

O M Ó W I E N I A, P O L E M I K I, R E C E N Z J E

MARTA ZAWODNA
Poznań

ODKUPIĆ PRZESZŁOŚĆ PRZEZ OBRAZY

„Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 r. Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie bronimy się, mówiąc — co zresztą jest prawdą — że nie jesteśmy i nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego” (s. 9). Musimy skonfrontować się z obrazami Shoah, spojrzeć na nie jak na fragmenty, strzępy przeszłości, pojawiające się niespodziewanie momenty „odkupienia”, w których to, co było, powraca, by w tym samym momencie zniknąć. Tragiczną przeszłość, po której zostały „obrazy-ślady”, powinniśmy jeszcze raz „zmontować”, poskładać ze szczątków, nie w sposób linearny czy według zasady podobieństwa pomiędzy częściami, lecz tak, aby stała się dla nas bardziej „czytelna” i aby osiąść wiedzę o niej znoszącą „tabu, którym paralizujące przerażenie wciąż obciąża nasze rozumienie historii” (s. 221).

W taki sposób można by krótko streścić apel historyka sztuki Georgesa Didi-Hubermana zawarty w książce *Obrazy mimo wszystko*, opublikowanej przez wydawnictwo Universitas w serii Horyzonty Nowoczesności¹. Dwa eseje składające się na nią są pierwszymi przetłumaczonymi na język polski tekstami francuskiego teoretyka obrazu związanego z paryską École des hautes études en sciences sociales. Autor takich książek jak: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002), *L'Image ouverte*.

Adres do korespondencji: martazawodna@wp.pl

¹Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho Chi, Universitas, Kraków 2008, strona 210.

Motifs de l'incarnation dans les arts visuels (2007), tym razem podejmuje problematykę nieprzedstawialności Shoah. Pierwszy esej, od którego pochodzi tytuł całej publikacji, został poświęcony analizie znanych i wielokrotnie powielanych czy nawet retuszowanych fotografii — przedstawiających palenie ciał zagazowanych ofiar oraz kobiety pędzone do komory gazowej — wykonanych potajemnie przez członków Sonderkommando w czasie eksterminacji węgierskich Żydów w Birkenau latem 1944 r. Drugi esej zatytułowany *Mimo obrazu wszystkiego* Didi-Huberman napisał jako odpowiedź na polemikę ze strony Gérarda Wajcmana i Élisabeth Pagnoux, która pojawiła się właśnie po opublikowaniu przez niego interpretacji tych fotografii. Dyskusja z zarzutami dwójki autorów pozwoliła mu doprecyzować własne poglądy na temat obrazów Zagłady i stworzyć oryginalny projekt teoretyczny, inspirowany przemyśleniami takich autorów jak: Georges Bataille, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, czy scenami ze słynnego filmu Jeana-Luca Godarda *Historie(s) du cinéma*.

Rozważania francuskiego filozofa obrazu są raczej punktowe niż linearne, nie opierają się na logicznym wynikaniu z siebie kolejnych wniosków, bardziej na współwystępowaniu definiowanych i dookreślanych wielokrotnie metafor opisujących cztery fotografie powstałe w 1944 r., jeśli nie wszystkie dokumentalne obrazy przedstawiające Shoah. Do owych pojęć-kluczy, metafor, na których Didi-Huberman opiera swój teoretyczny koncept, należą: „obrazy mimo wszystko”, „obrazy podobnego”, „obrazy-fakty”, „obrazy-archiwa”, „obrazy-montaże” i „obrazy-ślady”. Dwa pierwsze odnoszą się do zdjęć rozumianych jako świadectwa, z których można odczytać nową koncepcję człowieczeństwa po Auschwitz, pozostają

le odzwierciedlają poglądy francuskiego teoretyka na naturę samych dokumentalnych przedstawień Zagłady oraz ich użyteczności w naszej konfrontacji z przeszłością („odkupienie przez obraz”).

