jarosław Perszko realized the monumental series entitled *Multiplied Traces* between 2012 and 2013 in co-operation with the HAMECH machine works in Hajnówka. The result was a total of 30 reliefs cast in metal alloy: 3 series of 10 pieces in a single series, measuring 180×64×3 cm each, all numbered. Perszko cast all three series in layers within one and the same mold. The structure of the obverse and reverse of the plates betrays a painstaking process in which the artist himself participated corporeally, manually spreading the insulating layers separating the successive casts. Both surfaces document the naturalistic effect of working with liquid metal, devoid of embellishment

A H-K 12/30

seria 12 z 30 obiektów z cyklu *Ślady zwielokrotnione*, aluminium, 180×64×3 każda, drewniana rama 750×294×16 cm, 2013/2021

Instalacja złożona z dwunastu płaskorzeźb odlanych w aluminium, pochodzących z cyklu *Ślady zwielokrotnione*, oprawionych w drewnianą ramę. Praca wykorzystująca część istniejącej w dorobku artysty realizacji, umieszczona przy wschodniej ścianie budynku, w sensie architektonicznym, ale i symbolicznym naśladuje funkcję aron ha-kodesz – najważniejszy element wyposażenia każdej czynnej synagogi, miejsce przechowywania zwojów Tory, ekwiwalent ołtarza w rozumieniu chrześcijańskim.

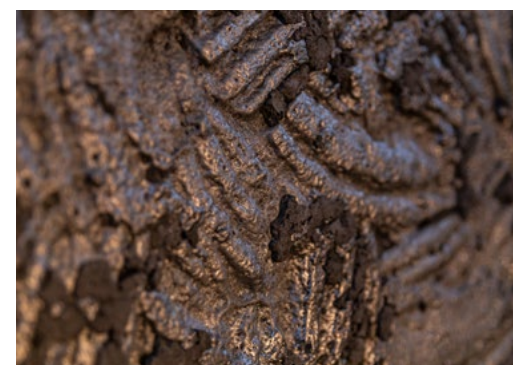
Sam monumentalny cykl pt. *Ślady zwielokrotnione* Jarosław Perszko realizował w latach 2012 – 2013 we współpracy z Zakładami Maszynowymi HAMECH w Hajnówce. W efekcie powstało łącznie 30 płaskorzeźb odlanych w stopie metali: 3×10 w pojedynczej serii, o wymiarach 180×64×3 cm każda, numerowanych. Wszystkie trzy serie Perszko odlewał warstwami w ramach jednej i tej samej formy. Struktura awersu i rewersu płyt zdradza żmudny proces, w którym cieleśnie uczestniczył sam artysta, rozprowadzając ręcznie warstwy materiału izolującego kolejne odlewy. Obie powierzchnie

or retouching. On the one hand, the process involved a solidified, bulging surface; on the other, a dense, deeply textured relief capturing traces of the author's hand.

The central composition of the newly created installation in Orla constitutes a kind of cultural prosthesis. The arrangement of three rows of plaques (four in each row) is analogous to the Twelve Generations of Israel, not only in the numerical sense, but also visually: it follows the structure of a kind of extensive map. The shape of *A H-K 12/30* also conjures up associations linked to the Podlasie region: the architecture of Orthodox church iconostases; the closeted structure of the *aron ha-kodesh* itself; and unfolded, densely inscribed scrolls of paper. The intimacy of the visible fingerprints, which constitute the 'text' of the sculpture showcased in the synagogue also connotes something finite. The twelve tablets are a vehicle for the particular yet also universal significance of human existence, a corporeal footprint in an already non-corporeal setting.

dokumentują pozbawiony upiększeń, retuszu naturalistyczny efekt pracy z ciekłym metalem. Z jednej strony zastygła, wybrzuszająca się powierzchnia, z drugiej – gęsty, głęboko fakturowy relief utrwalający ślady ręki autora.

Centralna kompozycja nowopowstałej instalacji stanowi tu swego rodzaju kulturową protezę. Układ trzech rzędów tablic (po cztery w każdym) stwarza analogię do Dwunastu Pokoleń Izraela, nie tylko w sensie liczebnym, ale i wizualnym: ma strukturę swoistej rozległej mapy. Kształt *A H-K 12/30* nasuwa również skojarzenia bliskie regionowi Podlasia – architekturę cerkiewnych ikonostasów, szafiastej konstrukcji samego aron ha-kodesz czy po prostu rozwiniętych, gęsto zapisanych zwojów papieru. Intymność widocznych odcisków palców, stanowiących „tekst” obecnej tu rzeźby, ma w sobie również coś ostatecznego. Dwanaście tablic to nośnik konkretnego w tym przypadku, lecz zuniwersalizowanego znaczenia ludzkiego bytu, jego doczesnego śladu w bezcielesnej już sytuacji.





Untitled (C.F.T.S.I.O)

*52' 34'' soundtrack, looped,
4 loudspeakers, 2021*

This audial site-specific builds on the soundscape of the abandoned synagogue, recorded on a single day by the author. Recorded using sensitive geological microphones placed at six critical points: the roof, the floor and four walls, emitted from loudspeakers, the piece provided an invisible soundtrack for the entire exhibitions. *Untitled* recognizes the near-corporeal dimension in the orphaned architecture deprived of its original function; it sees it as a living organism, searching for traces of past life in the materiality of its walls. The extremely analytical, if not laboratory, method of acquiring sound particles extracts subtle vibrations, echoes and aerial pulsations from the substance of the edifice and showcases it as the language of the synagogue, a venue originally intended for expressing verbal (sonic) messages without ever acquiring a voice of its own. Scaled up to the level of audibility, the reverberating micro-sounds of the architectural 'body,' whose anatomy is comprised of brickwork, dilapidated plasterwork, cement, window woodwork, etc., amounts to a distant echo of ritual music, akin to a meditative male chant, restored by the walls that *remember*.

Daniel Koniusz

Untitled (C.F.T.S.I.O)

*ścieżka dźwiękowa 52' 34'', zapętłona,
4 głośniki, 2021*

Audialny site-specific, którego treścią jest brzmienie opustoszałej przestrzeni synagogi, zarejestrowane w ciągu wybranej przez autora pojedynczej pełnej doby jej istnienia. Dźwięk pobrany przy użyciu czułych geologicznych mikrofonów umieszczonych w sześciu krytycznych punktach: na dachu, podłodze i czterech ścianach, emitowany z głośników, stał się niewidzialnym tłem dla całej wystawy. Jest to praca, która dostrzega w osieroconej ze swojej funkcji architekturze wymiar niemal cielesny, traktuje ją jak organizm, poszukując minionego życia w materii murów. Skrajnie analityczny, laboratoryjny wręcz sposób pozyskiwania cząstek dźwiękowych wydobywa z substancjalności gmachu subtelności drgań, echa, pulsowania powietrza jako języka synagogi – obiektu, który z założenia był miejscem wyrażania werbalnych (dźwiękowych) komunikatów, zaś nigdy nie dysponującym głosem własnym. Pobrmiewanie przeskalowanych do poziomu słyszalności mikrodźwięków „ciała”, którego anatomia jest tu wątek cegieł, destrukty tynku, cement, stolarka okienna etc., daje w końcu złudzenie echa rytualnej muzyki, coś na kształt medytacyjnego męskiego śpiewu, które uszom odbiorcy przywracają *pamiętające* mury.



Maciej Kurak

Vivat Academia

plaster, 100×65 cm, 2021

A site-specific plaster sculpture placed in the bore of a window overlooking the main hall of the synagogue, at the level of the women's gallery, antiquing, deformed column refers to the synagogue's parallel (secular) function, flying in the face of popular imagination that identifies it exclusively (albeit erroneously) as a temple. The ancient Greek and Hebrew root – which denotes a house of assembly, a house of learning, and a house of prayer – underpins the intellectual and educational profile of the synagogue. This is a place where the reading of the Torah takes on a mystical dimension, but at the same time the very scripture lends itself to philosophical study, debates and polarizing interpretations. The Doric-like column, which mimics the form of the four pillars of the synagogue's main hall, recalls the concept of the ancient academy or even agora, a site whose architecture included a basilica as an edifice holding public gatherings until Constantine the Great reinstated it as a sacral venue. The form of the column and its very title generate an ambivalent attitude towards a grand celebration of reason. Regardless of whether its form stems from a stren-

Vivat Academia

gips, 100×65 cm, 2021

Gipsowa rzeźba w charakterze site-specific umieszczona w świetle okna wychodzącego z poziomu babińca na salę główną synagogi. Antykizująca zdeformowana kolumna odwołuje się tu do równoległej wobec sakralnej funkcji synagogi, powszechnie (choć błędnie) utożsamianej ze świątynią. Ze starogreckiego i hebrajskiego źródłosłowu, znaczącego tyle dom zgromadzenia, dom nauki, w końcu – dom modlitwy, wyłania się intelektualny i edukacyjny profil bożnicy. To miejsce, w którym odczytywanie tekstu Tory ma wymiar mistyczny, ale jednocześnie ta sama litera pisma jest tu przedmiotem studiów filozoficznych, dyskusji i ścierania się spolaryzowanej myśli. Kolumna w stylu zbliżonym do doryckiego, naśladująca formę czterech podpór sali głównej synagogi przywołuje koncept antycznej akademii lub nawet agory, miejsca, której architektonicznym składnikiem była bazylika – gmach publicznych zgromadzeń, dopóki Konstantyn Wielki nie przemianował jej funkcji na sakralną. Forma kolumny oraz jej tytuł generują ambiwalentny stosunek do



uous desire to fit into a narrow, undersized window or, conversely, from being dwarfed by the weight of the surrounding walls (as well as the weight of time and history), the column caricatures humanism and its failure; it symbolically makes visible what humanity in the 20th century has struggled to fit into and sustain within the bounds its linguistic, mental, and ethical domains.

wzniosłego wiwatowania na cześć rozumu. Niezależnie czy jej forma wynika z usilnego pragnienia zmieszczenia się w zbyt małym otworze, czy odwrotnie – przygniecenia ciężarem murów (a dalej czasu i historii), kolumna karykaturuje humanizm, który zawiódł; symbolicznie uwidacznia to, czego człowieczeństwo w XX wieku, *nomen omen*, nie zmieściło i nie dźwignęło w obszarze językowym, umysłowym i etycznym.





