

# **Krytyczny i polityczny wymiar wyobraźni w filozofii Georgesa Didi-Hubermana**

DOI 10.35757/CIV.2016.18.14

Georges Didi-Huberman w swojej pracy badawczej – rekonstrukcyjnej i krytycznej – wykorzystuje warsztat montażu wyobraźniowego. Jest to działanie na materiale wizualnym, z którego autor czyni podstawę do rekonstruowania wydarzeń historycznych, rozpoznania sytuacji politycznej oraz dekonstrukcji politycznego dyskursu. Procedura ta polega na ciągłym demontowaniu i montowaniu fragmentów (najczęściej fotografii, a także reprodukcji i wycinków z gazet) w różnych konstelacjach wymagających od badacza ciągłej zmiany perspektywy, uruchomienia całych pokładów swojej wiedzy, pracy interpretacyjnej (niemal śledczej) w poszukiwaniu związków i relacji między elementami, których w innym układzie nie można byłoby dostrzec. Montaż z jednej strony jest sposobem tworzenia sekwencji i narracji oraz pozwala na zmagania z tym, co niewyobrażalne, z drugiej – narzędziem rozbijania przyjętego obrazu rzeczywistości, danego wydarzenia historycznego czy politycznego dyskursu.

---

**Katarzyna Weichert** – doktorantka w Zakładzie Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka Międzykierunkowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pisze rozprawę doktorską pt. Pojętyczny i krytyczny model wyobraźni w wybranych teoriach estetycznych.

Pytanie o możliwości wykorzystania materiału wizualnego, o jego funkcję etyczną i epistemologiczną oraz o potencjał polityczny staje się główną kwestią w sporze o możliwość i moralny aspekt prezentacji Zagłady. Didi-Huberman w eseju napisanym w 2001 roku *Obraz mimo wszystko* do katalogu wystawy *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)* zmagą się z niemocą wyobrażania, z nieczytelnymi i skandalicznymi (z powodu samego faktu istnienia) zdjęciami, które zostały zrobione w KL Auschwitz przez Sonderkommando latem 1944 roku. Filozof narusza tabu milczenia, którym są objęte te fotografie, i czyni z nich główny punkt historycznych analiz. Traktuje to jako zadanie historyczne i moralne: zadośćuczynienie wysiłkom więźniów, które zostały podjęte mimo wszystko, jako próbę wyrwania kawałka widzialności z niewyobrażalnej rzeczywistości. W ten sposób filozof stara się przybliżyć to, co pozostało z doświadczenia więźniów. Wykorzystuje poznawczy potencjał analizy formalnej, do której dołącza wiedzę historyczną oraz dokumenty i świadectwa, aby móc opowiedzieć, stworzyć narrację na temat tego, co się wydarzyło za pomocą warsztatu montażu wyobrażeniowego.

Didi-Huberman drugi aspekt montażu odnajduje przy okazji analizy prac Bertolta Brechta, który posługuje się metodą de-montażu, czyli procedurą, umożliwiającą wyrwanie obrazów (jak zdjęć z gazet) z ich wcześniejszego kontekstu w celu zestawiania ich z innym materiałem wizualnym i tekstualnym. Ów zabieg w efekcie podważa ich wcześniej przyjęte znaczenie, wywołuje szok i dystans oraz wymusza zajęcie stanowiska wobec tego, co prezentowane. Taki rodzaj de-montażu Brecht przeprowadził w dziełach *Arbeitsjournal* oraz *Kriegsfiabel*, swoich dziennikach, do których wklejał zdjęcia, wycinki z gazet, napisy, komentarze. De-montaż jest również charakterystyczny dla Brechtowskiego teatru epickiego, w którym akcja dramatu jest wciąż przerywana, a widz wytrącany z poczucia zanurzenia.

Celem niniejszej pracy jest wydobycie najważniejszych aspektów montażu wyobrażeniowego oraz ukazanie jego krytycznego

i politycznego wymiaru w koncepcji Didi-Hubermana. Będą temu służyć nawiązania do analizy czterech fotografii, przeprowadzonej w eseju *Obrazy mimo wszystko*, oraz do książki *Cuando las imágenes toman posición*, poświęconej dziennikom Bertolta Brechta. Wraz z montażem wyobrażeniowym zostanie podniesiona kwestia samego statusu obrazu oraz jego znaczenia jako świadectwa oraz narzędzia myślenia.

## Status obrazu i niewyobrażalność

Esej *Obrazy mimo wszystko* spotkał się z gwałtowną reakcją w prasie francuskiej, głównie ze strony Gérarda Wajcmana i Élisabeth Pagnoux, do których komentarz pojawił się w książkowym wydaniu pracy<sup>1</sup>. Didi-Hubermanowi zarzucano fetyszyzację obrazu i banalizację tragedii Zagłady, upodobnianie katów do ofiar, pozorność analizy i fikcjonalizację. Głównym problemem okazał się status obrazu jako reprezentacji, który zamiast całej prawdy, ukazuje jedynie fragmenty i momenty przypadkowe, więc jest nieadekwatny i nie może służyć jako świadectwo tragedii Zagłady.

Głównym stwierdzeniem, z którym Didi-Huberman się konfrontuje jest konstatacja Wajcmana, że nie ma właściwego obrazu Szoa i zarazem nie ma obrazu w ogóle<sup>2</sup>. Nigdy nie ukaże on wszystkiego, a tym bardziej ogromu Zagłady. Obraz stanowi jedynie namiastkę, część, którą podaje się za całość. Jest więc nie tylko niewłaściwy, lecz złudny i kłamliwy. W ten sposób Wajcman w łatwy sposób unieważnia wszelkie obrazy: skoro nie istnieje i z założenia nie może istnieć jeden jedyny obraz, to wszelka próba obrazowania naznaczona jest brakiem. Obrazy dają jedynie pozorną obecność, która zasłania prawdę Szoa. Wraz z pragnieniem całości prawdy

---

<sup>1</sup> Zob. G. Wajcman: *De la croyance photographique*, „Les Temps Modernes” 2001, t. 56, nr 613, s. 46–83; É. Pagnoux: *Reporter photographe à Auschwitz*, „Les temps Modernes” 2001, t. 56, nr 613, s. 84–108.

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, przekład M. Kubiak Ho-Chi, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008, s. 73.

Wajcman wpisuje się w platoński paradoks przedstawienia. Prawda – idealna, wieczna i uniwersalna – może być udostępniona tylko za pomocą odwzorowania, lecz ono samo nigdy nie będzie wierne, ponieważ byłoby tożsame z ideą. Według Iwony Lorenc paradoks polega na tym, że „dana bezpośrednio, ale niedoskonała obecność reprezentuje i obecność doskonałą i pełną, ale wprost niedostępną”<sup>3</sup>. Więcej nawet, obecność z założenia niedostępną, niemożliwą do wyobrażenia.