„Obrazy mimo wszystko” to „obrazy istniejące mimo piekła Auschwitz, mimo groźących niebezpieczeństw” (s. 9), na jakie byli narażeni robiący zdjęcia, mimo naszej ograniczonej zdolności do rozumienia pozostawionych przez nich świadectw. Członkowie Sonderkommando, z których jeden wykonał analizowane przez Didi-Hubermana fotografie, byli Geheimnissträger, nosicielami tajemnicy — posiadli wiedzę o bezpośrednich mechanizmach eksterminacji i z tego powodu starano się odizolować ich od innych więźniów w obozie. Nadzorowali idących na śmierć w rozbieralni, pracowali przy wynoszeniu zwłok pomordowanych z komory gazowej i zbieraniu rzeczy pozostawionych przez nich, wreszcie przy paleniu ciał oraz usuwaniu prochów i kości. Specjalne podgrupy członków Sonderkommando zajmowały się obcinaniem czy późniejszym suszeniem i czyszczeniem włosów zabitych kobiet oraz wyrywaniem pomordowanym złotych zębów². Tylko oni i oprawcy mogli udokumentować Zagładę. Jedni i drudzy zrobili to (polemiki na temat braku ostatecznego dowodu, dowodu z wnętrza komory gazowej, wydają się swoistym fetysyzmem, który chyba nie wymaga komentarza). Pojęcie „obrazów mimo wszystko” niesie ze sobą ogromny ładunek etyczny, dotyczy bowiem świadectwa pozostawionego przez ofiarę, a dokładniej przez tych, którzy byli najbliższymi zbrodni i wiedzieli, że sami najprawdopodobniej nie przeżyją, aby o niej opowiedzieć. „Drogi znalazco, szukaj wszędzie, na każdej pędzi ziemi. Pod nią zakopano dziesiątki dokumentów moich i innych osób, które rzuca światło na wszystko, co się tutaj działo. [...] Sami straciliśmy już nadzieję, że możemy dożyć chwili wyzwole-

nia”³. Niezależnie od istotnej kwestii, czy pozostawione świadectwo jest obrazem czy tekstem, uprzywilejowany status ofiary nie pozwala odmówić jej prawa do zaświadczenia o wyrażonym złu. Do patrzenia na fotografie zobowiązują nas nie poznanawcze zyski z ich analizy, które momentami Didi-Huberman eksponuje w swoim tekście — będące raczej wnioskami z publikacji historyków i notatek oraz wspomnień członków Sonderkommando, a nie z badań samych fotografii — lecz fakt, iż są one świadectwem, głosem stamtąd, oporem „mimo wszystko”.

O ile przez użycie słów „mimo wszystko” Didi-Huberman dotknął problemu autora zdjęć, świadka, którego uprzywilejowana pozycja wynika z bycia ofiarą „tam i wtedy”, której świadectwo dociera „tu i teraz”, o tyle przez użycie metafory „obrazy podobnego” wprowadził on do swojej analizy wymiar antropologiczny związany z tym, co przedstawiają opisywane fotografie. Zdjęcia z Birkenau „stawiają nas w obliczu tragedii *obrazu ludzkiego* jako takiego. [...] *niepodobne* zostało zrównane z *podobnym*, tak samo, jak śmierć zrównana z życiem” (s. 53–54). Nawiązując do myśli Bataille’a, francuski badacz pokazuje, iż obrazy więźniów „pracujących” z martwymi ciałami (ruchy, gesty, zmęczenie) przypominają nam nasze własne ciała przy pracy. Kat i ofiara także są podobni do siebie, podobni przez przynależność do jednego gatunku (co nie oznacza nierozróżnialni czy tacy sami). „Holokaust [...] radykalnie odmienił naszą koncepcję człowieka” — pisze Alvin H. Rosenfeld⁴. Podobne sytuuje się obok tego, co niepodobne, ludzkie przenika się z tym, co nieludzkie, upodmiotowienie z uprzedmiotowieniem. W uniwersum obozowym odnajdujemy maszerujących

²Gideon Greif, „...plakaliśmy bez łez...”. *Relacje byłych więźniów żydowskiego Sonderkommando*, tłum. Jan Kapłon, Żydowski Instytut Historyczny–Państwowe Muzeum Auschwitz Birkenau, Warszawa–Oświęcim 2007, s. 28.

³Załmen Gradowski, [List], tłum. Bernard Mark, w: *Wśród koszarnej zbrodni. Rękopisy członków Sonderkommando*, „Zeszyty Oświęcimskie” 1971, nr 2, specjalny, s. 74.

⁴Alvin H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć: rozważania o literaturze Holokaustu*, tłum. Barbara Krawcovicz, Cyklady, Warszawa 2003, s. 19.