Inhale, exhale

7 hanging objects: PCV ball, 40 cm in diameter; 76 LED bulbs; 6 black rubber balloons filled with air, each 40 cm in diameter, 2021

Intended for the synagogue's attic space, the installation is composed of seven suspended elements: a central sphere emitting light and six black spherical objects filled with air and arranged symmetrically on both sides of the main sphere. The piece directly refers to the symbolism of the menorah, the most important attribute of Jewish religious art, defined in the Book of Exodus as a six- (rather than seven-) branch candlestick, whose stems bifurcate into two branches, each holding three branches. The factor that corresponds to the biblical description of this nucleus and at the same time organizes the entire attic space is the white sphere, which contains 76 bulbs generating light of daylight temperature (5500K each). Their combined power illuminates the interior to the point of blinding the viewer with a power of 380,000 lumens, thereby non-invasively disarming the hermetic nature of the synagogue's top floor, which is devoid of even a single

Rafał Górczyński

Wdech, wydech

7 obiektów wiszących: kula PCV, śr. 40 cm, 76 żarówek LED, 6 czarnych gumowych balonów wypełnionych powietrzem, śr. 40 cm każdy, 2021

Instalacja dedykowana przestrzeni poddasza synagogi, złożona z siedmiu podwieszonych elementów: centralnej kuli emitującej światło oraz symetrycznie po obu jej stronach czarnych kulistych obiektów, wypełnionych powietrzem. Realizacja jest bezpośrednim nawiązaniem do symboliki menor, najważniejszego atrybutu żydowskiej sztuki kultowej, który Księga Wyjścia opisuje de facto jako świecznik nie siedmio-, a sześcioramienny, gdzie z głównego trzonu obustronnie wyrastają po trzy ramiona. Czynnikiem, który odpowiada biblijnemu opisowi owego trzonu, a zarazem organizuje całą przestrzeń poddasza jest tu kula generująca światło z 76 żarówek o temperaturze światła dziennego (5500K każda). Po zsumowaniu ich mocy centralny obiekt rozświetla wnętrze do granic oślepienia widza mocą 380.000 lumenów, tym samym nieinwazyjnie rozbrajając hermetyczność ostatniej kondygnacji synagogi, pozbawionej choćby jednego okna. To rozświetlenie ma wymiar dwojaki. Z jednej strony stanowi substytut ostatniego z siedmiu ramion menor, w którym jeszcze jarzy się boskie światło czuwania nad Żydami. Rozświetla sześć pozostałych, czarnych i ulotnych cieni własnego istnienia, nawiązujących do tragicznych losów orlańskiej synagogi i całej społeczności żydowskiej. Z drugiej strony to właśnie tu, na poddaszu,



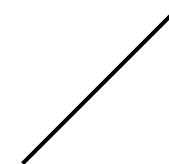
window. This illumination has a twofold dimension. On the one hand, it serves as a substitute for the last of the seven arms of the menorah, in which the divine light keeps vigil over the Jewish people. It illuminates the six remaining black and ephemeral shadows of its own existence, alluding to the tragic fate of the Orla Synagogue and the entire Jewish community. On the other hand, it is here, in the attic, within the least representative space of the edifice, albeit crucial to the synagogue's construction, that the light flickers whose colors bring the beholder closer to the sky; whose temperature provides warmth much like an incubator; and whose glow provides the element of hope.

w obrębie najmniej reprezentacyjnej przestrzeni, choć kluczowej dla konstrukcji synagogi, tli się światło barwowo przybliżające do granic nieba, temperaturowo dostarczające ciepła na wzór inkubatora, w końcu dostarczające pierwiastka nadziei.



Marzyłem o „czymś”

Dorota Perszko-Sosnowska



rozmawia
z Markiem Chmielewskim,
sołtysem Orli

I have dreamed of “something”

Dorota Perszko-Sosnowska

in conversation with
Marek Chmielewski,
Orla village leader.

To nie było zaplanowane wcześniej pytanie, ale ponieważ dwa ważne wydarzenia splotły się właśnie teraz, chciałabym o to zapytać: właśnie wróciłeś do domu, do Orli z Warszawy. Z czym związany był Twój wyjazd?

Dostałem nominację do nagrody Muzeum Polin w Warszawie. Jest to nagroda przyznawana osobom działającym na niwie pielęgnacji dziedzictwa żydowskiego, upamiętniania.... Ktoś mnie jakoś zauważył, ktoś coś napisał...nawet nie wiem kto. Wyrażałem zgodę na to zgłoszenie, ale ostatecznie odbyło się gdzieś obok moich codziennych zajęć. Zgłoszono ponad 100 kandydatów, do nagrody wyłoniono sześciu, w tym mnie. Nie uzyskałem nagrody, ale jest to dla mnie drugorzędne, bo już sama nominacja jest dla mnie bardzo prestiżowym wyróżnieniem. Odbieram je tak i chciałbym, żeby ta nominacja była traktowana zbiorowo dla wszystkich tutejszych lokalsów, którzy mnie wspierają, oficjalnie i nieoficjalnie, dla naszych NGOów. Odbieram to dużo szerzej.

Ale te moje wizyty, kontakty, jakiś rodzaj popularności zaczyna procentować. To, że Orla zaczyna być rozpoznawalna. A pierwszą wartością dodaną było doświadczenie z Poznaniem. Trochę zaryzykowaliśmy... Dyskutowaliśmy z dyrektorem Fundacji Ochrony Dziedzictwa Żydowskiego (FODŻ), panem Piotrem Puchtą, że szukamy pomysłu na miejsce. Odparł, że zna ludzi z Poznania. I jak się zaczęły rozmowy z artystami – profesorami z Poznaniem, dołączył też Jarek Perszko, artysta pochodzący stąd.

Jak to się stało, że Poznań przyjechał do Orli? Jak to się zaczęło?

Synagoga jest dziś własnością FODŻ, na czele której stoi Piotr Puchta. I jako pierwszy dyrektor nie-Żyd stojący na czele żydowskiej organizacji, zmienił trochę podejście do relacji z organizacjami pozarządowymi w terenie. FODŻ zaczął traktować nas jak partnerów. Zawiązała się między nami

This isn't a pre-planned question, but since two important events have converged just now, I'd like to ask this: you've just returned to your home town of Orla from Warsaw. What was the reason for your trip?

I received a nomination for the Polin Museum Award in Warsaw. The award is presented to individuals active in the field of sustaining Jewish heritage and its commemoration.... Someone somehow noticed me, someone wrote something... I don't even know who it was. I consented to the submission of this application, but in the end it took its own course, somewhat on the side of my daily activities. Over 100 candidates were enlisted, of whom six were shortlisted for the award, including me. I did not get the award, but this is secondary for me because I consider the nomination a prestigious honor in and of itself. I perceive it as such, and I would like this nomination to be regarded as a collective recognition of all the local people here who have supported me, officially and unofficially, as well as our NGOs. I see it all much more broadly.

But these visits of mine, the contacts I've made and the kind of popularity I've gained in the process are starting to pay off. Orla is starting to be recognized, and the first added value so far has been our experience with [the] Poznań artists. We took a bit of a gamble... We notified the director of the Foundation for the Pres-

ervation of Jewish Heritage (FODŻ), Mr. Piotr Puchta of our search for the [right] place. He told us that he knew some people from Poznań. After we began our talks with the artists, professors from Poznań, we were also joined by Jarek Perszko, an Orla-born artist.

So how come Poznań came all the way to Orla? How did it start?

The synagogue is currently owned by the FODŻ foundation, headed by Piotr Puchta. And as the first non-Jewish director to head a Jewish organization, Piotr has to a certain extent changed his approach to relations with NGOs on the ground. FODŻ saw us as partners, and a fairly close friendship developed between us. We discussed a lot about the idea for the synagogue. I am far from enthusiastic about the idea of Orla and its surroundings being identified exclusively as the birthplace of [disco-polo performer] Zenek Martyniuk. On a side note, I did collaborate on the film made about him (laughs). It was Piotr Puchta who just suggested the idea [of inviting the Poznań artists], on account of his prior relations with Professor Wojciech Hora, and asked me what I thought of the suggestion. After all, Poznań is a long way away, he said... Quite the contrary, I replied. I am always looking for 'new blood,' a distinct perspective on what's going on here, even in the newly-developed neighborhoods of Orla, which attracts people from all kinds

dość bliska znajomość. Dyskutowaliśmy dużo nad pomysłem na synagogę. Jestem daleki od tego, żeby Orlę i jej okolicę utożsamiano wyłącznie z pochodzeniem Zenka Martyniuka. Nawiasem mówiąc, współpracowałem nawet przy realizacji filmu o nim (śmiej). To Piotr Puchta podsunął właśnie pomysł, mając kontakt z prof. Wojciechem Horą, i pyta mnie, co sądzę o takiej sytuacji. Przecież to aż Poznań....A ja na to, że wręcz przeciwnie. Ja zawsze szukam „świeżej krwi”, odrębnego spojrzenia na to, co się tutaj dzieje, nawet w takich obszarach jak nowe budownictwo Orli, gdzie, jak sama widziałas, każdy pies z innej budy. Żeby ktoś z zewnątrz na to spojrział, a nie jakiś wierszokleta. Zatem bardzo ten pomysł mi się spodobał i od razu uwierzyłem, że to ziarno zasiane obudzi „naszych” (piję do Jarka Perszko). Zaczęło się od tego, że nieoficjalnie przyjechał Janusz Bałdyga, najpierw go trochę pooprowadzałem, wyczułem rozmowę i od słowa do słowa się „zdradziliśmy” o co chodzi. Ustaliliśmy z wójtem, dyrektorem GOKu, co kto robi, skąd pieniądze i że zapraszamy ekipę z Poznania na rekonesans. Wiosną (2021) przyjechali artyści na wstępne rozpoznanie miejsca. I to oni też opowiedzieli mi o artyście, którego nie znałem jeszcze wtedy, a który mieszka i tworzy niedaleko w Hajnówce, czyli Jarku. Ustaliliśmy wtedy termin projektu na wrzesień.

Wydarzyło się coś, o czym ja od dawna marzyłem. Marzyłem „o czymś”, ale nie miałem zdefiniowanego celu wobec synagogi.