Mimetyczny porządek ontologiczny z góry określa relację między wzorem a kopią oraz decyduje o ich niewspółmierności, wręcz przepaści między tym, co uniwersalne i wieczne a tym, co skończone i prawdopodobne. W analizie wartości historycznej obrazu pojawia się zaś problem wydarzenia niepowtarzalnego, nie-do-odtworzenia, którego nie da się ożywić, a w dodatku tak potwornego i zaprzeczającego wszelkim przyjętym wartościom i dotychczasowym wyobrażeniom jak Szoa. Każde jego przedstawienie, obraz będzie jedynie pozorem, wszelkie próby przybliżenia się do tajemnicy wydarzenia będą ocierać się o fikcjonalizację. Jest to problem myśli historycznej w ogóle, który jeszcze jest spotęgowany przez nieufność do obrazu. Iwona Lorenc za Eugenem Finkiem opisuje mechanizm tej nieufności, związany z pragnieniem prawdy i zawodem, jaki sprawia obraz, gdy jego czar pryska<sup>4</sup>. Nieufność wynika z początkowej naiwności i wiary w prawdziwość rzeczy przedstawianych na obrazie niczym realność przedmiotu, który miałyby znajdować się w odbiciu wody bądź lustra. Gdy odbiorca zostaje wytracony ze stanu zauroczenia, przez co już nie uczestniczy w iluzji, uzyskuje świadomość obrazu, on jednak zawodzi jego pragnienie. Takie podejście, według Didi-Hubermana, reprezentuje Wajcman, który żąda od obrazu całości prawdy i całościowego przedstawienia Szoa. Absolutyzuje obraz oraz samą rzeczywistość, która stanowiłaby stałą, zamkniętą i tajemniczą (potworną) treść.

---

<sup>3</sup> I. Lorenc: *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2001, s. 30.

<sup>4</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 43.

Nie można zatem, zdaniem Wajcmana, wystawiać (jak na wystawie *Mémoire des camps*) ani oglądać zdjęć zrobionych w Auschwitz. Tymczasem przekreślenie analiz tych czterech zdjęć jako niemożliwych (czyli takich, które nie są w stanie pokazać, co się wydarzyło) to w istocie uznanie nieadekwatności medium, jakim jest fotografia (skazana na przypadkowość, wybiórczość, niepełność, nieprzejrzystość), wobec stawianego przed nią zadania ukazania Zagłady. Oglądanie tych zdjęć zatem jest przede wszystkim niemoralne. W swoich zarzutach, jak dalej zauważa Didi-Huberman, Wajcman i Pagnoux mieszają niemożliwość z nieprawdą i wraz z niewyobrażalnością nakładają zakaz wyobrażania<sup>5</sup>. W tym duchu Zagłada jako radykalne i absolutne zło zostaje odsunięta do sfery abstrakcji, poza obręb widzialności i rzeczywistości. Didi-Huberman zaś stwierdza, że jest to zbyt łatwe wyeliminowanie zdjęć archiwalnych z prac historyka oraz odsunięcie od siebie konieczności konfrontacji z ich nieczytelnym świadectwem. Co więcej, odsuwając zdjęcia w obszar niewyobrażalności, oddziela się je od wymiaru językowego i dyskursywnego, a wprowadza w sferę niepojmowalności<sup>6</sup>. Tym samym powtarza się gest tych, którzy chcieli odebrać ofiarom podmiotowość i zdolność wypowiedzi. Nakładają unikalność na niewypowiedziane i zamiast zmagają z językiem i granicami pojmowalności nieświadomie godzą się na bezradność i przegraną. Didi-Huberman odwołuje się do mocnej tezy Giorgia Agambena, stwierdzając, że wraz z uwzniośleniem ofiar Zagłady, przeniesieniem ich w sferę sacrum, zostają objęte tabu i wykluczone z powszechnej historii oraz pamięci<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>6</sup> Zakaz obrazowania ma również bezpośrednio polityczną (policyjną) stronę, czego znamienym przykładem jest historia filmu Alfreda Hitchcocka *Ciemności skryją ziemię*. Film miał przedstawić historię wyzwolenia nazistowskich obozów koncentracyjnych. Hitchcock planował nakręcić film długimi ujęciami w szerokich kadrach, tak aby ująć razem i obozy, i pobliskie pola oraz miasteczka; ofiary, katów i mieszkańców, czyli to, co wydawało się nie do połączenia. Prac jednak nad filmem nie ukończono ze względu na obcięcie finansowania ze strony rządu amerykańskiego oraz później brytyjskiego. Namacalność nazistowskich zbrodni, bliskość obozów i codziennego życia w niemieckich wsiach i miasteczkach okazała się niewygodna z punktu widzenia dalszych celów politycznych i strategicznych.

<sup>7</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 33.

Ten gest filozof łączy z estetyką negatywną Jeana-François Lyotarda i jego reinterpretacją Kantowskiej kategorii wzniosłości. W tekście *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm* Lyotard łączy wzniosłość sztuki z ukazywaniem, a raczej z sugerowaniem tego, co pojmowalne, pojęciowe, ale niedoświadczalne zmysłowo i wyobrazeniowo, czyli nie z momentem jeszcze sprzed poznania, lecz z tym, co poza poznaniem w ogóle. Kształtuje ona procedury zagospodarowywania np. płótna, tak by dać wrażenie bezforemności i abstrakcji, by wskazać na niewyobrażalne<sup>8</sup>. W możliwości wykorzystania tych procedur łączy pomysł czystego doświadczenia sprzed poznania ze wskazaniem na to, co poza poznaniem i poza doświadczeniem. Didi-Huberman krytykuje taką estetykę, ponieważ zakłada ona, że można wskazywać na to, co skrajne, za pomocą wszystkiego, czym ono nie jest<sup>9</sup>. Przesuwa zatem zło poza obręb widzialności i realności, w sferę abstrakcji, mogącej być jedynie zasugerowaną. Wyznacza to absolutną przepaść, która przekreśla realność historyczności Szoa. Wraz z niemożliwością pełnego przedstawienia Zagłady, czyli pewnej słabości estetycznej, pojawia się niemożliwość historyczna – czyli niemożliwość zrozumienia własnej, naznaczonej historii. Niemożliwość estetyczna jest ściśle związana z niemożliwością historyczną. Jak bowiem pisze Didi-Huberman:

dyskurs niewyobrażalnego podlega dwóm różnym i ściśle symetrycznym porządkom. Jeden wypływa z estetyzmu, który dąży do zaprzeczenia historii w jej konkretnych przypadkach. Drugi wypływa z historycyzmu, który dąży do zaprzeczenia obrazowi w jego specyficznych cechach formalnych<sup>10</sup>.

Niewyobrażalność wydarzenia historycznego oznacza więc nie tylko niemożliwość jego przedstawienia, ale także pomyślenia. Taka absolutyzacja pozbawia ofiary głosu, pozostawiając jedynie pust-

---

<sup>8</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przekład M.P. Markowski, w: R. Nycz (red.): *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 47–61.

<sup>9</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 192.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 35.

kę abstrakcji. Nieprzestawialne staje przed etycznym wezwaniem „mimo wszystko”: wydobyć ofiary z niemożliwości zabrania głosu oraz uczynić zadość wyrwanym obrazom tam, gdzie wyobrażenie nie jest możliwe. Należy obrazy wprawić w dialektyczny ruch, sprawić, by słowo spotkało się z obrazem.