„jakimś dziwnym krokiem” ludzi-marionetki i tych, którzy chodzą wyprostowani i myją się codzienne rano, aby zachować swoje człowieczeństwo⁵, „nagie morza” splecionych martwych ciał i „ludzi-światy” idących na śmierć, każdego innego i wyjątkowego⁶, pojedynczy warkocz i dywan z ludzkich włosów. Didi-Huberman pokazuje, że obrazy Zagłady, analogicznie jak wcześniej jej tekstowe reprezentacje, mogą zostać wykorzystane do rozważań nad naturą człowieczeństwa, nad jego definicją i granicami, które trzeba dzisiaj określić na nowo.

Dokumentarny wymiar analiz francuskiego badacza, w którym traktuje on obrazy Sonderkommando jako fakty („obrazy-fakty”), wizualne świadectwa „doświadczenia tego piekielnego świata” (s. 94), to najłagodniejszy aspekt jego książki. O ile popierana przez niego, a postulowana przez Clémenta Chéroux, „prawdziwa archeologia dokumentów fotograficznych” (s. 85) może stać się odpowiedzią na bolączki fotografii historycznej, związane ze złym opisaniem zdjęć czy z błędnym ich skatalogowaniem, o tyle dużo trudniej jest uniknąć niebezpieczeństwa przekształcenia dokumentu w dowód, a w dalszej kolejności, jak słusznie zauważają adwersarze Didi-Hubermana, pomniejszenia jego znaczenia do „logiki myśli negacjonistycznej” (s. 116). Czy jednak *Shoah* Claude’a Lanzmanna, film prezentowany przez Wajcmana jako przeciwieństwo „kultu obrazów archiwalnych”, który zdaniem tego autora uprawia francuski teoretyk, nie jest — niewykorzystując obrazów dokumentalnych — pochwałą myślenia dowodowego? Dokładność, z jaką reżyser przepytuje swoich rozmówców, świadków i ofiary, przypomina skrupulatność śledczego szukającego dowodów i konstruującego akt oskarżenia. Potwierdzenie słów świadków Lanzmann znajduje w słowach

⁵ Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, tłum. Halszka Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 45, 56.

⁶ Zalmen Gradowski, *Wolny człowieku wiedz, że to jest ogień z piekła...*, „Pro Memoria” 2006, nr 25, s. 35, 39, 44.

autorytetu, w wypowiedziach występującego w filmie historyka Raula Hilberga, autora monumentalnej książki *The Destruction of European Jews* (1961). Pojawia się pytanie, gdzie jest granica owych poszukiwań dowodów, faktów zawartych w słowach, tekstach, rzeczach, obrazach oraz czy ich celem nie jest w niektórych przypadkach obrona przed negacjonistami, próbującymi narzucić historykom sposób i przedmiot badań. Myślenie o fotografii jako nośniku informacji jest szczególnie trudne, gdyż jej natura pozwala na wykorzystywanie jej jako ilustracji albo symbolu wielu wydarzeń (np. zdjęcia z obozów koncentracyjnych używane błędnie do opisu historii obozów zagłady). Samo zdjęcie zaświadcza tylko o tym, że coś było⁷, a nie o tym, jakie było. Fotografie Zagłady są dokumentami, ale nie można zapominać o ich ograniczeniach, ani o przyczynach, które powodują, iż tak je traktujemy. Trzeba pamiętać, że zawsze może pojawić się taki argument negacjonistów, którego nie będziemy w stanie obalić chociażby ze względu na fragmentaryczność tego, co pozostało. Nie oznacza to, że nie było Zagłady, ale że znamy zaledwie ślady przeszłości, których nie możemy badać pojedynczo (częsta strategia zaprzeczających Zagładzie), i że niekiedy nie wiemy, czego są one śladami.

„Shoah”, „Holokaust”, „Zagłada” to konceptualizacje, które pozwalają zrozumieć nie pojedyncze wydarzenie, lecz proces prowadzący do wymordowania nieomalże wszystkich europejskich Żydów. Dlatego nie można i nigdy nie będzie można stworzyć jednego obrazu tego, co się stało — jak słusznie odpowiada oponentom Didi-Huberman (s. 75–76). Pozostały nam tylko pojedyncze fotografie, „obrazy-ślady”, fragmenty wyrwane z przeszłości, będące nie „daną rzeczą, lecz strzępem jej podobieństwa” (s. 206). Sposobem, aby je zebrać, jest stworzenie archiwum, a raczej archiwów, nie takich jednak, które muzealizują historię, za-

⁷ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 130.

mykając przeszłość w szczelnych granicach, lecz pozwalających opowiadać ją nieustannie na nowo. Albowiem „[...] archiwa w żaden sposób nie przedstawiają «w pełni żywej prawdy» o przeszłości i istnieją tylko jako ciągle nowe odpowiedzi na stawiane pytania” (s. 166). Są miejscami zbierania wyobrażeń, lecz nie tworzenia/odtworzenia historii. Ta rodzi się jako efekt powstawania „obrazów mnogich” — ukształtowanych przez montaż — umożliwiających ukazanie tego, co niewidzialne, i intensyfikujących to, co oglądane, chociaż nie przez podobieństwo, lecz przez zachowanie różnicy. „Obrazy-montaże” znikają tak szybko jak się pojawiają, pozwalając na owe momenty „odkupienia”, opisywane przez Waltera Benjamina: „Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”⁸.

Znaczenie projektu francuskiego historyka sztuki wychodzi daleko poza zmontowane „obrazy-fakty”, chociaż sam Didi-Huberman w swoich rozważaniach nie podejmuje bezpośrednio kwestii fikcyjnych reprezentacji Zagłady, poza nawiązaniami do eksperymentów wizualnych Godarda ze scenami z hollywoodzkich filmów. Czy jednak „obrazem-montażem”, który pozwala nam lepiej zrozumieć, czym była Zagłada, nie jest ostatnia scena, a raczej połączenie dwóch scen w filmie *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza? Sekwencja obrazów: pędzenie ofiar do komory gazowej, ich śmierć w niej i otwarcie drzwi przez członków Sonderkommando, zostaje spleciona z przedstawieniem groteskowej uroczystości obozowej, podczas której przy dźwiękach słynnej dziewiątej symfonii Beethovena na obozowy plac wjeżdża ogromny posąg Walkirii. Pochwała życia zostaje zderzona z tragedią śmierci, zdeformowany świat zwycięzców odbija się w powykręcanych ciałach ofiar. Dwa obrazy, przeplatając się, tworzą jeden obraz — śmiertelne grymasy zabitych nakładają się w naszej

wyobraźni na jaskrawo wymalowane twarze-maski śpiewaków wykonujących pieśń o pochwałę życia.

Wbrew zamiarom francuskiego historyka siła jego książki nie leży więc w obrobie dokumentarnej analizy fotografii archiwalnych, ani nawet nie w głównym zamyśle jego dzieła, a więc w krytyce dogmatu o nieprzedstawialności Zagłady. Fotografie archiwalne dotyczące Shoah, jeśli nie staną się ikoną horroru, zawsze mogą zostać wykorzystane jako *corpus delicti*, i to także w dyskusji z tymi, których nie da się przekonać. Janina Struk pokazała, iż jest to zjawisko dobrze znane badaczom „Holokaustu w fotografiach”⁹. Tematyka nieprzedstawialności Zagłady była także wielokrotnie poruszana w kontekście sztuki, literatury czy archiwum przez takich autorów jak chociażby Theodor Adorno, Georgio Agamben, Jacques Rancière, a sami świadkowie nieraz wskazywali na granice języka ludzkiego i wyobraźni ludzkiej, jakie dostrzegali przy opisywaniu swoich doświadczeń. Polemika Didi-Hubermana pokazuje nam więc co najwyżej, jakie znaczenie miał film *Shoah* Lanzmana dla zrozumienia Holokaustu przez francuskich intelektualistów i jak bardzo ukształtował ich przekonanie o potrzebie odrzucenia fotografii dokumentalnych jako swoistych fetyszy.

Najciekawszy w książce Didi-Hubermana jest jego projekt „obrazów-montaży” stworzonych ze strzępów, które mogą nam pozwolić wyobrazić sobie przeszłość i zmierzyć się z nią. Obrazy te nie zasłaniają przeszłości, nie fałszują jej — jak sugeruje Wajcman — lecz są „obrazami-tarczami”, umożliwiającymi — jak sądzi Didi-Huberman za Kracauerem — zniesienie „tabu, którym paraliżujące przerażenie wciąż obciąża nasze rozumienie historii” (s. 221). Jeśli dzięki temu lepiej pojmimy to, co się wydarzyło, i zyskamy możliwość „odkupienia” (Benjamin), jest to pomysł, nad którym warto się pochylić.

⁸Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, w: Walter Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 415.

⁹Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tłum. Maciej Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.