Wstyd mi to przyznać, ale sama po raz pierwszy stanęłam wewnątrz synagogi dopiero na wystawie „Czas odzyskany”, a przecież pochodzę z pobliskiej Hajnówki. Blisko 12 lat temu, kiedy po raz pierwszy i zupełnie przypadkiem odkryłam ten gmach, większość lokalsów jeździło do Orli głównie po poradę do znanej w całej Polsce szeptuchy. Skala synagogi powaliła mnie wtedy na kolana, ale budynek był zamknięty, zdołałam zajrzeć tylko przez dziurkę od klucza. Przez mały otwór wyłoni-

of places, as you saw for yourself. I wanted an outsider to look at it from afar, not some random local versifier, and so I liked Piotr's idea very much and immediately believed that this seed sown would yield local fruit (I'm thinking of Jarek Perszko). It started with an unofficial visit from Janusz Baldyga, whom I first showed around a bit, felt him out in conversation before one word led to another and I 'revealed' to him what it was all about. We agreed with the village leader and the director of the local culture center who would do what, where the money would come from, and that we would invite the Poznań team for a reconnaissance. In the spring of 2021, the artists came for a preliminary study visit. And it was also them who told me about an artist I didn't know at the time, namely Jarek, who lives and creates nearby, in Hajnówka. We then set the date of the project for September.

What happened was something I had been dreaming of for a long time. I dreamed of 'something,' but I hadn't had any clearly defined goals with respect to the synagogue.

Ashamed as I am to admit this, I first stepped inside the synagogue only on the occasion of the *Time Recovered* exhibition, even though I'm a native of the nearby Hajnówka. Nearly 12 years ago, when I discovered the edifice purely by chance, most locals would go to Orla mainly

for advice to a nationally known folk healer. The scale of the synagogue knocked me off my feet, but the building was closed, so I only managed to peek inside through the keyhole. The small opening revealed an absolutely dilapidated, neglected interior. I thought then that the responsibility for the condition of this place rests on all of us, on our attitude to the disappearance of the memory of cultures other than our own, on the kind of rulers we elect, on where we invest our money. And yet Podlasie has almost cleansed itself of its Jewish history. Before you became a village leader, were you active in the socio-cultural field? Was your awareness of the need to preserve memory and history the same it is today?

Although I am a native of Orla, with both my grand- and great grandfather born here, living here has not exactly been a bed of roses. I have always been an outsider in Orla, a persona non grata, and it just so happened that about 10-12 years ago the village was ruled by non-Orlans. I have always been opinionated and held views I am not ashamed of. Ever since I can remember, I have been a dissenter, a hippie who grew up in Jarocin [home to a legendary Polish rock festival]. And so, more or less a decade ago I had no

ło się absolutnie zniszczone, zaniedbane wnętrze. Pomyślałam wtedy, że odpowiedzialność za stan tego miejsca spoczywa na nas wszystkich – na tym, jaki mamy stosunek do zanikania pamięci o innych niż nasza własna kulturach, jakich rządzących wybieramy, gdzie inwestujemy pieniądze. A przecież Podlasie zostało niemal wyczyszczone z historii Żydów. Czy zanim zostałeś sołtysem, działałeś już wcześniej w obszarze społeczno-kulturalnym? Miałeś tę samą świadomość ochrony pamięci i historii co dziś?

Pomimo tego, że jestem autochtonem, orlaninem z dziada pradziada, wcale nie miałem tu różowo. Zawsze byłem tu outsiderem, persona non grata i akurat tak się złożyło, że te 10 – 12 lat temu rządzili nie-orlańcy. Ja mam zawsze swoje zdanie, poglądy, których się nie wstydzę. Odkąd pamiętam, jestem kontestatorem, hipisem, który wychował się na Jarocinie. I te 10 lat temu nie miałem tam prawa wstępu, nawet zakaz, bo siedział na stolku sołtysa „kacyk”. Ale jestem taki, że jeżeli gdzieś nie mogę wejść, to pójde inną drogą, szczególnie jeśli chodzi o kwestie upamiętniania, zbierania świadectw od ludzi, którzy jeszcze to pamiętali. I mi się to udawało. Bo te 10-12 lat temu zacząłem kwerendę na własną rękę, chodziłem po okolicznych domach i zbierałem materiały. Otworzyły się przede mną domowe archiwa. Zebrałem ok 3 500 fotografii, zdokumentowaliśmy je i zebraliśmy w publikację, która odniosła ogromny sukces. Moja wiedza na temat wydawania, redagowania była na poziomie embrionalnym, ale znalazł się wydawca. Na około miesiąc wpuszczono nas z wystawą i promocją tej książki do synagogi. I przez moment udało się ożywić synagogę, Przyszło ok 1000 osób, większość szukało swoich przodków na fotografiach, które po raz pierwszy ujrzaly światło dzienne. Pokazaliśmy przeszło 400 fotografii, po raz pierwszy w takiej skali i jakości. Więc moje zainteresowanie wokół synagogi trwa od dawna, ale jestem też człowiekiem, który stawia sobie cele możliwe do zrealizowania.

right to enter there and was even banned from its vicinity by a local jack-in-office who was village leader at the time. But whenever I can't get in through the main door, I always find a back door, especially when it comes to issues of commemoration and collecting testimonies from people with lived experience of things. And I've been successful at it, because those 10-12 years ago I started my own query and went around the neighborhood to collect materials. I became privy to a number of family archives, and amassed a total of about 3,500 photographs, which I documented and compiled into a publication that became a huge success. My knowledge of publishing and editing was only budding at the time, but I still found a publisher. We were allowed into the synagogue for about a month for an exhibition and book promotion. And for a moment we managed to breathe new life into the synagogue. About 1,000 people visited the site, the majority of whom looked for their ancestors in the photographs, which saw the light of day for the first time. We showcased over 400 photographs, which was unprecedented in terms of both scale and quality. So my interest around the synagogue dates back quite a long time, but I also remain a man who is realistic about his goals.

What's also important, and I must admit this, is that I haven't always been like this. I was once a staunch anti-Semite. Perhaps not an anti-Semite in the deeply xenophobic sense of the word,

but I was nonetheless a jerk. I don't want to say that I changed as if by a stroke of a magic wand, but it was a process that ended in a shock for me, which I think I had to experience. In the 1980s a lot of people from here, as you well know yourself as a native of Hajnówka, were migrating to Belarus, and there was a lot of smuggling going on... My wife and I became friends with a couple from Minsk, and visited each other often. We liked to drink, especially with the Belarusian's wife, who was a good drinking companion. And one time, almost after two years of acquaintance, I pulled up for another visit, hoping for another fun time, and she just waved to me from the balcony and finally asked me, "Marek, please don't talk ill of Jews." And at that time I would lambast the Jews for no good reason. I saw Jews lurking on every corner. Anything Jewish was the worst, and I'm telling you this in the most delicate way, really. So I asked her what happened. And she said, "My papa came to visit." "That's swell, ain't it?" I replied. And she went, "But my papa is a *Yevrey*." Can you imagine what I felt then? How it hit me... It crushed me. I never revisited the subject again, but that was the moment when I realized how foolish I had been. To call myself an "anti-Semite" would be an overstatement, as I didn't even know the word back then. I was a lamebrained hooligan, undereducated and insensitive. I'm telling you this so that you know that I have come a long way.

Ważne jest też to, do czego chcę się przynależać, że nie zawsze taki byłem. Ja byłem zdeklarowanym antysemitą. Może nie antysemitą w głęboko ksenofobicznym tego słowa znaczeniu, ale byłem durniem. Nie chcę powiedzieć, że zmieniłem się jak za dotknięciem różdżki, ale był to proces zakończony dla mnie wstrząsem, który chyba musiałem przeżyć. W latach 80. wiele ludzi stąd, jak wiesz, bo jesteś z Hajnówki, migrowało na Białoruś, kwitł przemysł i te sprawy.... Zaprzyjaźniliśmy się z żoną z pewnym małżeństwem z Mińska, odwiedzaliśmy się często. Lubiliśmy wypić, szczególnie z tą białoruską żoną, która była dobrym kompanem do wypitki. I pewnego razu, prawie po dwóch latach znajomości, zajeżdżam tam do nich, nastawiony, że będzie wesoło, a ona właśnie macha mi z balkonu i w końcu prosi: Marek, proszę nic nie mów o żydach. A ja w tym czasie sypałem na żydów jak z rękawa. Wszędzie żyda widziałem. Wszystko co najgorsze, to żydowskie – a opowiadam Ci to naprawdę delikatnie. I pytam ją, co się stało. A ona: mój papa przyjechał. No to przecież fajnie, odpowiadam. A ona, ale mój papa to 'jewryj'. Wyobrażasz sobie, co ja wtedy poczułem? Jak mnie to uderzyło... mnie to zgniotło. Nigdy więcej nie wracałem do tego tematu. Ale to był ten moment, kiedy zrozumiałem, jak bardzo jestem durny. Nazwać siebie „antysemitą” to za duże słowo, nawet nie potrafiłem, nie znałem nawet takiego słowa. Byłem durny kibol, niedouczoney i niewrażliwy. Mówię ci to, żebyś wiedziała, jaką drogę przeszedłem.

To co opowiadasz o sobie przypomina mi powszechną, ogólnonarodową cechę Polaków. Taki miękki antysemityzm ukryty w żarcikach, stereotypach dnia codziennego. Bo pojęcie antysemityzmu to na nasze sumienia za duże słowo, za bardzo kojarzy się z ideologią nazistowską, pod którą nikt przecież nie chciałby się podpisać. Natomiast pożartować sobie o „Żydkach” to już każdy umie.

What you're telling me about yourself reminds me of a common, national trait of Poles. This brand of softcore anti-Semitism camouflaged as jokes, everyday stereotypes. Because the concept of anti-Semitism is too big a word for our consciences, as it is all too closely associated with Nazi ideology, to which, after all, hardly anyone would want to subscribe. On the other hand, to joke about 'kikes' is not considered a big deal...

This is exactly the case, and in my instance this mindset was further fostered by the political transformation that conflated capitalists with 'Jewry.' But I'm not ashamed to talk about it. I often tell young people about this change in me when I give them a tour of the synagogue grounds and the surrounding area. I tell them about my transformation.

How many village leaders has Orla had since 1989, including yourself?

First there was the "Bear," then Jakimowicz, then again the "Bear," followed by Tchórzewska, and now there's me. Right after the war ended, it was my grandfather on my mother's side, Piotrowski, who was elected village leader, and he served for several terms but had a very difficult time

doing so. In a way, then, I continue the family tradition of village leadership.

Why am I asking you this? Because you seem to be the first warden of Orla in a long time who is not indifferent to the fate of this facility. Today we look at the synagogue as a venue for cultural events, but it hasn't always been so, after all... We know what fate befell the building after the war and throughout the Polish People's Republic era.