## **Obraz-fotografia**

Zdaje się, że osią problemu nieuznania wartości historycznej i poznawczej zdjęć archiwalnych, związanego z ontologiczną słabością obrazu jako pozoru oraz abstrakcji, jest rozumienie obrazu w jego pojedynczości. Obraz, jako jeden jedyny, musi sprostać całości prawdy, lecz nigdy nie osiąga swojego obiektu. Jako jeden obraz odizolowany od innych obrazów oraz od szerszego kontekstu staje się swoim absolutnym punktem odniesienia i jest podatny na hiperbolizację oraz alienację przez działanie fantazji. Wiąże się to z pojmowaniem obrazu z jednej strony w kategoriach obecności i nieobecności: obraz będzie traktowany jako ślad percepcji, jego namiastka, albo będzie zaprzeczeniem percepcji i negacją rzeczywistości. Z drugiej strony obrazy są rozpatrywane w kategoriach iluzji i wiedzy, w którym głównym problemem staje się niezdolność do odróżnienia tego, co realne od tego, co fałszywe<sup>11</sup>. Jest to niemoc pojedynczego obrazu, którego niejasny status rozciąga się od obrazów mentalnych po obrazy graficzne, określane w porządku mimetycznym.

Obraz w warsztacie montażu wyobrażeniowego zostaje wprawiony w ruch w konfrontacji z innymi obrazami i dokumentami. Jest traktowany jak ślad, który nie pretenduje do rangi całości i prawdy. Takie rozumienie obrazu spełnia się w fotografii. Zdjęcie jest natychmiastowym, mechanicznym zapisem odbitych promieni świetlnych. Niedoskonałym, zniekształcającym, niekiedy przypad-

---

<sup>11</sup> Zob.: P. Ricoeur: *Imagination in Discourse and in Action*, w: G. Robinson J.F. Rundell (red): *Rethinking Imagination. Culture and Creativity*, Routledge, London 1994, s. 120.

kowym świadectwem obecności, w przypadku której – jak stwierdza Roland Barthes – nie można zanegować faktu, że ta rzecz tam była<sup>12</sup>. To ślad pewnej rzeczywistości. Jednocześnie dzięki możliwościom technicznej reprodukcji obraz staje się niezależny od tego, co zostało sfotografowane: uwalnia od kontekstu, przestrzeni i czasu – dokonuje cięcia. Fotografia ma siłę wyrwania z tradycji, fabularnego ciągu historii, a także z dyskursu o danych wydarzeniach historycznych i politycznych (jak również może je wspierać) – dzieło jako reprodukcja traci swoją aurę<sup>13</sup>. Odizolowane i sfragmentaryzowane obiekty są skupione jak w soczewce. W ten sposób niedostrzegane wcześniej szczegóły mogą zostać poddane analizie. Przez automatyczne, nieselektywne, mechaniczne zapośredniczenie zostają wydobyte z kontekstu, z całości i łatwo odróżnione od innych elementów. W tym sensie fotografia pozwala na uchwycenie przemijających śladów oraz reprodukcję wizerunków ludzi i przyczynia się do rozwoju kryminalistyki czy administracji<sup>14</sup>. Jak podkreśla Susan Sontag, fotografia jest narzędziem kontroli i nadzoru, których potrzeba wzrasta wraz z rosnącą mobilnością społeczeństw. Służy do rozpoznawania sprawców i przyporządkowania tożsamości<sup>15</sup>.

Sontag jednak przestrzega przed zbyt pochopnym przypisywaniem fotografii, szczególnie w przypadku zdjęć dokumentalnych, mocy ukazywania prawdy o jakimś zjawisku lub zmieniania czy to perspektywy spojrzenia na daną sprawę, czy to postawy wobec wydarzenia bądź jego sensotwórczej roli. Fotografia może wpływać na to, że zmieniamy myślenie o czymś, co już dobrze znamy, a na co wcześniej nie zwracaliśmy uwagi. Stawia nas przed ukazaniem i utrwaleniem danego symptomu – w automatycznych

---

<sup>12</sup> R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekład J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 137.

<sup>13</sup> W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej*, przekład J. Sikorski, w: H. Orłowski (red.): *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

<sup>14</sup> W. Benjamin: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, przekład H. Orłowski, w: H. Orłowski (red.): *Anioł historii*, s. 375.

<sup>15</sup> Już od 1871 roku paryska policja wykorzystywała zdjęcia do zidentyfikowania komunistów zob. S. Sontag: *O fotografii*, przekład S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Kraków 2009, s. 12.



ruchach i gestach – jak to opisuje Benjamin. W znaczeniu historycznym jednak fotografia nie ukaże nam czegoś, o czym nic nie wiemy. Zdjęcie bez wcześniejszego nazwania i opisanie wydarzenia, bez świadomości historycznej i politycznej będzie tylko niezrozumiałym widokiem – ładnym, nieinteresującym bądź irytującym obrazem. Jak stwierdza Sontag: „świadomość polityczna, lub jej brak, przesądza o możliwości wywarciu przez fotografię wpływu na moralną ocenę wydarzenia”<sup>16</sup>. W tym sensie sama fotografia nic nie znaczy. Do tego, aby przemówiła trzeba odpowiedniej wiedzy. Co więcej, aby zaświadczyć o danym wydarzeniu i wzbudzić uczucia moralne potrzebuje odpowiedniego splotu uczuć i postaw, dzięki którym może wywrzeć wrażenie. Jest zdolna albo wzmocnić postawę już istniejącą, albo rozwijać tę, która się kształtuje. Samo zdjęcie jednak nie stworzy postawy moralnej.

Didi-Huberman zмага się właśnie z milczeniem fotografii, jej nieprzejrzyistością i abstrakcyjnością. Składa fragmenty, by dostrzec związki między nimi. Nie traktuje ich jako osobnych części, lecz jako część większej całości, która choć zawsze pozostanie niedostępna, to pozwala się śledzić w sekwencjach i wzajemnych odniesieniach zdjęć. Metoda de-montażu wyobrażeniowego polega na grze obrazami, wykorzystaniu dynamiki relacji między nimi, rozpatrywaniu ich jako śladów w konfrontacji z innymi dokumentami, wydobywaniu ich sensotwórczego i rewolucyjnego potencjału. Te strzępki, niewyraźne ślady są świadectwem tego, co nieobecne i nie-do-tworzenia, a zarazem – upartym powołaniem do czynienia widzialnym. Dlatego badacz wprawia je w ruch, tak aby z pomocą innych dokumentów, dzięki analizie formalnej i historycznej, stworzyć z nich sekwencje i mininarracje. Rozumienie narracyjne – podkreśla Paul Ricoeur – jest podstawą historycznej wiedzy: pozwala na połączenie wydarzeń i określenie między nimi związków. Jest osadzającym aktem zespalania, które pozwala na lepsze zrozumienie tego, co nastąpiło<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>17</sup> P. Ricoeur: *Czas i opowieść*, t. II: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przekład J. Jakubowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 67 i 215.

## **Obrazy mimo wszystko – potrójność obrazu**

Zdjęcie jako monada zachowuje swoją momentalność, niezrozumiałość i mechaniczność – przypadkowość odbitego i zapisanego śladu światła, które zatrzymuje wzrok na przedmiotach. Lecz ta momentalność zostaje poszerzona dzięki sekwencji innych zdjęć oraz skonfrontowaniu z różnymi dokumentami. Potrzebny jest montaż, który wydobędzie ciągłość, kontrasty, różnice oraz odniesienia między obrazami, pozwoli je powiązać i wówczas odczytać. Jak pisze G. Didi-Huberman:

[...] *natychmiastowość* monady (mówi się, że to zdjęcia migawkowe „natychmiastowo [i bezosobowo] dane” o pewnym stanie potworności utrwalonym przez światło) oraz *kompleksowość* montażu samego w sobie (każde zdjęcie wymagało zbiorowego planu „przewidywania”, i każda sekwencja buduje ripostę na ograniczonej widoczności)<sup>18</sup>.