This is because I am the first village leader who is not in the business of collecting taxes and living off commission fees (laughs). When I took office as village leader, I wanted first and foremost to change the image associated with the office, especially given Orla's past municipal traditions. I was intent on encouraging our village to redefine itself, and my voters bought into the idea, and it helped me trounce my rivals in the following election. So, while working on Orla's new image I recognized that one of its vital elements is history, its past. The history is there, it is not necessary to build it from scratch, we just need to put it back together and retell it.

What is the history of the synagogue, then?

Tak właśnie jest, a w moim przypadku sprzyjała jeszcze transformacja ustrojowa, która kapitalistów widziała w świetle „żydostwa”. Ale nie wstydzę się o tym mówić. Opowiadam często młodzieży o tej zmianie, kiedy oprowadzam ich po terenie synagogi i okolicy. Opowiadam o swojej przemianie.

A którym z kolei sołtysem Orli jesteś po roku 1989?

Najpierw „Niedźwiedź”, potem Jakimowicz, później znowu trochę Niedźwiedź, a trochę Tchórzewska i teraz ja jestem. Ale za to zaraz po wojnie na sołtysa został wybrany mój dziadek po kądzieli, Piotrowski, który był przez kilka kadencji, ale miał w tym czasie bardzo trudno. Więc jestem kontynuatorem rodzinnej tradycji sołtysowania.

Dlaczego o to pytam? Bo wydajesz się być pierwszym po tak długim czasie włodarzem, któremu nieobojętne są losy tego obiektu. Bo patrzymy dziś na synagogę jako miejsce kultury, ale przecież na zawsze tak było... Wiemy jakie spotkały ją losy po wojnie, potem w dobie PRL-u.

Jest tak, ponieważ jestem pierwszym sołtysem, który nie zajmuje się zbieraniem podatku i czerpaniem z tego prowizji (śmiech). Obejmując urząd sołtysa chciałem przede wszystkim zmienić wizerunek sołtysa, bo nasza Orla ma przecież tradycje miejskie. Bardzo zależało mi, żeby nasza miejscowość poszukała pomysłu na siebie i tym „kupiłem” wyborców. Za to w kolejnej kadencji zdeklasowałem rywali. Zatem pracując nad nowym „imidżem” Orli uznałem, że jednym z jej elementów jest historia, przeszłość. Ta historia jest, nie trzeba jej budować na nowo, ale uporządkować i opowiedzieć.

Jaka jest wobec tego historia synagogi?

Historia synagogi jest nieodłączna z historią Orli. Pierwsze wzmianki o mieście pochodzą z 1507 roku, oczywiście ludzie

The history of the synagogue is inseparable from the history of Orla. The first mention of the town dates back to 1507, but of course people had lived here much earlier. 1507 was when Michał Bohusz Bohatynowicz received a license to found a village... He established the town and brought in settlers from the southeast. He began to erect a manor complex, which included a wooden manor house and Orthodox church. He soon died without leaving a male heir, and so the estate passed by marriage into the hands of the Radziwiłł family. Interested in developing the area, the Radziwiłłs invested in Orla and the aforementioned manor house. A grand mansion, this time made of brick, was constructed, with an adjacent Calvinist church, as the Radziwiłłs were Calvinists. Orla was thriving until the Swedish Deluge, after which virtually everything here was destroyed. All the armies that swept through the area at that time did 'their thing,' with the population of Podlasie dwindling by 80% in the process. Despite the ongoing reconstruction after the war with Sweden, the importance of Orla began to decline, as the Radziwiłłs lost interest in the town and transferred its ownership to the Branicki family.

Let me refer you to a legend, according to which this Calvinist congregation was sold by Countess Branicka to the Jewish community, to be repurposed as a synagogue for an astronomical number of money, which the community was to collect in a very short period of time (they

were granted 24 hours to deliver the money to the countess). And there is a grain of truth in this, because in fact the Branickie family were the beneficiaries of the Orla estate, including all the buildings, among which also stood a Calvinist congregation and a crumbling Orthodox church. All of them in disrepair.

The dating of the synagogue itself continues to be disputed. Some argue that the construction works began in the 17th century, others contend that it all started in the 18th century, whereas I would lean towards as late as the 19th century, because given its sheer scale in relation to the village, the edifice must have been under construction for at least 150 years. It was built in stages, no doubt, with the simple block of what we now call the main hall being built first. The original building looked different, and was almost half as high, with a wooden ceiling and a gabled roof. This was the first stage of construction. But over time, as the community grew richer, the main structure was expanded upward and covered with a groin vault, while the pillars were raised and likewise topped with a gabled roof. The third stage involved the expansion of the western wall, along with the women's gallery and a vestibule. The fourth stage saw the addition of a magnificent frontispiece, designed in the Baroque style. The last stage, in a nutshell, featured the addition of women's galleries on the sides, which may not be entirely true because, after all, they were directly connected

mieszkali tu już dużo wcześniej. Michał Bohusz Bohatynowicz otrzymuje koncesję na założenie wsi... Zakłada miasto sprowadzając tu ludzi z południowego wschodu. Zaczyna budować założenia dworskie, dwór drewniany, ale powstaje także cerkiew dworska. Wkrótce kończy żywot nie mając męskich potomków, wobec tego włości te przechodzą drogą zamążpójścia w ręce Radziwiłłów. Oni, jak najbardziej zainteresowani tym miejscem, inwestują w Orlę i te same założenia dworskie. Powstaje potężna kamienica dworska, murowana już i powstaje obok także zbór kalwiński, bo sami są kalwini. Orla prężnie rozwija się do czasu potopu szwedzkiego, po którym wszystko niemal tu ulega zniszczeniu. Wszystkie armie, które się tu w tym czasie przetoczyły zrobiły „swoje” i na Podlasiu zostaje dwadzieścia procent populacji ludzi. Mimo tego, że trwa odbudowa po zakończeniu wojny ze Szwedami, znaczenie Orli spada, bo i Radziwiłłowie tracą nią zainteresowanie i oddają ją w ręce Branickich.

Pozwolę sobie przytoczyć pewną legendę. Ten zbór kalwiński zostaje sprzedany przez księżniczkę Branicką dla społeczności żydowskiej na synagogę za zebraną astronomiczną ilość, dziś powiedzielibyśmy, jednogroszówek w ciągu bardzo krótkiego czasu (dostali takie wyzwanie na czas 24 godzin). I jest w tym odrobina prawdy, bo faktycznie w ręce Branickich przeszła ta włość, wszystkie zabudowania, pośród których stał też zbór kalwiński oraz waląca się cerkiew. Wszystko w ruinie.

Jednoznaczne datowanie samej synagogi jest sporne. Jedni uznają za początek budowy XVII wiek inni XVIII, ja nawet skłaniam się ku datowaniu na XIX w., bo biorąc pod uwagę jej skalę względem wsi, musiała być budowana co najmniej 150 lat. Budowano oczywiście etapami, najpierw powstała prosta bryła, która stanowi dziś tzw. salę główną. Pierwotnie wyglądała inaczej, była niemal o połowę niższa, miała drewniany strop i dwuspadowy dach. To jest pierwszy etap budowy. Ale z czasem, jak gmina się wzbogaciła, rozbudowano bryłę ku górze i pokryto skle-



pieniem krzyżowym, podwyższono filary i także przykryto dwuspadowym dachem. Trzeci etap – rozbudowa w kierunku zachodnim, babiniec z przedsionkiem. Czwarty etap – okazały fronton, z założenia w stylu barokowym. Ostatni etap, w dużym uproszczeniu to dobudowanie bocznych babińców, co nie do końca może być prawdą bo mają przecież bezpośrednie połączenie z salą męską; może to były bet midrasze przeznaczone dla poszczególnych cechów. To jest kwestia jeszcze do zbadania... Obecny znany nam kształt pochodzi jednak dopiero z XIX wieku.

Skąd taka mała społeczność? Na początku XIX gmina ludność żydowska liczyła blisko 2700 żydów. Mimo wszystko w tamtych czasach taka inwestycja to był wydatek potężny. Wertując historię innych miejscowości, m.in. oddalonej o 150 km stąd Jabłoni Kościelnej, znalazłem w księgach sprzed 200 lat, że tamtejszy proboszcz raz w roku swój dochód z dziesięciny składa w kahale tykocińskim, a na przemian w drugim roku w orlańskim. Znaczy to, że żyli tu ludzie, którzy potrafili pomnażać pieniądze i stało się to źródłem pomysłu porwania się na postawienie tak dużego gmachu i jego późniejszego utrzymania. Ludność żydowska licząca wtedy około 4000 stanowiła mocny filar tkanki społecznej miasta.

W II połowie XIX wieku ta silna grupa się rozprężyła, ludność się rozjeżdża, mija nas linia kolejowa, prężnie rozwija się pobliski Białystok, do którego za pracą wyjeżdżają stąd ludzie. Tutaj mamy bieżnięstwo, potem I wojnę światową i w międzywojniu pozostaje tylko 1440 żydów. Połowa społeczności żydowskiej stąd zniknęła. To są dane spisane ręką ostatniego tutejszego rabina Halperna, znalezione w getcie w Białymstoku. Co się dzieje z budynkiem? Oczywiście cierpi. Najpierw w czasie I wojny światowej przychodzą prusacy i przekształcają ją na stajnię, potem szpital (bądź odwrotnie), w 1915 wszystko zostaje w okolicy zniszczone...nigdy nie przywrócono jej pierwotnej świetności, co uzmysławia jakże głęboki kryzys ekonomiczny w tym miejscu.

with the men's hall; perhaps these were *bet midrashes* intended for the respective guilds. This matter is yet to be investigated... The current structure of the building as we know it, however, dates only to the 19th century.

How come such a small Jewish community in Orla? In the early 19th century, the Jewish population in the town amounted to nearly 2,700. Nevertheless, in those days an investment of such stature constituted a formidable expense. Paging through the history of other towns, including Jabłoń Kościelna, 150 kilometers away from here, I found a mention in the books from 200 years ago of the local parish priest annually depositing his tithes tax in the Tykocin *kehillah*, interchangeably with the Orla *kehillah*. This implies that there were people in Orla who knew how to multiply money, which gave rise to the idea to erect such a grand edifice and enabled its subsequent maintenance. The Jewish population of Orla, about 4,000 strong at the time, was a vital pillar of the town's social fabric.

In the second half of the 19th century, this once robust group unraveled, with the Jewish population dispersing elsewhere and the railroad infrastructure overlooking Orla. The nearby city of Białystok was developing rapidly, and attracted economic migrants. Orla experienced outbound migration, followed by World War I, which effectively brought its Jewish population down to merely 1,440 Jews in the interwar period. Half of the Jewish community had virtually disappeared from the

town. This data comes from the records kept by the last local rabbi, Halpern, and was found in the Białystok ghetto. How did all that affect the synagogue? It evidently suffered as a result of these processes. It was first converted into a stable and then a field hospital (or vice versa) by the Prussian troops during World War; 1915 brought a near-complete destruction to all infrastructure in the area... the edifice has never again regained its former glory, which also goes to show just how deep the economic crisis cut here.

Another misfortune came in May 1938. A great fire consumes Orla, including the synagogue and the *heders*, with it the synagogue itself and the *heders*. This terrible tragedy destroyed nearly 70% of the settlement, i.e. almost 700 buildings, including 300 residential ones. Miraculously, no one died in the conflagration, but one firestorm was enough to all but wipe out the town, which was virtually made of wood. The fire galvanized the local population, though, and from May 1938 to September 1939 Orla was under reconstruction, supported by the global Jewish community. My queries suggest that the reconstruction heavily relied on urban plans from the Prussian era. The reconstruction was quick, a bit inept, with almost no traces surviving to date, many foundations cracked, and no one took care to preserve Jewish architecture. Nonetheless, the synagogue was reactivated in the process. And then came the year 1939. In September, German troops

Kolejna przykra data – maj 1938 rok. Wielki pożar, Orla się pali, a wraz z nią sama synagoga i hedery. Straszna tragedia, prawie siedemdziesiąt procent miejscowości zabrał ogień czyli blisko 700 budynków, w tym 300 mieszkalnych. Cudem nikt nie ginie, ale wystarczyła jedna burza ogniowa bo Orla była praktycznie drewniana. Ale następuje wielka mobilizacja i od maja 1938 do września 1939 postępuje odbudowa Orli, cały świat żydowski zaczyna pomagać, zasilać finansowo. Z moich dociekań wynika, że sięgnięto podczas odbudowy po plany z czasów pruskich. Odbudowa była szybka, trochę nieudolna, dziś niemal nic się nie zachowało, fundamenty popękały, nikt też nie zadbał o zachowanie tej architektury. Ale reaktywowano także synagogę. I przychodzi 1939. We wrześniu tego roku na dwa tygodnie pojawiają się tutaj Niemcy, po nich zaraz przychodzą sowieci, którzy wcale nie rwą się jakoś do zakazywania obrządku; koncentrują się raczej na wcielaniu władzy, wywożeniu ludzi... Przez 22 miesiące jak tu byli nie sparaliżowali życia gminy żydowskiej. Ale i po stronie żydów nastąpiło w tym czasie większe rozluźnienie ideałów. Na przykład pojawiły się w Orli oficjalne mieszane małżeństwa czyli w jakimś sensie duch „postępu” wdarł się i do tego sztetla, który otworzył się na inne nacje. W 1941 roku wracają do Orli Niemcy i z marszu paraliżują życie żydom, okradają ich, nakładają jakieś kontrybucje, zakazują obrządku, synagogę przekształcają na magazyn. Paradoksalnie wszystko co ukradzione żydom magazynują właśnie w synagodze, jedynej tak dużej powierzchni po tym pożarze, który strawił całą miejscowość. W tym celu dobudowują w środku dodatkowy poziom, rodzaj antresoli żeby zwiększyć powierzchnię przechowywania. Ale paradoksalnie też ta funkcja magazynowa „ratuje” synagogę przed wysadzeniem, bo zwyczajnie była im potrzebna. W mocno 1944 ucierpiała, została uszkodzona pociskami, a miejscowi ludzie rozebrali już po wojnie boczne babince. I tak w tym wyszczerbionym kształcie, zarastając drzewami i mchem, stoi do końca lat 60. Przypomina sobie o niej w końcu ówczesna

took hold of Orla for a fortnight before ceasing the town to the Soviets, who were not all that eager to ban religious worship, but instead focused on instituting power and deporting some of the residents... Throughout their 22-month occupation, the Soviets failed to paralyze the daily life of the local Jewish community. On the other hand, the community itself underwent a certain relaxation with regard to the strict observance of religious standards. For example, Orla saw its first official interreligious marriages, which evidently suggests that the spirit of 'progress' found its way into the shtetl, which opened to other nationalities. In 1941, Orla was once again captured by Nazi Germany; the Germans instantly paralyzed all facets of Jewish life, robbing, imposing tributes, banning religious services, and converting the synagogue into a warehouse. Paradoxically, they stored everything stolen from the Jews precisely in the synagogue, the only major facility still standing after the aforementioned fire. To this end, they even added an extra story inside, a kind of mezzanine floor to increase the storage area. But paradoxically, this storage function also 'preserved' the synagogue from being blown up, because it was simply needed by the Germans. It suffered heavy damage in 1944 after being shelled; after the war, the local population dismantled the women's galleries. And so it was in this battered condition, overgrown with trees and moss, that the edifice stood until the end of the 1960s. It was finally

brought to the attention of the communist government, which once again converted the building into a fertilizer warehouse. One memento of this episode are the pits in the lower part of the columns and fragments of the walls, caused by the storage of either potassium salt or powdered phosphates here. The supplies lay there for years and ate into the building... After the fertilizer cooperative moved out, the synagogue space was occupied by two farmers, who continued to use it as a warehouse. Here I must return for a moment more to 1941 and the time of the German occupation... The Germans had the several-hectare cemetery adjacent to the back of the synagogue liquidated (the necropolis itself had been closed in the mid-19th century). A new cemetery was established along the road to Szczyty, towards Hajnówka... So in the 1940s this huge area was partitioned, and at the end of the 1960s a new fire station was under construction on site, on the very remains that were buried there. So at that time the synagogue was occupied by two farmers, who used it to keep their crops, straw, hay, sometimes farming animals, too... And given the presence of a haystack in the building and a fire station nearby, which was host to village dances, the place no doubt produced many future CVs and paternity inquiries, if I may put it this way.

In the early 1970s, the LAS company moved in the synagogue and ensured the synagogue's basic watertightness, i.e. prevented roof leakages, but all

władza PRL, ponownie przekształcając budynek na magazyn nawozów. Pamiątką po tym epizodzie są wżery w dolnej części kolumn i części ścian spowodowane przechowywaniem tu soli potasowej albo fosforanów w formie pylistej. Leżało to latami i się wżerało... Po wyprowadzce tej spółdzielni nawozowej, przestrzeń synagogi zajęło dwóch rolników, którzy w dalszym ciągu korzystali z niej jako magazynu. Tu muszę wrócić jeszcze na chwilę do 1941 i czasów okupacji niemieckiej... Niemcy kazali zlikwidować przylegający z tyłu synagogi kilkuhektarowy cmentarz, który był i tak już nieczynny od połowy XIX wieku. Nowy cmentarz założono przy drodze do Szczyt, w kierunku Hajnówki... Zatem w latach 40. ten ogromny teren został rozparcelowany i pod koniec 60. zaczęto budować tam nową remizę strażacką, na tych kościach, które tam spoczywały. A więc w tym czasie synagogę zajmuje dwóch rolników, którzy trzymają tam swoje plony, słomę, siano, czasem jakieś zwierzęta... A skoro jest słoma, jest siano, jest remiza, są nocne zabawy, to ta mieszanka robi swoje i w synagodze, jak to żartobliwie mówię, niejedno CV się zaczęło, niejednych dowodów na ojcostwo dociekano.

Na początku lat 70 wprowadza się tu przedsiębiorstwo LAS, które dalej dba o podstawową szczelność synagogi, czyli dach, ale wszystkie okna są zabite na ślepo. LAS odtwarza ten poziom, który Niemcy zrobili, bo też chcą korzystać z niej jako magazynu. A przechowują tu kosze, tzw. korobki. Biedniejsze okoliczne wsie, które otaczały słabe piaszczyste ziemie, gdzie rosło tylko żyto albo owies, przestawiły się w tym czasie tylko na wypłatanie tych koszy ze słomy w kształcie wielkich dzbanów z pokrywkami. I synagoga funkcjonowała jako punkt skupu tych koszy. A interes był bardzo dochodowy dla pracujących ludzi, bo koszt skupu jednego takiego kosza wynosił około 1 dolara, czyli równowartość 12-godzinnego dnia pracy na budowie. Sprawne ręce potrafiły wykonać w ciągu dnia 3 takie korobki, więc co niektórym fortuny rosły... 20% mieszkańców dzisiejszego Białegostoku to potomkowie tych, którzy pletli te korobki,

the windows remained boarded up. LAS approached the building in the grain of the Germans, because they, too, saw it as a potential warehouse, and stored newly woven baskets here, the so-called *korobki*. The poorer neighboring villages, which were surrounded by poor sandy soil that we only good enough for rye or oats, switched at the time to just weaving these baskets out of straw in the shape of large jugs with lids. And the synagogue functioned as a buying point for these baskets. The business was very profitable for industrious people, because the cost of buying one such basket was about \$1, the equivalent of a 12-hour day of labor at a construction site. A person with a skillful pair of hands were able to make 3 such *korobki* in a day, so some people really made a living out of it... 20% of the population of today's Białystok are descendants of those who once wove these baskets; in smaller district towns such as Hajnówka, Bielsk Podlaski, Siemiatycze, they amount to at least 5% of the population... This 'business' continued until about the mid-1980s. In the meantime, the communist authorities had made efforts to procure funds to modernize the synagogue and convert it into a community center. The 'best-skilled' specialists for the reconstruction of historic edifices (that is, patrons of the local bar) were recruited for the job, as a solid brick social barracks building was erected, since it was assumed that the 'renovation' would take at least a few years. The refurbishment began with the erection of a shabby fence, followed by

the restoration of the roof, the facade, and the women's galleries on the sides. When the works moved inside, the construction crew was ordered to hack everything off the walls and plaster them altogether, including the remaining frescoes. And so the degradation that can be seen today was completed. With the advent of 1989, the authorities ran out of money and the construction site was abandoned. At the same time, after the political transformation, the Orla municipality was granted a legal personality and the synagogue was transferred into its hand. Unfortunately, the municipality has been steadily underfunded and lacked the resources to continue the works any further, and so it continued to use the synagogue building as a warehouse. And this state of affairs continued practically until the 2000s. For a while, the then village leader Jan Dobosz became the first person in charge to launch a community deed to restore the synagogue to its former shape. He had the windows uncovered and glazed, took down the horrible fence, cleaned up the grounds... The place even hosted even some kind of festival, celebrated with great pomp... But then Dobosz died before completing his work. Subsequent village leaders did not rise to the challenge, but in the meantime the Jewish community also approached Orla, intending to reclaim the building, which eventually happened some 12 years ago, when the building returned into the hands of its rightful owners, represented by the Foundation for the Preservation of