Sekwencyjność zdjęć przełamuje pojedynczość obrazu, ukazuje relacje między zdjęciami oraz ukierunkowuje możliwą interpretację. Cztery analizowane zdjęcia dookreślą swoje znaczenie jako dwie sekwencje z dwóch różnych momentów jednego procesu. Same zdjęcia i inne dokumenty świadczą również o uprzedniości montażu względem pojedynczego obrazu, który jest rozumiany jako część sekwencji. Dzięki montażowi obrazy stają się przewrotną odpowiedzią – ripostą – na pytanie o niewyobrażalność oraz o swoją własną nieczytelność jako materiałów archiwalnych.

Analizowane przez filozofa fotografie ukazują różne momenty palenia ciał oraz kobiety w drodze do krematorium. Pierwsze dwa zdjęcia, inaczej wykadrowane, częściowo zaczerwionione ukazują stopy nagich ciał oraz ludzi stojących nad nimi bądź je ciągnących. Na trzecim zdjęciu dominują zarysy drzew, jedynie w prawym dolnym rogu widać rozedrgane sylwetki nagich kobiet, czwarta fotografia jest niemal całkiem abstrakcyjna.

---

<sup>18</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 26, emfaza oryginalna.

Didi-Huberman bierze pod uwagę to, co widzialne (rozpoznawalne figury) oraz to, co niewidzialne (czarne obramowanie, abstrakcyjność ostatniego zdjęcia). Andrzej Leśniak podkreśla, że „[...] analiza morfologiczna umożliwia opisanie epistemologicznej efektywności tych obrazów, efektywności, która nie wynika bezpośrednio z ich czytelności, z oczywistości tego, co obrazowane, ale z wymowności materialnej warstwy wizualności”<sup>19</sup>. To, co nieczytelne nabiera znaczenia i dopowiada sens tego, co niewidoczne – zdjęcie jako ślad może stać się cenną poszlaką. Aby to się stało, potrzeba jednak odpowiedniej perspektywy, uwagi i uznania. Nieczytelna strona fotografii była wcześniej eliminowana za pomocą różnych zabiegów fotoedytorskich, takich jak przycinanie zbędnych, ciemnych fragmentów, poprawianie zaburzonej linii horyzontu (co sugeruje, że zdjęcia były wykonywane w neutralnych, komfortowych warunkach), a nawet retuszowanie i upiększanie szczegółów anatomicznych ciał kobiet<sup>20</sup>. Miało to spowodować, że zdjęcia staną się bardziej przejrzyste i czytelne, informacyjne, a także estetyczne, znormalizowane oraz – jak powiedziałyby Barthes – bardziej uformowane. Taki zabieg miał eliminować ich skandaliczność i problematyczność odbioru<sup>21</sup>.

Obok analizy formalnej, którą Didi-Huberman określa jako fenomenologiczną, filozof stosuje również analizę historyczną. Ważną ramą w jego rekonstrukcji wydarzeń jest świadectwo Dawida Szmulewskiego i dokumenty polskiego ruchu oporu. W 1944 roku z inicjatywy tego ostatniego został przemycony aparat fotograficzny do obozu i oddany Sonderkommando. Zrobienie zdjęcia wymagało zbiorowej organizacji i przygotowania całej akcji: musiał zostać uszkodzony dach krematorium, aby zostali tam wysłani członkowie Sonderkommando. Dzięki temu Szmulewski w czasie jego naprawy mógł obserwować całą sytuację i zachowania strażników.

---

<sup>19</sup> A. Leśniak: *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. «Obrazy mimo wszystko» Georgesa Didi-Hubermana i «Respite» Haruna Farockiego w: „Teksty Drugie” 2010, s. 156.*

<sup>20</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 47.

<sup>21</sup> R. Barthes: *Mitologie*, przekład A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 139.

Czarne obramowanie – niejako formalny i historyczny warunek zaistnienia obrazów – jest ciemnością krematorium, w którym fotograf ukrył się przed wzrokiem strażników. Różnice w wykadrowaniu zdjęć świadczą o zmianie pozycji ciała fotografa: odważył się on podejść bliżej i zrobić zdjęcie na wprost. Na zdjęciach widać ludzi z Sonderkommando, stojących i rozmawiających, którzy uginają się pod ciężarem ciał czy wrzucają je do wykopanego dołu, a dalej las zasłonięty dymem unoszącym się nad dołami. Wiatr wiał z lewej strony. Biorąc pod uwagę plan obozu i usytuowanie krematorium, musiał to być wiatr północno-zachodni. Ciała były układane na głębokość 1,5 metra. Didi-Huberman wzbogaca te zdjęcia o wspomnienia Filipa Müllera o skwierczącym tłuszczu i kurczących się ludzkich organach.

Kolejne zdjęcia zostały zrobione w innym miejscu, poza osłoną krematorium. Fotograf musiał ukryć aparat (w dłoni, wiadrze, pod ubraniem?) i wyjść z krematorium. Szedł wzdłuż muru, dwa razy skrzył w prawo, by znaleźć się po drugiej stronie budynku. W tym miejscu zrobił zdjęcia kobietom przygotowującym się do wejścia do komory gazowej. Kobiety te w większości były już nagie, lecz ich twarze pozostają niewidoczne. Zdjęcia są źle wykadrowane, nieostre, robione przypadkowo, w pośpiechu, jedynie w prawym dolnym rogu można dostrzec postacie kobiet oraz profil esesmana, dającego się rozpoznać jedynie po nakryciu głowy. Prawdopodobnie po prawej stronie znajdowało się krematorium. Ostatnie zdjęcie jest niemal całkowicie abstrakcyjne, prześwietlone, da się na nim dostrzec tylko cienie drzew. W kontekście całej wiedzy na temat zorganizowanej akcji oraz na tle reszty obrazów to zdjęcie – bezużyteczne, abstrakcyjne, świadczące o niemożności wymierzenia odległości, nagłej decyzji fotografa, pośpiechu, a być może o oślepieniu przez słońce i zadyszce podczas biegu – jest gestem, śladem wydarzenia, próbą wypowiedzi.

Fotograf wrócił i oddał aparat Szmulewskiemu. Ten umieścił go znów w wiadrze, a kliszę przeniósł do głównego obozu. Została ona dalej wyniesiona z obozu w tubce pasty do zębów, ukry-

tej przez pracownicę stołówki. Czwartego września tubka dotarła do polskiego ruchu oporu w Krakowie razem z wiadomością: prośbą o przesłanie więcej filmów do aparatu oraz z opisem tego, co mają pokazać te zdjęcia i z zaleceniem, by zdjęcia przesłać dalej<sup>22</sup>. Miały one zatem stanowić dowód na to, co zdawało się niewyobrażalne. Ten niewyraźny, fragmentaryczny zapis danej chwili w obozie miał uzmysłowić innym ludziom i dowódcom w Wielkiej Brytanii realność obozów oraz pobudzić do działania, podjęcia politycznych i strategicznych decyzji.

Didi-Huberman przyznaje, że te zdjęcia są niepełne, trudne do odczytania, ale zarazem są one wszystkim, czym historyk dysponuje. Praca, którą musi on wykonać, wymaga dużej zręczności, wyobraźni, umiejętnego zestawiania dokumentów, uwagi i dokładności w przypatrywaniu się, umiejętności czytania obrazów. Wykazał to problem z ustaleniem, z którego miejsca były robione zdjęcia, np. Hermann Langbein w książce *Ludzie w Auschwitz* uznaje Szmulowskiego, który stał na dachu, za autora zdjęć. Świadczy to o niedostatecznym przyjrzeniu się fotografiom<sup>23</sup>. Didi-Huberman natomiast bardzo uważnie analizuje zdjęcia, również pod względem ich kolejności w sekwencji. Wyznacza możliwy tok wydarzeń i odpowiada za zdolność opowiedzenia historii tych zdjęć. Clement Cheroux, analizując odbitki w muzeum oświęcimskim, zwrócił uwagę, że na jednym zdjęciu widać drzewa z lewej strony, które pojawiają się również na dwóch kolejnych fotografiach. Zgodnie z tą kolejnością fotograf musiałby najpierw robić zdjęcia z zewnątrz, natomiast, według sekwencji zasugerowanej przez Didi-Hubermana i zgodnie ze świadectwem Szmulewskiego, pojawiają się one później<sup>24</sup>. Techniczna znajomość medium fotograficznego pozwala tę wątpliwość wyjaśnić. Mogło być to spowodowane zrobieniem odbitek z odwróconego negatywu, ponieważ przy ta-

---

<sup>22</sup> G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 21.

<sup>23</sup> H. Langbein: *Ludzie w Auschwitz*, przekład J. Parcer, H. Jastrzębska, Wydawnictwo Państwowego Muzeum, Oświęcim-Brzezinka 1994, s. 153, za: G. Didi-Huberman: *Obrazy mimo wszystko*, s. 46.

<sup>24</sup> Zob. *Ibidem*, s. 148.

kiej wielkości klisz nie umieszcza się odpowiedniego oznakowania umożliwiającego odróżnienie awersu od rewersu negatywu. Ta wątpliwość ukazuje ograniczenia medium, z którym historyk musi się zmierzyć, a także sfery niewiedzy czy nieokreśloności, z których musi sobie zdawać sprawę. Obraz przedstawia, ale w sposób niewyraźny, niedostateczny, zależny od swojej technicznej natury, gdyż wymaga wiedzy i wyobraźni. Obrazy nieczytelne (archiwalne obrazy *bez wyobraźni*) to po prostu obrazy, którym nie poświęcono wystarczająco dużo uwagi, wiedzy i czasu.

## **Obrazy w montażu – powiązanie i konflikt**

Montaż jest sposobem ożywiania obrazów. Pozwala na ich „ukontekstowanie” dzięki zestawieniu z innymi źródłami, obrazami oraz świadectwami (jak np. zebrane świadectwa przez Langbeina i konfrontacja ich z krytyczną analizą zdjęć). Wprawia zdjęcia w ruch, czyniąc możliwymi do odczytania jednostkami znaczącymi. Podobnie jak kadr w teorii montażu Siergieja Eisensteina, jeśli pozostaje odizolowany, jest niezrozumiałym hieroglifem, zaś nabiera znaczenia, gdy zostanie usytuowany w odpowiednim kontekście, pomiędzy innymi zdjęciami, obraz staje się czytelny dopiero „[...] z chwilą zestawienia go z innymi kadrami, podobnie jak hieroglif, który nabiera właściwego znaczenia, sensu [...] tylko w zależności od zestawienia [wyróżnienie – E.S.]”<sup>25</sup>. Połączenia, niejako rebusy do rozwikłania, budują ze zdjęć pojęciowe konteksty i ciągi w wielości różnych kombinacji. Wydobywają z nich nie sumę, lecz iloczyn, niejako trzecią wartość – sens, którego poza tymi połączeniami nie można by odczytać<sup>26</sup>.

Celem montażu nie jest wyłącznie odzwierciedlenie zjawiska zgodnie z empirycznym porządkiem, lecz może być nim również

---

<sup>25</sup> S. Eisenstein: *Film czwartego wymiaru*, w: R. Dreyer (red.): *Wybór pism*, przekład L. Hochberg *et al.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 321.

<sup>26</sup> Zob. *ibidem*, s. 421.

wywołanie myśli, pewnego nasyconego znaczeniami obrazu. W tym celu Eisenstein proponuje montaż atrakcji – swobodny montaż dowolnie wybranych, samodzielnych i niezwiązanych z daną kompozycją i tematyką scen „oddziaływań” (atrakcji), ale dokładnie mających na celu wywołanie określonego efektu tematycznego. Rezygnacja z mimetycznego przedstawienia i przyjęcie montażu realnych sztuczności ma wyrzucić zamierzone wcześniej wrażenie i zwrócić uwagę na konkretne cechy. W przypadku rosyjskiego filmowca było to działanie ściśle politycznie i ideologicznie zdeterminowane o celu agitacyjno-edukacyjnym. Wywołanie szoku przez abstrakcję miało kierować uwagę widza i wywoływać określone emocje.

Atrakcja z agresywnego momentu widowiska (teatralnego i filmowego), poddającego widza uczuciowemu i psychologicznemu wstrząsowi (wyrazistymi zmysłowo, drastycznymi scenami bądź trikami i wirtuozerią w specjalnej sekwencji obrazów) stała się bardziej subtelną grą i eksperymentem z różnymi konstelacjami obrazów i elementów heterogenicznych. Jak opisuje Maria Gołębiewska za Reginę Dreyer-Sfard, jest to montaż uszlachetniony wielowarstwowych, kontrastowych zestawień o głębokim wyrazie dramatycznym<sup>27</sup>, który w kontrastujących układach oraz przez wyodrębnienie z oczywistego biegu rzeczy uzyskuje poziom pojęciowy. Jest to dalszy moment rozwoju języka filmowego, który odbiega od odtwarzania codziennej percepcji zdarzeń.

Takie złożenie ma jednak najwyższą siłę wyrazu, kiedy wywołuje konflikty. Montaż zderza ze sobą obrazy na różnych poziomach: na poziomie różnic i napięć w kierunkach, planach, kontrpunktach optycznych. Kontrasty są również zasadą kompozycyjną w montażu pionowym (obrazu i dźwięku) i montażu wewnątrz-kadrowym. To montaż zatem w praktyce analitycznej odpowiada za ukazanie różnic, napięć, sprzeczności, luk oraz służy ukazaniu niespodziewanych związków i podobieństw. W kluczowych momen-

---

<sup>27</sup> M. Gołębiewska: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 64.

tach działa przez budowanie wizualnych metafor. Zbliża sytuacje i rzeczy, które przez dystans czasowy bądź przestrzenny oraz semantyczny nie były dopasowane, łączone ani skojarzone. Montaż jako rodzaj metafory pozwala ujrzeć w zestawieniu kadrów kształtowanie się nowego elementu, nowego obrazu, nowego pojęcia<sup>28</sup>.

## **Dziennik Bertolta Brechta**

Krytyczny i polityczny aspekt de-montażu Didi-Huberman opisuje w książce *Cuando las imágenes toman posición* (w oryg. *Quando les images prennent position*), analizując dzienniki Bertolta Brechta, który w czasie tułaczki po Europie sporządzał tzw. dziennik pracy, *Arbeitsjournal*. Jest to wyjątkowe dzieło, w pewnym sensie intymne, ponieważ ujawnia bieg myśli autora, który w hermeneutycznej i montażowej pracy rozpoznaje aktualną sytuację historyczno-polityczną. Didi-Huberman podkreśla, że jest to również praca psychoanalityczna, w której zmysł artystyczny pozwalała na przepracowanie aktualnych wydarzeń, sytuacji wygnania, w jakiej znalazł się Brecht, i jej konfrontację z traumatycznymi wspomnieniami z okresu I wojny światowej. Oto do swojego dziennika Brecht wklejał zebrane wycinki z różnych krajowych i zagranicznych gazet, zdjęcia, reprodukcje dzieł sztuki, statystyki, martwe natury, grafiki ekonomiczne, krajobrazy. Relacjonując ówczesne wydarzenia, nie tworzył jednak w ten sposób chronologicznego ciągu, lecz konfrontował ze sobą obrazy wojny, zrujnowanych miast, zdjęcia ukazujące przemówienia i obrady polityków, fotografie dowódców, pilotów, żołnierzy i ofiar czy codzienne życie zwykłych ludzi z różnych okresów i miejsc. Łączył te obrazy na zasadzie montażu w celu wywołania napięcia, konfliktów i uwydatniając w ten sposób między nimi różnice. Układał z nich niemal kalambusy, czasami liryczne i wzbudzające empatię, czasami satyryczne i krytyczne, wręcz oskarżycielskie. W takich zestawieniach zdjęcia

---

<sup>28</sup> S. Eisenstein: *Dickens, Griffith i my*, w: R. Dreyer (red.): *Wybór pism*, s. 86.



tracą jednoznaczną wymowę. W tym sensie Brecht, jak zauważa Didi-Huberman, „[...] rezygnuje z dyskursywnej, dedukcyjnej i reprezentacyjnej wartości obrazu na rzecz rozwoju ich wartości ikonicznej i prezentacyjnej, tabelarycznej”<sup>29</sup>. Obrazy przestają być w pełni zrozumiałe przez pozbawienie ich kontekstu, uznanych sposobów reprezentacji i znaczenia politycznego oraz przez umieszczenie ich w specjalnie zainscenizowanej przestrzeni, pozwalającej na nowe porównania. Przyjęta metoda pracy budzi niepokój, czy wręcz wywołuje wstrząs. Jak sugeruje Didi-Huberman, Brecht pokazuje, że rzeczy być może nie są tym, czym są i przez nowe rozmieszczenie umożliwia widzenie ich inaczej<sup>30</sup>. Montaż powoduje dezartykulację powszechnej percepcji, czyli utratę powszechnego odbioru treści prezentowanych na fotografiach w celu rozpoznania ich wymowy przez ujęcie danych treści w nowym kontekście<sup>31</sup>. Przykładem takiego zestawienia jest wpis z 15 czerwca 1944, w którym Brecht umieścił trzy fotografie i nagłówki z gazet na tej samej stronie. W prawym górnym rogu umieścił zdjęcie marszałka Erwina Rommla i jego generałów, stojących wokół mapy, na której marszałek wyznaczał dalsze działania wojenne. Po lewej stronie zaś zostało umieszczone zdjęcie papieża Piusa VII w oficjalnym stroju, wznoszącego ręce w geście błogosławieństwa. Poniżej, po prawej stronie można zobaczyć zdjęcie rozpaczających kobiet, które odkrywają masowy grób w lesie – podpis pod fotografią brzmi „Nazi abattoir in Russia”. Dalej można przeczytać, że w lesie katyńskim zakopano dwanaście tysięcy ciał.

Według Didi-Hubermana te obrazy łączy czas i gest. Papież unosi ręce w geście, który wobec zdjęcia odkrytych grobów i okrucieństwa II wojny światowej staje się pusty. Rommel unosi rękę określając strategię działania, podczas gdy kobiety klęczą i pochylają się w płaczu, przybierając kształt niemal jak z rzeźby pieta. Montaż wprowadza również niebezpieczną bliskość gestów papieża i marszałka oraz

---

<sup>29</sup> G. Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, przekład z jęz. franc. I. Bertolo, Madrid 2008, s. 25 (przekład cytatu na jęz. polski – K.W.).

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 69.

„zaprasza” do przemyślenia relacji tych znaków, ich znaczenia, które w tym zestawieniu się ujawnia. Gest marszałka jest jak echo gestu papieża, oba to gesty władzy, które odpowiadają gestom cierpienia. Kompozycja obrazów i tekstów nie daje pewności co do znaczenia tego montażu (ani tym bardziej tego, co się stało), raczej – jako demontaż – powoduje pęknięcia w przyjętym dyskursie i sposobie odbioru tych zdjęć. Jak stwierdza Barthes, fotografia jest wtedy czynnikiem wywrotowym, kiedy daje zbyt dużo do *myślenia*<sup>32</sup>.

Didi-Huberman nie widzi w tym prostego efektu kolażu, ale raczej dialektyczną grę obrazu i tekstu. Greckie słowo *diálogos*, obok rzeczownika *logos*, zawiera w sobie przyimek *diá*, oznaczający „przez”, który można odnieść również do słowa *diafora*, tłumaczonego jako różnica, przesunięcie. Dialektyka jest zatem wprowadzeniem różnicy w sferę logosu, która w ten sposób traci swój stabilny całościowy kształt i zostaje poruszona przez pracę różnicy. Jej podstawowym znaczeniem jest rozmowa, w której zestawiane są różne punkty widzenia. Dialektyczna gra polega na zderzaniu odmiennych perspektyw<sup>33</sup>. Jest to umiejętność patrzenia z lotu ptaka, z planu bliskiego, płasko i perspektywicznie. Nie prowadzi ona do trwałych i pewnych pojęć ani syntezy, lecz raczej – przez wprowadzenie heterogenicznych elementów i wstrząs – otwiera myślenie<sup>34</sup>. Nie przekazuje ani nie ujawnia prawdy, lecz ją roz-organizuje; rozporządza prawdą w porządku, który nie jest koniecznie porządkiem rozumu. Hiszpańskie *disponer*, odpowiadające francuskiemu *disposer*, oznacza roz-porządzać, dys-ponować zamiast *poner* i *poser* – umieszczać, wystawiać, zapewnić pozycję. To rozporządzanie w montażu, które dezorganizuje, oddziela i łączy elementy w miejscach najmniej spodziewanych i prawdopodobnych. Ożywia raczej wszelkie sprzeczności i prowadzi do suspensu niż pozwala im na syntezę. Dialektyka montażysty oznacza proces odraczania w nieregularnym rytmie<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> R. Barthes: *Światło obrazu*, s. 71

<sup>33</sup> G. Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, s. 104.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 94.

Ciągłe oglądanie tych obrazów w różnych konfiguracjach ma doprowadzić do momentu zwarcia, tak aby w zbliżeniu wychwycić „iskrę”. Jest to opisywany przez Waltera Benjamina nagły moment poznania, który można porównać do zwarcia. W ten sposób powstaje obraz dialektyczny, opisywany w *Pasażach*: „[...] obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w «teraz» poznawalności”<sup>36</sup>. Ujawnia się na chwilę, w okamgnieniu, jako nagły moment rozpoznania. Powstaje w przeciążeniu, zagęszczeniu, które zmniejsza dystans i pozwala zobaczyć razem w zderzeniu. Obraz dialektyczny ujawnia przeszłość i terażniejszość razem. Jest to specyficzna wiedza historyczna, która nie polega na relacjonowaniu następstwa wydarzeń, lecz ściśnięciu ich w postać gęstej semantycznie, ikonicznej jednoczesności. Ukazuje się w nim zarówno „byłość”, jak i „teraz”, które Benjamin odróżnia od ciągłości czasowej między przeszłością a terażniejszością. Obraz jest chwilowy, odracza moment zniesienia i zmusza do powrotu do punktu wyjścia do kolejnych konstelacji sprzeczności i kolizji. Zbiera jak najwięcej fragmentów, widoków, zdjęć i łączy je w różne zestawienia, tak aby maksymalnie wyeksploatować ich potencjał<sup>37</sup>.

Podobną pracę dialektyki obrazowej Brecht wprowadza w kolejnej pracy – *Kriegsfibel*. Sama nazwa dziennika jest zaskakująca: niemiecki wyraz *Fibel* oznacza przewodnik i elementarz, a – *Krieg* wojnę. W swej ściśle uporządkowanej formie praca ta przypomina książkę dla dzieci do nauki alfabetu<sup>38</sup>. *Kriegsfibel* jest zatem przetworzonym podręcznikiem do nauki czytania, rozumienia sytuacji wojny, a także – jak pisze Ruth Berlau – współautorka książki, do nauki czytania obrazów, szczególnie tych obrazów trudnych i nieczytelnych, poniekąd hieroglificznych. Książka składa się z pojedynczych zdjęć wyciętych z gazet, umieszczonych na czarnych

---

<sup>36</sup> W. Benjamin: *Pasaże*, przekład I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 521.

<sup>37</sup> Patrz: J. Kusiak: *Walter Benjamin i metodologia antropologicznego materializmu. Krzesanie metodologicznych iskier na metalowej głowie Ersnta Thälmana*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 2(8), s. 319.

<sup>38</sup> Hiszpański tytuł brzmi *ABC de la guerra*, francuski zaś: *L'abc de la guerre*.

tlach stron i opatrzonych krótkimi czterowersowymi komentarzami – epigramami. Nawiązuje w ten sposób do tradycji greckiej, w której takie formy literackie były kute na tablicach nagrobnych, pomnikach oraz ofiarach dziękczynnych. Miały charakter zarówno poważny, jak i dowcipny czy nawet satyryczny. Brecht wyzyskuje oba sensy i w dobitny sposób łączy epigramy ze zdjęciami.

Epigramy dopowiadają, wzmacniają bądź zmieniają znaczenie i wyraz danej fotografii, lecz cała dotkliwość tkwi w ich zestawieniu, jak na przykład połączenie zdjęcia amerykańskiego żołnierza stojącego nad umierającym żołnierzem japońskim, który został przez niego postrzelony<sup>39</sup>. Według informacji pod zdjęciem w gazecie Amerykanin był zmuszony zabić ukrywającego się za łodzią Japończyka, ponieważ ten zagrażał amerykańskiej brygadzie. Komentarz Brechta jest gorzkim pytaniem o to, z czego ta konieczność wynika i kto za nią stoi: „od krwi stali się cali czerwoni, na wybrzeżu, którego nikt nie posiadał. Prawdą jest, że mówiono, iż zostali zmuszeni do zabicia siebie nawzajem. Moim jedynym pytaniem jest: Kto ich do tego zmusił?”<sup>40</sup>. Inną wymowę ma kolejne zdjęcie zabitego Japończyka i stojącego nad nim amerykańskiego żołnierza. Jego postawa, palenie papierosa, ekspresja twarzy wyrażają odprężenie i zadowolenie po dobrze spełnionym obowiązku. Oryginalny komentarz, słowa żołnierza, wzmacnia to wrażenie: „szedłem wzdłuż ścieżki i zobaczyłem dwóch rozmawiających typków. Oni się uśmiechnęli i ja się uśmiechnąłem. Jeden wyciągnął broń. Ja wyciągnąłem swoją. Zabiłem go. To było tak jak na filmie”<sup>41</sup>. Krótkie zdania są ułożone jak przeciwujęcia, ich treść nawiązuje do filmu kryminalnego czy wręcz gangsterskiego. Komentarz Brechta niemal powtarza słowa żołnierza z podkreśleniem momentu zawieszenia, w którym żołnierze stoją, patrzą na siebie i się uśmiechają<sup>42</sup>. Jaki może być to uśmiech? To zdjęcie odsyła

---

<sup>39</sup> G. Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, s. 42.

<sup>40</sup> A. Broomberg, O. Chanarin: *War Primer 2*, Libris, London 2011, s. 64, <<http://mappedititions.com/publications/war-primer-2>>, s. 64 [dostęp: 4 września 2015 roku].

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 56.

do innej strony *Kriegsfibel*, na której widnieje fotografia Winstona Churchilla w cylindrze, uśmiechniętego, trzymającego broń w rękę i palącego cygaro. Jest to jeden z piętnastu portretów premiera, wycięty ze szwedzkiej gazety z 1944 roku. Epigram Brechta sugeruje, że świat gangsterski i prawo gangu nie są mu obce i dlatego może ocalić świat<sup>43</sup>. Zestawienie zdjęć i komentarzy sugeruje powiązanie między strefami wpływów, bogactwem a wojną, kapitalizmem a terrorem, filmową stylizacją, propagandą i uprawomocnieniem przemocy. Skuteczne działanie polityczne ma wymagać nieoficjalnych metod i nielegalnych środków.

Artystyczną kontynuację pracy Brechta przedsięwzięli Adam Broomberg oraz Olivier Chanarin, którzy stworzyli drugą część *Kriegsfibel* – *War Primer 2*. Wkomponowali w dzienniki Brechta współczesne zdjęcia, łącząc je z oryginalnymi obrazami, niekiedy je zasłaniając oraz konfrontując ze starymi podpisami, np. do fotografii Amerykanina palącego papierosa dodano zdjęcie uśmiechniętej żołnierki z wyciągniętym w górę kciukiem, pochylonej nad spalonymi zwłokami wroga<sup>44</sup>. Artyści dokonują aktualizacji pracy Brechta, odnoszą ją do współczesnego kontekstu i jednocześnie tworzą z niej punkt odniesienia, perspektywę, z punktu widzenia której nowe zdjęcia są interpretowane. Kontynuują jego pracę przez tworzenie kolejnych zderzeń obrazów i tekstów oraz wciągają ją na kolejiny poziom dialektycznej gry.

Dialektyka ta nie prowadzi do powrotu samoświadomości w samospelnieniu, nie daje prawdy ani nawet racji, ani argumentów do działania. Montaż dialektyczny nie pozwala na przyjęcie pozycji, z której można by rozstrzygać (*prises de parti*), ma ona jednak wartość krytyczną: destabilizuje zastany dyskurs polityczny, ujawnia pęknięcia i problematyzuje, przepracowuje rzeczywistość. Jest momentem orientacji przez konfrontację różnych elementów z jakiejś perspektywy, strony (*prises de position*) ze świadomością, że zawsze będzie ona relatywna. Polityczny wymiar pracy Brechta pole-

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 56.

ga na interweniowaniu w zastany dyskurs historyczno-polityczny. Didi-Huberman podkreśla, że jest to forma charakterystyczna dla Brechtowskiego teatru – teatru epickiego, którego głównym celem jest wywołanie efektu nieswojności (*Verfremdungseffekt*): przy użyciu niekonwencjonalnych środków i połączeń dana rzecz, problem bądź wydarzenie ma się stać dziwnym, innym, nie-swoim<sup>45</sup>. Epicki teatr oddziałuje przez ciągle wytrącanie widza z poczucia zanurzenia za pomocą komentarzy, przerw w akcji, ujawniania swoich mechanizmów reprezentacji. Aktor nie może stać się kreowaną przez siebie postacią, jest tym, który interpretuje postać na scenie. Łączy nieprzystawalne do siebie gesty w procesie wypróbowywania roli i postaci, wywołuje wewnętrzne konflikty i przez to wykazuje złożoność danej sytuacji. Akcja jest wciąż przerywana, a zanurzony w danej narracji gest zostaje przechwycony. Są to zatem główne zasady dialektycznej Brechtiańskiej, a zarazem montażowej gry, które za Benjaminem opisuje Didi-Huberman: przerwanie i opóźnienie, które umożliwiają przeniesienie (wyrwanie z kontekstu) i powtórne kadrowanie (nadanie nowego kontekstu)<sup>46</sup>. Wymusza w ten sposób inne spojrzenie na znaną sprawę i zajęcie pozycji (*prises de position*). Widz zostaje wyrwany ze stanu kontemplacji i sprowokowany do działania. Ma to doprowadzić do pobudzenia rewolucyjnego potencjału.

Epigramy Brechta zostały również skomponowane na zasadzie szokującego montażu obrazu i tekstu, tak aby podać w wątpliwość medialny obraz wojny, stworzyć wyrwę w dyskursie politycznym – są to montażowe kontrasty, które wywołują refleksję. Te montażowe jednak nie dostarczają argumentów za przyjęciem danych rozwiązań, wartości czy za podjęciem danej decyzji. Ich polityczny wymiar polega raczej na redystrybucji porządku zmysłowego w rozumieniu Jacques’a Rancière’a: na podważaniu danego porządku

---

<sup>45</sup> W języku niemieckim *Verfremdung* oznacza niekonwencjonalną formę, a samo *fremd* jest przymiotnikiem i oznacza „obcy”, „nieznany”. Ciekawą intuicję językową można wychwycić w języku hiszpańskim, w którym *extrañarse*, *ser extraño* oznacza „tęsknić” i „być dziwnym”.

<sup>46</sup> G. Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, s. 110.

widzialności w celu ujawniania tego, co niewidoczne i wyparte, a także niewygodne, niezgodne z oficjalną narracją<sup>47</sup>. *Arbeitsjournal* jest rekonfiguracją, która pozwala na umiejscowienie się (zmienianie miejsca i poszukiwanie swojego miejsca) w społeczeństwie i danej sytuacji oraz redefiniowanie tego, co można zobaczyć, wyobrazić sobie i zrozumieć<sup>48</sup>. Didi-Huberman stwierdza, że praca Brechta jest zarówno skromna, jak i radykalna, po pierwsze dlatego, że nie chce rozstrzygać, po drugie dlatego, że eksperymentuje, wywołuje kryzys, wykazuje aporie<sup>49</sup>. Dialektyczna gra wymaga dobrego poczucia równowagi, aby zachować odpowiedni balans między znaczeniem i jego kryzysem. Jest niestabilnym procesem ustosunkowania się – określenia swojego miejsca i miejsca swojej niewiedzy<sup>50</sup>.

## Zakończenie

Montaż wyobrazeniowy funkcjonuje jako dopełnianie się demontowania i montowania, wrywania z pierwotnego kontekstu i porządku wraz z sytuowaniem w nowych zestawieniach zorganizowanych wedle innego prawa. Funkcjonuje również dzięki dialek-

---

<sup>47</sup> Jako przykład takiej reorganizacji tego, co widzialne Chari Larson przytoczył pracę Steve'a McQueena, która była również przedmiotem dyskusji samego artysty i Didi-Hubermana w *Sur le fil*. McQueen został wyznaczony przez Imperial War Museum w 2003 roku na oficjalnego wojennego artystę. Gdy jednak przybył do Iraku, do miejscowości Basra, cały swój pobyt pozostawał w bezpiecznej strefie, zaaranżowanej przez wojsko, a jego wyprawa stała się sześciodniową wycieczką. W wyniku tych doświadczeń artysta poprosił 115 rodzin – żołnierzy, którzy służyli w wojsku angielskim i zginęli w wyniku działań wojennych – o udostępnienie ich zdjęć. Na podstawie tych zdjęć stworzył arkusze znaczków pocztowych z wizerunkami poległych. Miało to zaburzyć przyjętą formę reprezentacji władzy, którą znaczek zwykle uosabia, oraz zaburzyć znormalizowany przepływ informacji. Projekt ten jednak nie został ukończony, ponieważ zarówno poczta, jak i ministerstwo obrony go odrzuciło, a znaczki nigdy nie znalazły się w oficjalnym obiegu. Zostały zaś zakupione przez Imperial War Museum i w ten sposób utraciły swój polityczny potencjał do redystrybucji widzialności i zdolność do interwencji (zob. Ch. Larsson: *When Images Take a Position*, „Esse” 2015, nr 85, s. 39).

<sup>48</sup> Patrz: J. Ranciére: *Dzielenie postrzeganego. Estetyka i polityka*, przekład M. Kropwnicki, J. Sowa, Wydawnictwo i Księgarnia Korporacja Ha! art, Kraków 2007.

<sup>49</sup> G. Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, s. 128.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 12.

tycznemu napięciu między zestawianiem z obrazów a momentem rozpoznania – iskry. Montaż – warsztat montażu wyobrażeniowego – jest nieustanną grą obrazów, czasem pracy obrazów, w którym one nieustannie oddziałują na siebie przez zderzenie bądź fuzję, zerwanie bądź przemianę.

Montaż czyni z obrazów narzędzie myślenia, które pozwala zdystansować się wobec z góry określonego dyskursu medialnego i politycznego. Przez niekonwencjonalne połączenia wywołuje napięcia i konflikty, wymuszając zajęcie stanowiska i polityczne zaangażowanie – zamiast zanurzenia w stanie kontemplacji. Z drugiej strony jest ważną procedurą w pracy historyka, który ma do dyspozycji jedynie rozproszone i niezrozumiałe fragmenty. Historyk staje się śledczym, który za pomocą zebranych śladów, zgodnie z odpowiednią procedurą badawczą, ale otwartą na niekonwencjonalne myślenie i pracę wyobraźni, układa materiały archiwalne tak, aby wychwycić zachodzące między nimi związki i zrekonstruować tok wydarzeń.

Montaż jest zarówno sposobem na krytyczne ustosunkowanie się do danego wydarzenia, orientację w sytuacji politycznej, rozbięciem dyskursów przyjętych jako obowiązujące przez rekonfigurację pola widzialności, przez de-montaż ujawnianiem tego, co wcześniej niewidoczne, jak i pierwszym krokiem w hermeneutycznym procesie odczytywania zdjęć niezrozumiałych, fragmentarycznych, nieprzejrzystych oraz w przybliżaniu historycznych wydarzeń, doświadczeń Innego. Montaż budzi obrazy do życia, tak aby stały się one cenne w procesie historycznego poznania. Poddaje zatem pamięć rekonfiguracji z perspektywy tu i teraz (podmiotu, który wyobraża), aby móc skonfrontować się z przeszłością i przeciwstawić się niewyobrażalnemu. W ten sposób tworzy narracje, nadaje dyskursywny wymiar doświadczeniu – pozwala zatem na zajęcie stanowiska.