pomniejsze powiatowe miasteczka jak Hajnówka, Bielsk Podlaski, Siemiatycze co najmniej 5%... Ten „interes” kręci się do około połowy lat 80. Komuna szuka pieniędzy, żeby synagogę modernizować z przeznaczeniem na dom kultury. Zwerbowano tu „najlepszych” specjalistów do odbudowy zabytkowych gmachów – czyli chłopaków spod knajpy, postawiono solidny murowany barak socjalny, bo zakładano, że „rewitalizacja” potrwa przynajmniej kilka lat i rozpoczął się remont: ogrodzono jakimś parszywym śmieciowym płotem, ale odtworzono dach, elewację, babince boczne. Kiedy prace weszły do środka, kazano kuć i tynkować wszystko jak leci, łącznie ze szczątkami fresków, które się ostały. I tak dopełniła się degradacja, którą widać obecnie. Wraz z nadejściem 1989 kończą się pieniądze i budowa zostaje opuszczona. Jednocześnie po zmianach ustrojowych osobowość prawną otrzymuje gmina Orla i synagoga przechodzi na własność w jej ręce, ale ta od początku jest biedna, brakuje funduszy żeby cokolwiek ciągnąć dalej, więc w dalszym ciągu wykorzystuje gmach synagogi jako magazyn. I to trwa praktycznie do lat dwutysięcznych. Na chwilę był tu wójt, Jan Dobosz, który jako pierwszy uruchomił czyn społeczny, żeby przywrócić synagodze jej wizerunek. Kazał odsłonić i oszklić okna, rozebrać to straszne ogrodzenie, oczyścić... odbył się tu nawet jakiś festiwal z wielką pompą... ale zmarł i nie dokończył swego dzieła. Kolejni wójtowie raczej zawadzili, ale w międzyczasie odezwała się też społeczność żydowska chcąc odzyskać budynek. I tak się stało, jakieś 12 lat temu budynek wrócił w ręce prawowitych właścicieli, w imieniu których działa Fundacja Ochrony Dziedzictwa Żydowskiego (FODŻ) i w końcu trzeba było synagogę z tych magazynowych rupieci oczyścić. Mocno podziały też wtedy różne organizacje pozarządowe, które starały się uporządkować wnętrze, ale znowu na krótko. NGOsy oberwały tylko łapach i ich wygoniono....synagoga dalej stała zamknięta.

Sytuacja zmieniła się dopiero dwa lata temu, kiedy w FODŻu nastąpiło nowe rozdanie, nowe pomysły

Jewish Heritage in Poland (FODŻ). The synagogue had to be cleared of all the junk stored inside. The various NGOs that tried to clean up the interior also became heavily involved at the time, but their efforts were short-lived, again. The NGOs took a beating and were chased out, while the synagogue continued to stand closed...

The situation reversed only two years ago, with a changing of the guard at FODŻ; new ideas came in, a new director was appointed, and we as a municipality are now a party to the process. The building is coming to life again and more prospects are emerging.

Are there still any living residents of Orla who remember the actual synagogue and their Jewish neighbors?

Of course there are, although they are very old people, over 90 years of age. There is a very small group of them left. But I must say that when I took up the subject, while collecting materials for my book and gathering archives, there were even more of these people, so we really benefited from their recollections. What is personally valuable to me is that during the preparation of the book *Orla: A History Written in Images* I made contact with the last living Orla Jewess, who lived in Haifa at the time. She was Mrs. Sara Awni (née Stein). Awni is a stone, Stein is also a stone. And she was a Weinstein (Wajnsztajn) – wine and stone

– the daughter of our local factory owners, the owners of the tile factory referenced by Piotrek Mastalerz in his piece. Sara Awni survived the Holocaust with her entire family after having been exiled to Siberia.

What has been and is the response of residents to the Time Reclaimed exhibition? Has the challenging minimalist language of contemporary art been embraced and engaged by the residents of Orla and the surrounding area? How have Orla residents received the Poznań artists?

It is necessary to approach these questions multidimensionally. In this case we have two groups of people – those who are in constant contact with the life of the synagogue but also those who shyly observed the events from a distance. They would stand in the market square for days, afraid to approach anyone or ask any questions.... Over time, this restraint began to break down. After the inauguration of the event and the departure of the artists in early October, we came up with the idea with my friend Andrzej Puchalski (who accompanied Professor Janusz Bałdyga virtually throughout his stay in Orla) to organize a 'Night tour of the synagogue.' It just happened to coincide with the church fair on St. Ivan's Day on October 9. What we did was we opened the exhibition after dusk, illuminated everything as needed, played the soundtrack

pojawił się nowy dyrektor, a my jako gmina jesteśmy teraz stroną. Budynek na nowo ożywa i pojawiają się kolejne perspektywy.

Czy żyją wciąż mieszkańcy, którzy pamiętają czynną synagogę i żydowskich sąsiadów?

Oczywiście żyją, choć są to już bardzo wiekowi ludzie, przeszło 90-letni. Została ich już bardzo mała grupka. Ale muszę powiedzieć, że kiedy zająłem się tym tematem, podczas zbierania materiałów do mojej książki i gromadzenia archiwum, było tych ludzi jeszcze więcej, dzięki czemu naprawdę skorzystaliśmy z ich wspomnień. To co osobiście dla mnie jest cenne, to podczas przygotowań do książki „Orla. Historia zapisana obrazem” nawiązałem kontakt z ostatnią żyjącą orlańską żydówką, mieszkającą wówczas w Hajfie. Była to pani Sara Awni (po mężu, choć w zasadzie miał nazwisko Stein). Awni to kamień, Stein też kamień. A ona Weinstein (Wajnsztajn) – wino i kamień – córka naszych miejscowych fabrykantów, właścicieli kaflarni, w których nawiązał w swoich działaniach Piotrek Mastalerz. Pani Sara przeżyła Holokaust z całą rodziną będąc na zesłance na Syberii.

Jaki był i jest odzew mieszkańców na obecną tu wystawę „Czas odzyskany”? Czy niełatwy, minimalistyczny język sztuki współczesnej został zaakceptowany i dyskutowany przez mieszkańców Orli i okolicy? Jak orlanie przyjęli obecność poznańskich artystów?

Trzeba podejść do tego wielowymiarowo. Mamy w tym przypadku dwie grupy ludzi – tych, którzy są w stałym kontakcie życiem synagogi, ale i tych, którzy nieśmiało obserwowali wydarzenia z pewnej odległości. Stali na rynku całymi dniami, bali się podejść, zapytać.. Z czasem ten opór zaczął się przełamywać. Już po inauguracji wydarzenia, po wyjeździe artystów, na początku października wpadli-





and....the show began. People started to come out of the darkness with their entire families. We took advantage of the circumstances and the fact that the church fair brings many younger Orlans back to their

home town. It was an interesting experience, because the event turned out to be an intergenerational one and combined different experiences and competencies; the young people, no strangers to big city

śmy tu na pomysł z kolegą Andrzejem Puchalskim (który niemal przez cały czas asystował profesorowi Januszowi Bałdydze w trakcie jego realizacji tutaj), żeby zorganizować „Nocne zwiedzanie synagogi”. Akurat zbiegło się to z odpustem na św. Iwana 9 października. Tak zrobiliśmy – otwarliśmy wystawę już po o zmierzchu, doświetliliśmy jak i co trzeba było, uruchomiliśmy dźwięk i....zaczęło się. Zaczęli „wyłazić” z ciemności całymi rodzinami. Wykorzystaliśmy okoliczność tego odpustu i fakt, że wtedy zjeżdża się tu młodsza generacja orlan. To było ciekawe doświadczenie, bo wydarzenie okazało się międzypokoleniowe i łączące różne doświadczenia i kompetencje – ci młodszy, „otrząskani”, którzy zjechali z dużych miast nawet znali sylwetki części artystów, zaskoczeni, że mają szansę oberzeć ich pracę nie w jakimś muzeum w Warszawie, tylko w Orli. Ponadto w dzień tego odpustu wyciągają swoich rodziców, mieszkających na stałe tutaj, zza odpustowego stołu, niektórych już na lekkim rauszu. Andrzej niesłuchanie wszedł w rolę, opowiadał o wszystkich sytuacjach i obiektach, które się tutaj wydarzyły. To był wielki sukces. Na tyle zaskakujący i duży, że powtarzaliśmy te oprowadzania jeszcze kilka razy. Niektórzy z tej grupy wracali na nie ponownie i ponownie...

A jak przyjęli samą ideę? Bardzo sympatycznie, otwarcie.... Ciekawa historia wiąże się z działaniem Brygady Pigmaliona. Nasze chłopaki, z początku przyczajeni, z czasem podchodzili, podpytywali co robią „profesory”. Wojtka (prof. Wojciecha Hore) podchodzili, podszczyrywali, czy to faktycznie profesor z krwi i kości (śmiej). Powstała wśród nich cała idea kradzieży i ukrycia rzeźby „Tańczących chasydów”. Chłopaki nie mogli znieść, że taka piękna rzeźba ma ulec zniszczeniu i autentycznie opracowali plan odwrócenia uwagi twórców i wywiezienia rzeźby. Dołączył się nawet nasz miejscowy pan Waldek, który razem z (Piotrem) Mastalerzem realizował piec i warsztaty w glinie. Zagrzewał chłopaków do tego, żeby pracę wykraść, że pomoże wypalić ją w swoich zakładach, nawet dodatkowy piec zbuduje. Po-

life, turned out to know the work of some of the featured artists and were surprised with a chance to see their pieces here in Orla, outside of some art gallery in Warsaw. Moreover, on the day of the feast, they dragged their parents, who mostly live here permanently, from behind the family table, some already slightly tipsy. Andrzej played into the role incredibly well, recounting all kinds of situations and exhibits featured in the exhibitions. The tour was a great success, so surprising and big that we repeated it several times, with some visitors repeatedly coming back...

And how did they take the idea itself? Very amicably and openly.... There's an interesting story associated with the activities of the Pygmalion Brigade. Our local boys, who were first lurking, approached them over time and asked what the 'professors' were doing. They even walked up to Wojtek (Professor Wojciech Hora), pinching him to see if he was a flesh-and-blood professor (laughs). They then came up with the idea of stealing and hiding the *Dancing Hasidim* sculpture, as they couldn't bear the fact that such a beautiful piece would be destroyed [as part of the process], and devised an actual plan to distract the creators and snatch the sculpture away. One of our local gentlemen, Waldek even helped (Piotr) Mastalerz mount a clay kiln and conduct pottery workshops. He instigated the guys to steal the piece and ensured them he would help fire it in his manufacture, and that he would even mount an additional kiln if

needed. The idea was passionate, and the guys were also constantly hanging around the Brigade's piece. After all, the implementation of the Brigade's project took several days. They kept talking and inquiring, and yes, you guessed it, they changed their minds, matured and faced the fact that the very idea of the piece projected its disappearance. This conversational process itself was incredibly educational, but also inclusive. And so now these very random people who used to hang around the artists' work are now ambassadors of the exhibition.

Orla is a very small settlement. On paper, it is inhabited by about 900 people, but in reality only 500 live here permanently... they are mostly senior residents. You have to understand that it's not an easy environment and surroundings for such activities, but we are keenly aware of such initiatives and wish to attract participants from the outside.

After what you have witnessed here, do you think there is a need to continue such conceptual activities? The locals (and this applies to our region in general) are used to rather ludic forms of entertainment, and to nurturing folklore. Meanwhile, the artists who took over the synagogue for this short time proposed an uneasy form of what we call participatory art. On the other hand, seeing the results of this cooperation,

mysł był zapalczywy, ale się też chłopaki nieustannie kręcili wokół pracy Brygady. Przecież realizacja trwała kilka dni. Rozmawiali, podpytywali... I wyobraż sobie, że zmienili zdanie, dojrzeli i sami stali w obronie tego, że ideą obiektu jest jego zniknięcie. Sam ten proces rozmów był niesłychanie edukujący, ale i integrujący. I mamy teraz sytuację, że ci właśnie przypadkowi ludzie, którzy kręcili się wokół prac artystów, dziś są ambasadorami tej wystawy.

Orla jest bardzo małą miejscowością. Na papierze jest coś ok 900 osób, mieszka około 500... głównie starzy ludzie. Trzeba zrozumieć, że to niełatwe środowisko i otoczenie na tego typu działania, ale zależy nam na tym, żeby być świadomymi takich działań, ale i przyciągać uczestników z zewnątrz.

Czy po tym, co się tu wydarzyło, uważasz, że istnieje potrzeba kontynuowania tak konceptualnych działań? Miejscowi (a dotyczy to generalnie naszego regionu) przyzwyczajeni są raczej ludycznych form rozrywki, pielęgnowania folkloru. Tymczasem artyści, którzy przejęli synagogę na ten krótki czas proponują niełatwą formę tego, co nazywamy „sztuką partycypacyjną”. Z drugiej strony – widząc efekty tej współpracy, czy sądzisz, że synagoga ma szansę stać się centrum współpracy międzypokoleniowej, interdyscyplinarnej, ale w innym wariantcie niż realizują to popularne domy kultury?

Bardzo fajne pytanie. Powiem szczerze – doświadczyłem już wielu sytuacji, że Orla ma moc przyciągania. Mówię o pierwszoligowych twórcach, nie tylko sztuki, ale i innych dziedzin. Choćby teraz, na rozdaniu nagrody Polin podchodzi nieśmiało do mnie dziewczyna, która okazuje się potem członkinią zespołu wykonującego muzykę klasyczną na poziomie międzynarodowym i sama w rozmowie wychodzi z inicjatywą zagrania w synagodze koncertu, a na dłuższą metę stworzenia w Orli ośrodka pracy twórczej. Ale nawet

do you think the synagogue has a chance to become a center for intergenerational, interdisciplinary cooperation, in a variant different to those offered by popular community centers?

That's a very cool question. I'll be honest, I've experienced many situations in which Orla showed its power of attraction. I'm talking about first-class artists, not only in fine arts, but also in other fields. For example, now, at the Polin Award ceremony, I was shyly approached by a girl who later turned out to be a member of a band performing classical music internationally, and it was she who, in the course of our conversation, came up with the initiative to play a concert in the synagogue, and to create a center for creative work in Orla in the long run. But even the Poznań project itself makes this power of attraction clear.... First-class artists who come to the God-forsaken Podlasie village to carry out a research project. This would certainly not have taken place without the participation of Jarek Perszko who, after all, is a native of Orla. We need such people so as to be able to continue such projects. Because, well... there is only a handful of us locals on site. It's not uncommon for us to be at odds with each other and require integration ourselves. But on the other hand, having a community center side by side with the synagogue, I will never see it as my competition. I would compare what happens

there and at the synagogue, which brings together representatives from the outside world, major Polish cities like Poznań and Warsaw, to soccer. We have the Champions League and the local league: different categories, different tiers, but also different target groups. The very name of the community center hints at its purpose and functions, i.e. to implement projects accessible to all. It's just a pity that this is often done without a prior investigation and diagnosis into what the community actually needs. The activities of these community centers are often politically controlled, and are an extension of the opportunistic interests of the local authorities, but also of the employees themselves, whom I call 'cultural functionaries.' The important thing [for them] is to get together, let the farmers' wives association have a cookout, nibble at this and that, get drunk and listen to disco polo. I don't want to deny these needs, they do exist and need to be accommodated as well. But what is happening at the synagogue and the idea of making it a 'venue for culture' stands completely apart from the former option. It should, indeed, be addressed to the residents and benefit them, although they themselves may not know it yet.

In thinking about the evolution of my village, I see no other way than through establishing a kind of brand. Having a unique piece of architecture and the added value of the top-tier artists who have appeared here is something that no surrounding center can bring to the table...

sam projekt poznański to uzmysławia.... Pierwszoligowi artyści, którzy przyjeżdżają na „zapadłe” Podlasie realizować projekt badawczy. Nie odbyło by się to na pewno bez udziału Jarka Perszko, który przecież pochodzi stąd. Takich ludzi nam trzeba, żeby móc kontynuować tego typu projekty. Bo cóż...nas, lokalsów, jest tutaj garstka. Nierzadko jesteśmy skłóceni ze sobą i sami wymagamy integracji. Ale z drugiej strony, mając po sąsiedzku przy synagodze dom kultury, nigdy nie będę postrzegał go jako konkurencji. To co dzieje się tam i w synagodze, która skupia reprezentantów zewnętrznego świata, dużych miast jak Poznań czy Warszawa, porównałbym do piłki nożnej. Mamy ligę mistrzów i ekstraklasę – inne kategorie, inne ligi, ale i inny „target”. Gminny ośrodek kultury sam podsuwa swoją nazwą cel i funkcje – realizować projekty dostępne dla wszystkich. Szkoda tylko, że odbywa się to często bez wcześniejszego zbadania i postawienia diagnozy, czego ta społeczność potrzebuje. Działania tych ośrodków często są sterowane politycznie, są przedłużeniem koniunkturalnych interesów władarzy, ale i samych pracowników, których nazywam „funkcjonariuszami kultury”. Ważne żeby zejść się do kupy, baby nagotowały i napiekły, najeść się tego i owego, nachlać się i posłuchać disco polo. Ale ja tego nie neguję – to są istniejące potrzeby i je także należy uwzględnić. A to co dzieje się w synagodze wokół idei stworzenia z niej „punktu kultury” jest zupełnie obok tego pierwszego wariantu. Owszem, to powinno być skierowane do mieszkańców i z korzyścią dla nich, choć sami o tym jeszcze nie wiedzą.

Ja myśląc o rozwoju swojej miejscowości nie widzę innej drogi jak przez stworzenie swego rodzaju marki. Mając unikatową architekturę i tę wartość dodaną, jaką stanowią artyści pierwszej ligi, którzy się tutaj pojawili, to jest coś, czego nie oferuje żaden okoliczny ośrodek...

Obserwując reakcje ludzi i swoje własne emocje – która z form ekspozycyjnych Twoim zdaniem ma większy po-

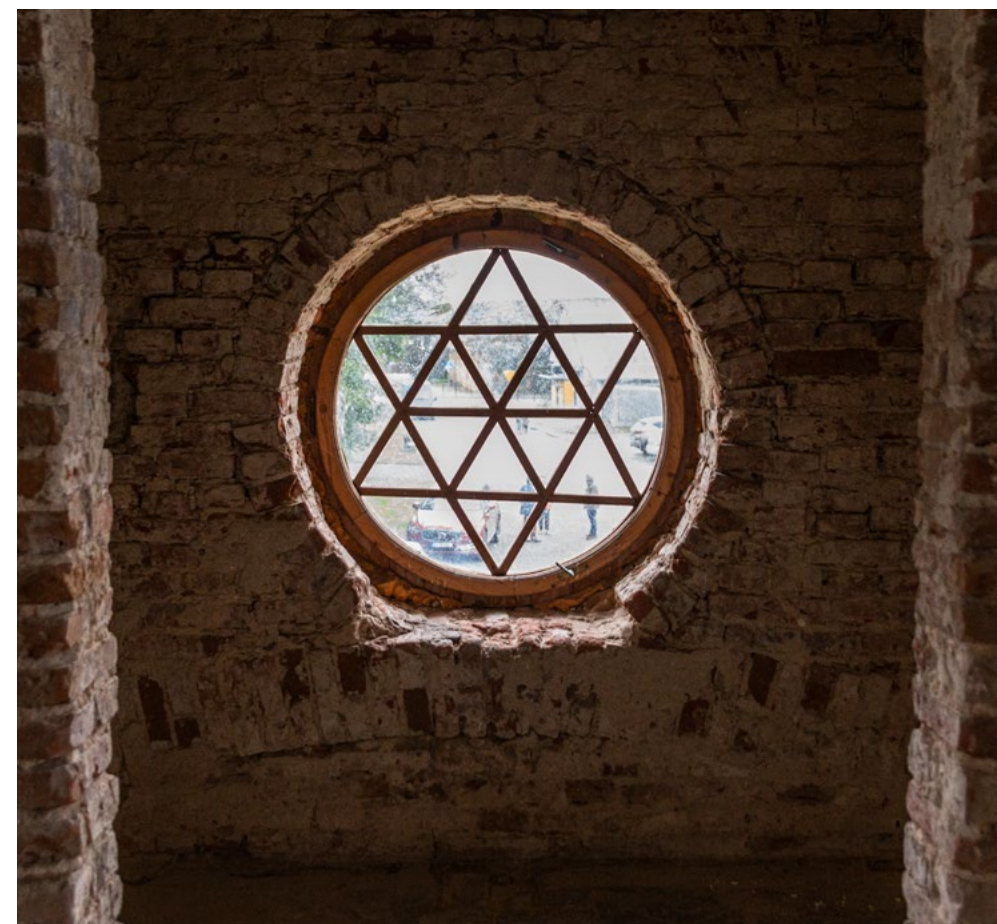
In view of people's reactions and your own emotions, which form of exhibition do you think has more potential for recovering the memory of a time past: a modern art exhibition or a historical, educational exposition as proposed by history-making institutions such as the Polin Museum or the Warsaw Uprising Museum, filled with memorabilia and recreating a vision of history?

To my mind, it would definitely be an exhibition in the mold of *Time Recovered*. Of course, any museum that recreates history has didactic, educational purposes. But education is more than a repeated display of graves. Everything addressed by the artists showcased in the exhibition blended into the space of the synagogue, as if it had always been there... The Mastalerz stove, and the Pygmalion Brigade sculpture... People entering the synagogue and looking at Jarek Perszko's work think they are standing in front of an actual *aron ha-kodesh*, as if it had always been an integral part of this architecture. Unheard of situations happened here. In the meantime, as the Poznań artists were working on site, we organized the unveiling of a memorial plaque at the Jewish cemetery. Among the invited guests were the representatives of the central government, the local preservation officer, and a rabbi from the United States. Someone suggested that they visit the synagogue, even though

construction works had already been underway there. Moments after we went inside, the rabbi moved to Perszko's piece and started praying. Going back to your question, I think it is possible and worthwhile to combine both strategies, without completely excluding the historicizing approach, but without stopping there, either. If only because a synagogue, by its definition, is a meeting place. We are chained to the Christian view that it is a temple. After all, it was really a place to meet, discuss, study the holy books, and a place to make decisions, even to do business. The synagogue was open 24 hours a day. When someone strayed and had no place to sleep, he could spend the night at the synagogue. The exhibition and events that took place here were in no way a form of profanity, as was alleged somewhere in anonymous social media posts... This is not a holy place within its doctrine. What is sacred is the commemoration, the memory itself. I would very much prefer the synagogue not to be a museum. Its walls just need to be safeguarded. They are supposed to speak for themselves.

Should one fear contemporary art?

No!!! It's not worth it. I am a prime example that one should let oneself be treated for phobias. Openness to the so-called 'otherness' gives us far more than it takes away.



tencjał odzyskiwania pamięci o czasie minionym – wystawa sztuki nowoczesnej czy historyczna, edukacyjna ekspozycja jaką proponują instytucje historyzujące jak np. Muzeum Polin czy Muzeum Powstania Warszawskiego, wypełnione pamiątkami czy rekonstruujące wizję historii?

Dla mnie zdecydowanie taka wystawa jak „Czas odzyskany”. Oczywiście muzeum odtwarzające historię ma funkcje dydaktyczne, edukacyjne. Ale edukacja to coś więcej niż nieustanne pokazywanie grobów. Wszystko co pokazywali artyści na wystawie wkomponowało się w przestrzeń synagogi, jakby było tam zawsze... I piec Mastalerza, i rzeźba

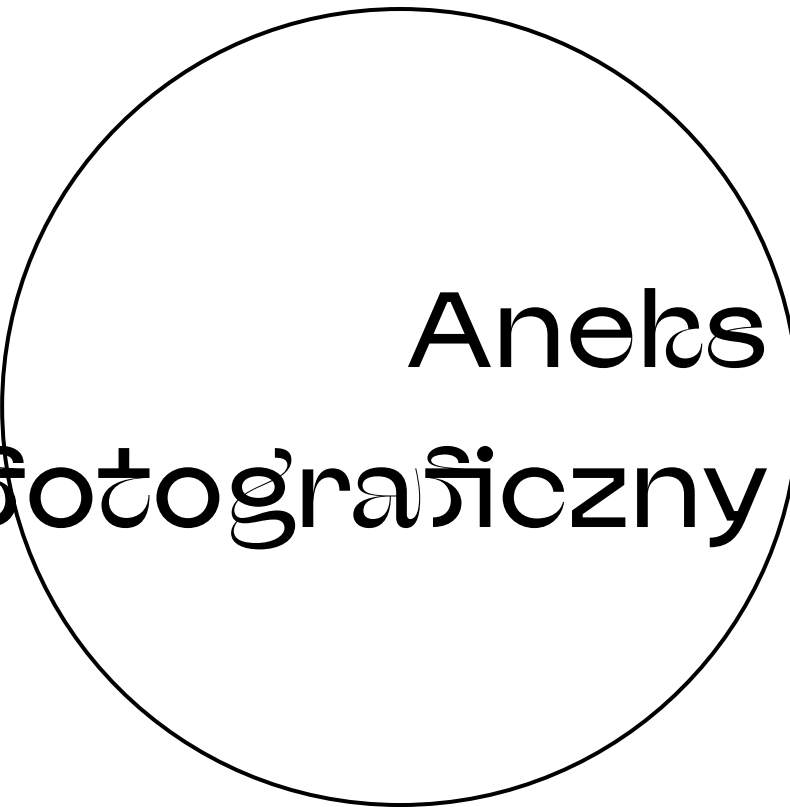


od lewej Karolina Komasa, Marek Chmielewski, Wojciech Hora, Janusz Baldyga, Andrzej Puchalski

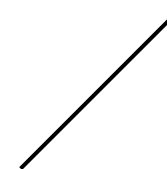
Brygady Pigmaliona... Ludzie wchodząc do synagogi i patrząc na pracę Jarka Perszko myślą, że stoją przed autentycznym aron ha-kodesz, jakby to była integralna część tej architektury od zawsze. Tu się zadziały niesłychane sytuacje. W międzyczasie jak pracowali na miejscu poznańscy artyści, na cmentarzu żydowskim organizowaliśmy odsłonięcie tablicy pamiątkowej. Zjechali się reprezentanci rządu, pani konserwator, był wśród nich też pochodzący ze Stanów Zjednoczonych rabin. Padła propozycja zwiedzania synagogi, chociaż trwały tam prace. Chwilę po tym jak weszliśmy do środka, rabin ruszył do Perszkowej pracy i podjął modły. Ale wracając do pytania – myślę, że można i warto połączyć obie konwencje, nie wykluczać całkowicie tej historyzującej ale nie zatrzymać się też na niej. Choćby dlatego, że synagoga, z definicji swojej, to jest miejsce spotkań. Jesteśmy przykuci do chrześcijańskiego poglądu, że to świątynia. Przecież to było naprawdę miejsce spotkań, dyskusowania, studiowania ksiąg świętych, miejsce podejmowania decyzji, nawet miejsce robienia biznesu. Synagoga była otwarta 24 godziny na dobę. Kiedy ktoś zbłądził i nie miał gdzie spać, mógł iść do synagogi. Wystawa i wydarzenia, które się tu odbyły w żaden sposób nie były formą profanacji, jak to zarzucono gdzieś w anonimowych wpisach w social mediach... To nie jest miejsce święte w ramach swojej doktryny. Święte jest upamiętnianie, sama pamięć. Bardzo bym nie chciał żeby synagoga była muzeum. Te ściany wystarczy zabezpieczyć. One mają same mówić.

Czy sztuki nowoczesnej warto się bać?

Nie!!! Nie, nie warto. Jestem przykładem, że z fobii należy się leczyć. Otwartość na tzw. „inne” daje nam więcej niż odbiera.



Aneks fotograficzny



Otwarcie wystawy

Konferencja
„Sztuka współczesna
poza centrami”

Koncert Targanescu Trio

Photo annex

Otwarcie
wystawy

Opening of
the Exhibition



Opening of the Exhibition

Conference "Contemporary
Art Outside the Centers"

Concert Targanescu Trio



Konferencja
„Sztuka współczesna
poza centrami”

Conference
"Contemporary
Art Outside
the Centers"



od lewej Gniewomir Zajączkowski, Michael Mail, Wojciech Hora, Janusz Baldyga

Koncert
Targanescu Trio

Concert
Targanescu Trio



Wydawca: Wydawnictwo Uniwersytetu
Artystycznego im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu 2023

Publisher: Wydawnictwo Uniwersytetu
Artystycznego im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu 2023

Redakcja: Dorota Perszko,
Janusz Bałdyga

Editors: Dorota Perszko,
Janusz Bałdyga

Tłumaczenie: Józef Jaskulski

Translation: Józef Jaskulski

Projekt graficzny i skład:
Wojciech Mazur

Graphic design and typesetting:
Wojciech Mazur

Źródło finansowania: Publikacja
naukowa finansowana ze
środków na badania statutowe
Wydziału Rzeźby na rok 2023.

The source of financing: This publication
has been financed from the statutory
funds for research of the Faculty
of Sculpture awarded in 2023.

VII Pracownia Rzeźby i Działań
Przestrzennych - Performance

VII Studio of Sculpture and Spatial
Activities - Performance

Prowadzący: prof. Janusz Bałdyga

Professor in charge: Prof. Janusz Bałdyga

Asystentka: dr Marta Bosowska

Assisting lecturer: Marta Bosowska PhD

Tytuł badania naukowego: In situ.
Miejsce jako źródło inspiracji
na podstawie działań artystów
wokół synagogi w Orli. (Potencjał
przestrzeni konkretnej).

The title of research: In situ.
A place as a source of inspiration
based on the activities of artists
around the synagogue in Orla. The
potential of concrete space.

ISBN 978-83-66608-67-2

ISBN 978-83-66608-67-2

Projekt zrealizowany przy
współpracy z Fundacją Ochrony
Dziedzictwa Żydowskiego i
Foundation for Jewish Heritage

Project implemented in cooperation
with Fundacja Ochrony Dziedzictwa
Żydowskiego and Foundation
for Jewish Heritage.

Wszelkie prawa zastrzeżone.
Kopiowanie, przedrukowywanie
i rozpowszechnianie całości, fragmentów
lub reprodukcji niniejszej pracy bez
pismennej zgody autora zabronione.

All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced,
distributed or transmitted in any form
or by any means without the prior
written permission of the author.



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu