
Żywienie urazy. Wielka Wojna, fotografia traumatyczna i efekt trauma

Wojciech Szymański

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 4, S. 37–55

DOI: 10.18318/td.2018.4.3

Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2014/12/S/HS2/00385.

I. Fotografia – medium traumatyczne

Chociaż nie każde zdjęcie jest fotografią traumy rozumianą jako ślad i świadectwo wydarzenia traumatycznego, fotografię jako taką pojmować można jako medium traumatyczne. W swojej, poświęconej właśnie fotografii i traumie, książce Ulrich Baer wskazuje na ów istotny, ontologiczny wręcz związek, jaki zachodzi między medium fotograficznym a traumą. Niemiecki badacz zauważa bowiem, że „fotografie potrafią uchwycić odłamki traumatycznego czasu”¹. Konfrontują nas tym samym z możliwością istnienia takiej koncepcji czasu, w której ten składa się z pojedynczych wybuchów i eksplozji, nie będąc wcale mityczną ciągłością, jaką wyraża się tradycyjnie za pomocą heraklitejskiej metafory płynnej rzeki². Baer zwraca uwagę także na to, że można przypuszczać, iż

Wojciech Szymański
– dr, adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej UW. Krytyk sztuki i niezależny kurator, członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Autor książki *Argonauta. Postmimalizm i sztuka po nowoczesności*. *Eva Hesse – Felix Gonzalez-Torres – Roni Horn – Derek Jarman* (2015). Kontakt: wj.szyman-ski@uw.edu.pl.

1 U. Baer *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge–London 2005, s. 7.

2 Tamże.

fotografie potrafią uchwycić niedoświadczone, tj. nieświadomione – zarówno przez fotografowanych, jak i fotografujących – wydarzenia, co sprawia, że wyłania się zaskakująca paralela między sposobem działania aparatu fotograficznego a strukturą pamięci traumatycznej³. W związku z tym, że traumę można rozumieć jako nieuporządkowanie korelatu pamięci i czasu, pisze dalej badacz, „w swoich wczesnych pismach Freud używał metafory aparatu fotograficznego do wytłumaczenia natury nieświadomego jako miejsca, gdzie przechowywane są fragmenty pamięci, które na podobieństwo kliszy fotograficznej, wywoływane są następnie, by stać się świadomie dostępnymi wspomnieniami”⁴. A zatem, podsumowuje Baer, „ponieważ trauma blokuje ustalony mentalny proces zamieniania doświadczenia w pamięć lub zapomnienie, jest zbliżona do określonej struktury fotografii, która również zamyka w potrzasku wydarzenie podczas jego wydarzania się, uniemożliwiając jego przemianę w pamięć”⁵.

Powyższe rozpoznanie, którego adekwatność została jeszcze wzmocniona przez autora za pomocą wywodu natury historycznej, w przekonujący sposób łączącym narodziny masowej fotografii i pierwszych naukowych studiów nad traumą i lokującym je w połowie XIX wieku⁶, umożliwia inną niż konwencjonalną, tj. tematyczną, lekturę traumatycznych fotografii. Przenosi tym samym naszą uwagę z określonego tematu zdjęcia na naturę samego medium fotograficznego. W takim modelu „czytania” fotografii o jej traumatyczności zaświadcza nie tyle sam obraz, co jego – medialna – natura.

To rozróżnienie, co istotne, odpowiada w dużym stopniu poczynionej przez Rolanda Barthes’a w *Świetle obrazu* sławnej dystynkcji na *studium* i *punctum*. Barthes, opisując swoje postrzeganie wykonanych przez holenderskiego fotografa Koena Wessinga zdjęć z 1979 roku ukazujących rewolucję i wojnę w Nikaragui, zauważa naturalnie, że przedstawiają one wydarzenia traumatyczne: „matka i córka lamentują po aresztowaniu ojca”⁷, „zniszczona droga i trup dziecka, przykryty białym prześcieradłem; otaczają je zgnębieni rodzice”⁸, „w zbombardowanym mieszkaniu wymowne oczy dwojga

3 Tamże, s. 8.

4 Tamże, s. 9.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 14-18.

7 R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1995, s. 41.

8 Tamże.

dzieci”⁹. Ta traumatyczna tematyka wojennych fotografii sprawia co prawda, że Barthes może, jak pisze, „odczuwać ogólne zainteresowanie tymi zdjęciami, czasem przejęcie”¹⁰, emocje te jednak, wyznaje, „przychodzą do mnie za rozumowym pośrednictwem mojej kultury moralnej i politycznej. To, co odczuwam wobec tych zdjęć, pochodzi z uczuć *średnich*, prawie z tresury”¹¹. Ów kulturowy uzus skupiony na temacie zdjęć i wywołujący odpowiednie reakcje Barthes określa właśnie jako *studium*, za pomocą którego „interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach”¹². Tym jednak, co sprawia, że fotografia istotnie dotyka mnie, nie jest wyuczone *studium*, lecz afektywne i – co istotne w kontekście przytoczonej przez Baera freudowskiej metafory aparatu fotograficznego – nieświadomione *punctum*. Barthes pisze o nim w następujący sposób: „Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego uządlenia, tego znaku uczynionego przez zaostriżony przedmiot. [...] Więc ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; ponieważ *punctum* to także: uządlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie”¹³.

To zatem nie tyle sam temat fotografii, który rozpoznaję jako traumatyczny za pomocą wyuczonego i uświadomionego *studium*, co przeszywające, do żywego dotykające mnie – jako oglądający (i dotykający nierzadko) fotografię podmiot – *punctum* sprawia, że fotografia ze swojej natury wręcz jest traumatyczna. Dlatego można wyobrazić sobie takie fotografie, które ani nie tematyzują wprost, ani nie przedstawiając – o ile zdjęcia istotnie coś przedstawiają – są lub stają się fotografiami traumatycznymi. I dlatego też w przypadku fotografii ukazujących wydarzenia traumatyczne (wojnę, cierpienie, egzekucję, miejsca masowych mordów) nie tylko temat odpowiada za ich traumatyczną naturę.

9 Tamże, s. 42.

10 Tamże, s. 45-46.

11 Tamże, s. 46.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 46-47.

Tak rozumiana traumatyczna natura medium, ściśle wiążąca *punctum* Barthes'a z koncepcją traumy (według Jacques'a Lacana), pojawia się również w zasadniczym i klasycznym już, niejednokrotnie przywoływanym w kontekście badań nad traumatycznością, zwłaszcza zaś obrazów, tekście Hala Foster'a *Powrót Realnego*. Foster, który do interpretacji – repetytywnych, jak fotografia, i opartych na fotografii – prac Andy'ego Warhola w kluczu realizmu traumatycznego wykorzystuje Lacanowską koncepcję traumy rozumianą jako „przegapione spotkanie z Realnym”¹⁴, problematyzuje związek między *punctum* Barthes'a a kluczowym dla Lacana, zapożyczonym od Arystotelesa pojęciem *tuché*¹⁵. *Tuché*, właśnie jak *punctum*, plamka i dziurka, to moment, w którym obraz w traumatyczny sposób dotyka podmiot, umożliwiając mu spotkanie z Realnym¹⁶. Naturalnie, na co zwraca uwagę komentujący Lacana Foster i wszyscy kolejni komentatorzy Foster'a, jeśli trauma została określona jako przegapione spotkanie z Realnym, natura powrotu Realnego w obrazach nie może polegać na jego reprezentacji, nie istnieje bowiem poddający się przedstawieniu „oryginał”, jedynie zaś na powtórzeniu. „Zbliżenie się do rzeczywistości musi się dokonać poza konwencją [poza *studium* Barthes'a, można powiedzieć – przyp. W.Sz.], niejako na zasadzie bezpośredniej repetycji”, pisał Piotr Piotrowski, przepisując interpretację Warhola w wykonaniu Foster'a na odczytanie malarstwa Andrzeja Wróblewskiego¹⁷. Jak zauważa zaś Aleksandra Szczepan: „Repetycja nie jest nigdy odtworzeniem ani w sensie reprezentacji, ani symulacji [...]. Powtórzenie służy zakryciu realności traumatycznej, równocześnie jednak w ten sposób na nią wskazuje. [...] Wedle Lacana istnieją więc dwa rodzaje repetycji: pierwsza (*automaton*) jest powtórzeniem stłumionego jako symptomu lub znaczącego w porządku symbolicznym, druga to *tuché* – powrót traumatycznego spotkania z Realnym”¹⁸.

Można w tym miejscu rozważyć dwa paradygmatyczne i znane zestawy fotografii traumy, sytuując je w kontekście *studium* i *punctum* (Barthes) oraz tematu i medium (Baer), jak również *tuché* i *automaton* (Lacan). Zestaw

14 H. Foster *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 160.

15 Tamże, s. 161.

16 Tamże.

17 P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011, s. 10.

18 A. Szczepan *Realizm i trauma – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2012 nr 4 (136), s. 226.

pierwszy został opisany przez W.G. Sebalda w *Wojnie powietrznej i literaturze*, cyklu ogłoszonych drukiem w 1999 roku wykładów, jakie pisarz wygłosił dwa lata wcześniej w Zurychu. Jak wiadomo, wykłady Sebalda dotyczyły niewyraźnej i niewyrażonej traumy związanej z planowym zniszczeniem miast niemieckich podczas II wojny światowej oraz tego, że niemieccy autorzy generacji, która doświadczyła wojny powietrznej i jej bezpośrednich skutków, „nie umieli zapisać i wprowadzić do naszej pamięci tego, co widzieli”¹⁹. O zestawie tym Sebald pisze tak: „Każdy kontakt z prawdziwymi okropnościami katastrofy Niemiec ma w sobie coś z voyeuryzmu, i te zapiski również nie zdołają tego uniknąć. Toteż nie zdziwiło mnie, gdy jakiś czas temu pewien nauczyciel z Detmold opowiedział mi, że będąc chłopcem, tuż po wojnie widywał często, jak pod ladą pewnej hamburskiej księgarni obmacywano i sprzedawano fotografie leżących na ulicach po burzy ogniowej zwłok, jakby to były artykuły pornograficzne”²⁰.

Zestaw drugi to słynne zdjęcia chińskich tortur, wykonane prawdopodobnie w 1905 roku i dwukrotnie opublikowane; raz przez Georges'a Dumasa w jego *Traité de psychologie* z 1923 roku, gdzie umieścił jedno ze zdjęć, raz – w całości – w 1961 roku przez Georges'a Bataille'a jako finał *Łez Erosa*. Cztery fotografie, na których widzimy człowieka poddanego torturze stu kawałków (pokawałkowaniu żywcem) to, słowami francuskiego pisarza, „świat [...] najbardziej zatrważający z tych, do których mamy dostęp dzięki obrazom zatrzymanym przez światło”²¹. Bataille przyznaje także, że jedno z czterech zdjęć, które posiadał na własność, „odegrało decydującą rolę w [...] [jego – przyp. W.Sz.] życiu”²². Pisze: „w gwałtowności tego obrazu dostrzegłem jego obezwładniającą siłę. Gwałtowność ta – jeszcze dziś nie potrafię znaleźć bardziej szalonej i odrażającej – obezwładniła mnie do tego stopnia, że dostałem ekstazy”²³.

Z dokonanych przez Sebalda i Bataille'a opisów dwóch zestawów fotografii oraz z ich porównania wyłania się, jak sądzę, istotny w kontekście

19 W.G. Sebald *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2012, s. 8.

20 Tamże, s. 116.

21 G. Bataille *Łzy Erosa*, wpraw. J.M. Lo Duc, przeł. i posł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 256.

22 Tamże.

23 Tamże, s. 258. O ekstazie, którą wywołuje fotografia pisał także Barthes. Zob. R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 201.

traumatyczności fotografii wniosek, potwierdzający wagę teoretycznych rozpoznań Baera, Barthes'a i Lacana w wydaniu Fostera. Chociaż istotnie oba zestawy są fotograficznymi obrazami traumy (ofiary burzy ogniowej i ofiary kaźni), ich właściwa, by się tak wyrazić, traumatyczność rozgrywa się nie tyle na poziomie tematu, tego, co symboliczne lub wykoncypowane na podstawie *studium*. Raczej na medialnych i charakterystycznych dla samego medium materialnych właściwościach fotografii, tzn. jej właściwościach taktylnych (hamburczycy „obmacywali” zdjęcia, dotykał ich także wielokrotnie Bataille przed decyzją o publikacji w *Łzach Erosa*²⁴), repetytywności (fotografie powielano i sprzedawano), swoistej bliskości i oryginalności – ikoniczności i indeksalności – „obrazów zatrzymanych przez światło” względem pierwotnego wydarzenia traumatycznego, jak również ich ob-sceniczności, na co zwraca uwagę zarówno Sebald, pisząc o pornograficznym charakterze redystrybucji, jak również Bataille, który fotografie chińskich tortur umieszcza na końcu swojej rozprawy poświęconej erotyzmowi. Zespół tych właśnie cech odpowiada za działanie wyrażonej wprost przez Bataille'a mocy *punctum/tuché*, które rozrywając sam obraz, przeszywa pisarza doświadczającego ekstazy.

II. Fotografie Wielkiej Wojny – trauma i efekt traumy

Zachowując powyższe rozpoznania dotyczące traumatycznych obrazów traumy, chciałbym teraz przywołać nieczęsto u nas problematyzowane w takim kontekście fotografie związane z I wojną światową; wykonane podczas jej trwania i w pośredni lub bezpośredni sposób odnoszące się do wojennej rzeczywistości lat 1914-1918. Przedsięwzięcie to wydawać się może karkołomne, gdyż właśnie w obszarze studiów i badań nad traumą to przede wszystkim okres II wojny światowej, zwłaszcza zaś Zagłady, poddawane są krytycznemu i teoretycznemu namysłowi, a część pomysłów teoretycznych i metodologicznych została wręcz stworzona z myślą właśnie o nich. Skromność badań nad wizualnością i traumatycznością Wielkiej Wojny, zwłaszcza kiedy porównać je z analogicznymi badaniami dotyczącymi II wojny światowej, jak również studiami nad traumą w literaturze powstałej w trakcie lub po I wojnie światowej nieco zdumiewa; przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, to Wielka Wojna była tym właśnie momentem, w którym niezwykle rozwinęły się

24 Bataille do opublikowanych we *Łzach Erosa* fotografii nawiązywał wcześniej, jedynie opisując, w *Erotyzmie* (1957, wyd. pol. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999) oraz *Doświadczeniu wewnętrznym* (1943, wyd. pol. KR, Warszawa 1998).

zarówno teoretyczna refleksja nad traumą w psychologii, jak i próby praktycznego leczenia jej przez psychiatrów. To wówczas, jak rekonstruuje historię traumy Anna Branach-Kallas, rozpoznane podczas wojny secesyjnej wśród jej uczestników „oblęd”, „serce nadpobudliwe” i „żołnierskie serce”, stają się za sprawą Charlesa Myersa „szokiem artyleryjskim” (*shell shock*), a żołnierzy cierpiących na niewidzialne urazy zaczyna określać się mianem jeszcze niezdiagnozowany – nerwowy, *NYD-N* (*not yet diagnosed – nervous*)²⁵. Po drugie, w związku z rocznicowym, wzmożonym zainteresowaniem latami 1914–1918, ukazują się wciąż publikacje zawierające nierzadko niepublikowane od stu lat fotografie wykonane podczas Wielkiej Wojny. Temu rozrostowi ikonosfery nie zawsze jednak towarzyszy refleksja nad samym medium fotografii²⁶.

Wśród wielu fotografii wojennych, o jakich w *Świetle obrazu* pisze Barthes, zaledwie jedna z nich jest zdjęciem wykonanym podczas Wielkiej Wojny. Co ciekawe, w książce nie umieszczono ani reprodukcji zdjęcia, ani jego pobieżnego nawet opisu. Barthes jedynie wzmiankuje fotografię wojenną autorstwa André Kertésza: „Oto polscy żołnierze na biwaku podczas wojny (Kertész, 1915). Nic w tym nadzwyczajnego, tyle że żadne malarstwo realistyczne nie upewniłoby mnie, że *tam byli*. To, co widzę, to nie wspomnienie, wyobraźnia, to nie odtworzenie, fragment ‘Maya’, jak tym szafuje sztuka, lecz rzeczywistość w przeszłości, jednocześnie przeszłość i rzeczywistość”²⁷. Identyfikacja wymienionej przez Barthes’a fotografii nie jest oczywista. Wiemy, że dwudziestoletni zaledwie, kiedy trafił na front wschodni, przyszedł wielki fotograf wykonał do 1915 roku, kiedy to z powodu odniesionych ran został wycofany z frontu, wiele zdjęć wojennej rzeczywistości, z których niewielka tylko część zachowała się do naszych czasów. Być może, gdy Barthes pisał *Światło obrazu*, miał przed oczami ob-sceniczną i komiczną z jednej strony,

25 A. Branach-Kallas *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 13–14.

26 Wiele z tego rodzaju publikacji, o ile w ogóle zawiera szersze omówienie tekstowe, skupia się na sprawach dość dobrze już rozpoznanych, takich jak rola fotografii w wizualnej propagandzie wojny, kwestie ograniczeń i cenzury, oficjalna fotografia wojenna oraz „prywatne” zdjęcia wykonywane przez żołnierzy, w końcu na problematyce reportażu wojennego podczas I wojny światowej. Zob. np. A. Rybicki *Legionowe kadry. Narodziny polskiego reportażu wojennego*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2014, J. Rietveld 1914–1918 *in Bildern*, Institut für historische Bildforschung, Wien 2013, B. Gilles, A. Weinrich *Une guerre des images. France/Allemagne*, Éditions de La Martinière, Paris 2014.

27 R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 139.

z drugiej zaś w fotograficznym skrócie ukazującą istotę wojny²⁸ fotografię znaną jako *Za linią frontu*. Widzimy na niej czterech żołnierzy w mundurach C. i k. armii, którzy zostali uchwyceni w latrynie. Trudno powiedzieć, czy istotnie, jak pisał Barthes, do czynienia mamy tu z żołnierzami polskimi, zdjęcie jednak zostało z pewnością zrobione na ówczesnych ziemiach polskich.

Nie sam – niepewny – temat jest tutaj, jak się zdaje, istotny. Dość powiedzieć, że tematem tej fotografii nie jest, jak zdjęć z Nikaragui oraz tych opisywanych przez Sebald i Bataille’a, wydarzenie traumatyczne. A jednak, zdjęcie to możemy, w myśl rozpoznania Baera, dotyczącego pokrewieństwa natury medium i pamięci traumatycznej, odczytywać jako fotografię traumatyczną, do czego asumpt daje też sam Barthes, zwracając uwagę na jednoczesność istnienia w obrazie przeszłości i rzeczywistości. Ten efekt, co zostało podkreślone przez Barthes’a, charakterystyczny jest tylko dla fotografii – żadne malarstwo! – i, co więcej, łączy się z ikonicznością medium z jednej strony, z poczuciem niewygodny z drugiej. Fotografia bowiem, według Barthes’a, nie przypomina przeszłości, a w „jej działaniu na mnie nie chodzi o dobudowanie tego, co runęło [...], a jedynie o poświadczenie, że to, co widzę – naprawdę istniało. Jest to efekt doprawdy okropny”²⁹.

Wspomniana przez Barthes’a fotografia z Wielkiej Wojny jest jedną z setek tysięcy, być może milionów, które zachowały się do naszych czasów i wywołują ów dyskomfort upewniający patrzących, że to naprawdę się zdarzyło. Jednocześnie fotografia Kertésza mogłaby bez przeszkód znaleźć się w jednym z wielu albumów fotograficznych, jakie wydawano w Europie po wojnie w różnych co prawda celach, częstokroć jednak wykorzystujących traumatyczny potencjał medium. Chciałbym więc teraz prześledzić losy w ten sposób właśnie użytych fotografii wojennych oraz ich specyficzną cyrkulację po zakończeniu I wojny światowej. Zjawisko to ukazuje być może nie tylko to, w jaki sposób próbowano wykorzystać – opisany *post factum*, ale, jak sądzę, uświadomiony już wówczas – traumatyczny charakter medium, lecz również strategię wytworzenia efektu traumatyczności.

Przykładami niech będą dwie powojenne publikacje obszernie wykorzystujące fotografię wojenną: *Wojna wojnie* wydana w 1924 roku

28 Pisząc tu o istocie wojny, mam na myśli dobrze rozpoznane przez literaturoznawców i szeroko komentowane topoty kłoczne w literaturze i różnego typu świadectwach okresu Wielkiej Wojny.

29 R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 138-139.

w Berlinie jako *Krieg dem Kriege* przez Ernsta Friedricha oraz pierwszy tom *Der Weltkrieg im Bild* [Wojna w obrazie] z 1926 roku pomysłu George'a Soldana.

Wydana w dziesiątą rocznicę powszechnej mobilizacji w Niemczech, jak przypomina Susan Sontag³⁰, pacyfistyczna w zamierzeniu książka w postaci albumu fotograficznego Ernsta Friedricha, miała wykorzystywać fotografie jako terapię szokową³¹. Ta wojna wypowiedziana wojnie przez urodzonego we Wrocławiu anarchopacyfistę, publicystę i twórcę berlińskiego Muzeum Antywojennego, w którym zbierano świadectwa (artefakty i dokumenty) ukazujące koszmar Wielkiej Wojny³², to prawie dwieście zdjęć traumatycznych wydarzeń wojny, uzupełnionych tekstem, ilustracjami i planszami. Na książkę składają się fotografie w dwójnasób szczególne. Z jednej strony wykorzystane przez Friedricha zdjęcia to emblematiczne obrazy „okropności wojny”: ruiny miast i budynków, bitewnych rzezi i zwłok leżących w okopach na „polach chwały”, rozbitych pojazdów wojskowych, twarze żołnierzy z rozległymi ranami i urazami twarzoczaszki, a także cmentarzy wojennych. Z drugiej materiał fotograficzny opublikowany przez Friedricha, jak pisze tłumaczka polskiego wydania książki, „pochodzi z archiwów medycznych i prasowych, był również ofiarowany przez świadków wydarzeń”³³, a jego znaczna część została opublikowana nielegalnie, gdyż fotografie „obłożone cenzurą miały nigdy nie ujrzeć światła dziennego”³⁴. Z jednej więc strony Friedrich wyraźnie zapożycza się w ikonografii i tradycji tworzenia obrazów „okropieństw wojny”, z drugiej odkrywa i antycypuje nie tylko takie, wykorzystujące świadomie jego pomysł na montaż, atlasy fotograficzne tworzone po II wojnie światowej, jak *Kriegsfibel* [Elementarz wojny] Bertolta Brechta z 1955 roku³⁵, lecz również takie wypracowane w drugiej połowie XX wieku subwersywne strategie obrazowe oparte na repetycji, zawłaszczeniu i przesunięciu znaczenia, jak (*photo*)*appropriation* czy sytuacjonistyczne *détournement*.

30 S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 21-22.

31 Tamże, s. 22.

32 Z. Sękowska *Przedmowa*, w: E. Friedrich *Wojna wojnie*, przeł. Z. Sękowska, Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka, Poznań 2017, s. 9.

33 Tamże.

34 Tamże.

35 Na temat zależności *Kriegsfibel* od *Krieg dem Kriege* zob. G. Didi-Huberman *Strategia obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Nowy Teatr–Ha!art, Warszawa–Kraków 2011, s. 26, 165.

Dług, jaki Friedrich spłaca tradycji, uwidacznia się zwłaszcza w kompozycji albumu, w którym każda fotografia została opatrzona nierzadko sarkastycznym podpisem. I tak, na przykład pod jedną z fotografii masowej egzekucji, czytamy: „Mały «żołnierski» żart! Kaci (austriaccy żołnierze) założyli kapelusze na głowy wszystkim powieszonym mężczyznom”³⁶, a pod zdjęciem stężałego trupa: „«Wybitna» zasługa”³⁷. Strategia takiego połączenia obrazu i tekstu bezpośrednio wywodzi się z wydanego dopiero – trzydzieści pięć lat po śmierci artysty – w 1863 roku, cyklu grafik *Okropności wojny* Francisco Goi, poświęconego hiszpańskiej wojnie o niepodległość z lat 1808-1814. Znaleźć ją można także w będących prawzorem dla Goi XVII-wiecznych *Okropnościach wojny* Jacques’a Callota tematyzujących wojnę trzydziestoletnią i jej horror w rodzinnej Lotaryngii (1618-1648).

Tego rodzaju zależność pracy Friedricha od twórczości dawnych mistrzów była w chwili ukazania się *Wojny wojnie* rzeczą, jak dziś, oczywistą. Dość przypomnieć, że część fotografii wykorzystanych przez niemieckiego pacyfistę została w 1935 roku przedrukowana przez „Le Crapouillot” – francuskie pismo, zrazu satyryczne, powstałe podczas Wielkiej Wojny w reakcji na zaistniałą sytuację – jako właśnie *Les horreurs de la guerre*³⁸. Zestawienie pracy Friedricha z realizacjami Goi i Callota uwidacznia jednak nie tylko podobieństwo układu i kompozycji, a także pomysłu sparowania obrazu o tematyce traumatycznej z nieprzystającym nierzadko tekstem, lecz przede wszystkim istotną różnicę medialną. I to właśnie na poziomie samego medium fotografii – znów – ujawnia się traumatyczny potencjał publikacji. Chociaż temat – *studium* – jest dokładnie taki sam, jak w graficznych tekach Goi i Callota, „terapia szokowa”, o której jako o celu książki pisała Sontag, może się dokonać tylko za pomocą medium fotografii, użądlenia i otwarcia ekranu obrazu za pomocą *punctum*.

Przeświadczenie o skuteczności terapii szokowej za pomocą fotografii, która miałyby polegać na powtórzeniu i przepracowaniu traumy – paruzji Realnego – musiało być dość rozpowszechnione w czasach, gdy Friedrich kompilował swoje dzieło. „Teoria traumy narodziła się bowiem z chęci, aby zobaczyć”³⁹, jak zauważył Baer, opisując narodziny XIX-wiecznej fotografii klinicznej, z woli chcącego zobaczyć doświadczenie hysterii w celach terapii

36 E. Friedrich *Wojna wojnie*, s. 161.

37 Tamże, s. 103.

38 B. Gilles, A. Weinrich *Une guerre des images...*, s. 236.

39 U. Baer *Spectral Evidence...*, s. 14.

medycznej doktora Martina Charcota z paryskiego szpitala Salpêtrière. Przekonanie o „prawdziwości” i autentyczności fotografii, wzmocnione jeszcze sukcesami klinicysty, było żywe, jak przekonuje André Rouillé, od połowy XIX wieku aż do okresu po zakończeniu II wojny światowej⁴⁰, a fotografie hysterii doktora Charcota, jak zauważa Georges Didi-Huberman, były osadzone w trzech polach wiedzy naukowego dyskursu drugiej połowy stulecia: laboratorium (jako eksperyment naukowy), muzeum (jako przedmiot archiwalny) i szkole (jako pomoc naukowa)⁴¹.

Ten epistemologiczny optymizm podbudowany naukami pozytywnymi charakteryzuje także podejście Friedricha, który w manifestie otwierającym książkę pisał: „w niniejszej książce [...] obraz wojny jest obiektywny, wierny i zgodny z naturą, utrwalony na fotografiach. Zdjęcia zawarte w tej książce, od początku do końca pokazują zapis uzyskany przez nieubłagany, nieprzekupny obiektw aparatu fotograficznego”⁴². Nie należy tutaj jednak zapominać także o drugiej podstawie takiego przekonania. Bądź co bądź, przekonanie to było przede wszystkim ugruntowaną w dyskursie nauki przełomu wieków... wiarą (w fotografię). I to właśnie wiara i poglądy raczej o naturze quasi-religijnej są dla dyskursu fotografii – zwłaszcza zaś jako medium terapeutycznego – istotne⁴³.

Rozważając fotografię polskich żołnierzy z 1915 roku, Barthes pisał na ten temat tak: „Fotografia ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem. Czy nie da się o niej powiedzieć tego, co Bizantyjczycy mówili o obrazie Chrystusa, którym jest przepojony Całun Turyński, to znaczy, że to nie zostało zrobione ręką człowieka, *acheiropoiêtos*?”⁴⁴. Tak rozumiana autentyczność i nieludzkość „obrazu zatrzymanego przez światło” (Bataille) skutecznie wikła fotografię także w dyskurs ikony i relikwii. Cynthia Freeland, analizując te dwa tropy w historii recepcji fotografii, pisała o powszechnych, w niektórych czasach wręcz dominujących poglądach, wedle których istnieje ścisła analogia między obrazem fotograficznym a otaczaną czcią ikoną. Zwłaszcza samorodny

40 A. Rouillé *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 68.

41 G. Didi-Huberman *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, przeł. A. Hartz, The MIT Press, Cambridge–London 2003, s. 30.

42 E. Friedrich *Wojna wojnie*, s. 25.

43 Co oczywiste, sprawa nie jest nowa, stoją też za psychoanalizą, w tym koncepcją powrotu Realnego, który dlatego specjalnie nazwałem tutaj paruzją.

44 R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 139.

sposób ich powstawania, a także paradoksalna cecha reprodukowalności przy zachowaniu cech oryginału i manifestatywny charakter obrazu były według badaczki cechami umożliwiającymi myślenie o fotografii jako ikonie. Ta operacja utożsamienia zdjęcia z ikoną doprowadziła zaś do kultu fotografii, zwłaszcza osób zmarłych, traktowania ich jako reliktu i relikwii zarazem⁴⁵

Ten quasi-religijny charakter fotografii staje się dobrze widoczny w przypadku publikacji *Der Weltkrieg im Bild*. Album Friedricha okazał się tyleż poczytny (dziesięć wznowień w samych Niemczech do 1930 roku)⁴⁶, co był konsekwentnie zwalczany i atakowany przez kręgi rządowe oraz organizacje kombatanckie i coraz bardziej nacjonalistyczne środowiska patriotyczne. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że publikacja *Wojny wojnie* spowodowała rozwiniecie się ruchu wydawniczego, w obrębie którego powstawały kolejne albumy fotograficzne ze zdjęciami Wielkiej Wojny. Jedną z takich publikacji jest właśnie „poświęcony towarzyszom walki” dwutomowy album *Der Weltkrieg im Bild*⁴⁷. Pomysłodawcą publikacji był George Soldan, podczas wojny uczestnik walk na froncie zachodnim, oficer i badacz historii i teorii wojskowości. Soldan, znając oczywiście książkę Friedricha, uważał ją za kłamstwo oraz wypaczenie obrazu Wielkiej Wojny, którym należało dać odpór⁴⁸. Można więc publikację Soldana nazywać roboczo *Wojną wojnie wojnie*, prowadzoną, co ważne, takimi samymi środkami jak ta, którą wypowiedział Friedrich.

Nie można tutaj oczywiście zapomnieć o zasadniczej różnicy celu, jaka przyswiecała obu autorom, wykorzystującym medium fotografii. O ile Friedrich, pacyfista i anarchista, związany z komunistami, za pomocą traumatycznego potencjału medium serwuje odbiorcom terapię szokową, o tyle Soldan, związany ze środowiskiem nacjonalistycznym, z czasem też narodowo-socjalistycznym, sufluje kontrnarrację, posłużywyszy się traumatycznymi obrazami wojny. Poglądy Soldana na wojnę wyraźnie różniły się ze światopoglądem

45 C. Freeland *Fotografie i ikony*, przeł. I. Zwiech, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, Universitas, Kraków 2013, s. 73-78.

46 S. Sontag *Widok cudzego cierpienia...*, s. 23.

47 Pełny tytuł pierwszego tomu publikacji to: *Der Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs – Bild – und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht*. Tom drugi ukazał się jako *Der Weltkrieg im Bild. Frontaufnahmen aus den Archiven de Entente* z przedmową Wernera Beumelburga. Oba tomy dopełnione zostały wydaną w 1929 roku w tym samym formacie i tej samej szacie graficznej książką *Die Stählerner Jahre. Geschichte des Weltkrieges 1914-1918*.

48 M. Pöhlmann *Kriegsgeschichte und Geschichtspolitik. Der Erste Weltkrieg. Die amtliche deutsche Militärgeschichtsschreibung 1914-1956*, Schönigh, Paderborn 2002, s. 232-233.

Friedricha. Jak przekonuje Markus Pöhlmann, opinia Soldana na temat wojny i tego, w jaki sposób o niej opowiadać, została sformułowana już w 1919 roku i, na wzór zadania, podana do wykonania. „Nadejście czas”, pisał w 1919 Soldan, „gdy wspomnienia tego wielkiego doświadczenia [Wielkiej Wojny – przyp. W.Sz.] raz jeszcze się podniosą. Z czułością i dumnie wzrok zatrzyma się na krzyżu żelaznym, gdy wspomnienia piękna i wzniosłości wojny powrócą”⁴⁹. Cynizm, jaki postawie Soldana przypisuje Pöhlmann, osiąga swe wyżyny, gdy autor opisuje okładki przyszłych książek historycznych dotyczących Wielkiej Wojny: „Tytuł popularnej książki musi coś obiecywać i musi przyciągnąć kupującego. Trudno, by człowiek, który walczył, krwawił, lub nawet został okaleczony nad Sommą, przeszedł obojętnie obok takiego świadectwa i nie chciał zabrać go ze sobą do domu”⁵⁰.

Tytuł i okładka pierwszego tomu *Der Weltkrieg im Bild* istotnie sporo obiecuje swym potencjalnym odbiorcom. Przede wszystkim za pomocą użytego w podtytule słowa „Originalaufnahmen” – autentyczność doznania oraz paruzję Realnego. Powrót Realnego, z którym albo nie doświadczyło się spotkania, podczas wojny nie przebywając na froncie, albo, będąc nawet na froncie, nie doświadczyło się go w pełni. Nawet przecież tak baczny obserwator, jak Blaise Cendrars, który nie tylko walczył nad Sommą, ale który stracił tam prawą rękę, który więc, gdyby walczył w niemieckim, nie zaś we francuskim mundurze, mógłby być modelowym, implikowanym czytelnikiem książki Soldana, jedyne, co zapamiętał, to burdel. Realne przeszło obok, żołnierz zaś „tam, gdzie go pchał”: „Ze wszystkich bitew, w jakich uczestniczyłem, wyniosłem tylko jeden obraz: burdel. Ciekaw jestem, z którego palucha facet wysysa potem opowieści, że przeżył jakąś chwilę historyczną czy wzniosłą. Na miejscu, w ogniu walki, nikt sobie z tego nie zdaje sprawy. Nikt nie zdąży wziąć dystansu, żeby wydać osąd, nikt nie ma czasu na wyrabianie sobie poglądów. Czas nagli. Wszystko odbywa się na patataj. Idź tam, gdzie cię pcham”⁵¹.

49 G. Soldan *Die deutsche Geschichtsschreibung, des Weltkrieges: Eine nationale Aufgabe*, w: M. Pöhlmann *Yesterday's Battles and Future War: The German Official Military History, 1918-1939*, w: *The Shadows of Total War: Europe, East Asia, and the United States, 1919-1939*, ed. by R. Chickering, S. Förster, German Historical Institute-Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 228.

50 Tamże.

51 B. Cendrars *Odcięta ręka i inne wojenne opowieści*, przedmowa M. Cendrars, oprac. C. Leroy, M. Touret, przekł. J. Rogoziński, J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2014, s. 73.

Obiecywana autentyczność fotografii wzmocniona została jeszcze przez źródło ich pochodzenia, co również zostało zaznaczone w tytule. Soldan bowiem istotnie czerpał materiał z innego źródła niż Friedrich oraz w inny sposób. I chociaż źródło fotografii dla książek Friedricha i Soldana jest inne, obaj wydawcy wierzyli w „prawdziwą”, obiektywną i autentyczną moc medium. Nie bez znaczenia jest to, że wszystkie wykorzystane przez Soldana fotografie zostały pozyskane legalnie z zasobów BUFA, Bild- und Filmamt, jednostki powołanej przy armii niemieckiej w 1917 roku w celu prowadzenia wojny psychologicznej i tworzenia wizualnych materiałów propagandowych. Jednostka odpowiedzialna była za produkowanie i kolportaż filmów i fotografii, a także za cenzurowanie nieodpowiednich obrazów i treści⁵², jak również za organizację kin na froncie⁵³. Takie instytucjonalne źródło pochodzenia zdjęć, paradoksalnie, nie musiało koniecznie wywoływać podejrzliwości odbiorców, wręcz przeciwnie, mogło budzić uznanie. Jako instytucja z ogromnym zasobem obrazów archiwalnych, która zatrudniała przecież całe ekipy fotografów i reportażystów, BUFA zdawała się dysponować najpełniejszym obrazem wojny, a w jej posiadaniu były przecież także obrazy ocenzurowane w warunkach wojennych. I istotnie, w publikacji Soldana znajdują się setki fotografii, spośród których większość z powodzeniem mogłaby znaleźć się w książce Friedricha: rozbity sprzęt wojskowy, ruiny miast, wsi i pojedynczych budynków, gotyckie katedry leżące w gruzach, trupy żołnierzy i koni, księżycowe krajobrazy bitew frontu zachodniego. Wszystkie opatrzone rzeczowymi, krótkimi opisami; pod zdjęciem zabitych koni napis: „Zniszczona bateria angielska”⁵⁴, trupy opatrzone opisem: „Polegli Rumuni”⁵⁵, „Pole bitwy pod Reims. Polegli Senegalczycy”⁵⁶.

Ale nie tylko wielce obiecujący tytuł – i nie zawartość – lecz również sama okładka książki, typografia i układ materiału wizualnego wzmocniają efekt traumatyczności publikacji Soldana. Ta, zwłaszcza w porównaniu z wydaną zgrzebnie w kartonowej okładce i odbitą nowoczesną dość czcionką

52 H.J.S. Twarek *Bild – und Filmamt (BUFA)*, w: *International Encyclopedia of the First World War*, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/bild-_und_filmamt_bufa (25.10.2017).

53 S. Kracauer *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 38.

54 *Der Weltkrieg im Bild...*, s. 80.

55 Tamże, s. 263.

56 Tamże, s. 213.

Wojną wojnie, wydaje się publikacją wręcz luksusową. Ciężkie dwa tomy, każdy oprawny w twardą, granatową, płócienną i lakierowaną okładkę⁵⁷. Złote tłoczenia na okładce (ramka z tytułem) i grzbiecie (tytuł, ornament geometryczno-roślinny), tradycyjna czcionka oparta na gotyckiej szwabaszce, w środku fotografie; czarno-białe, jak u Friedricha, lecz barwione sepią, każda karta, na której dwustronnie odbito jedną, rzadziej dwie fotografie, poprzedzona została bibułą. Cały ten zbytek jakby z poprzedniej, wilhelmińskiej epoki, zaskakuje. Niepotrzebnie ozdobna okładka wydaje się nie przystawać do fotografii, które zostały wmontowane w oba korpusy. I ta nieprzystawalność mieszczańskiej, biederreimerowskiej wręcz, gdyby format publikacji był mniejszy, okładki do fotografii na wskroś nowoczesnego konfliktu i rzeźni, które książka zawiera, każe zatrzymać się nad zaproponowaną tutaj estetyką. Być może, to, co odbieram jako dziwne i nieprzystawalne w ogóle nie było takim, kiedy książka się ukazała. Być może, że za pomocą sięgnięcia do dobrze rozpoznanej i powszechnie stosowanej od połowy XIX wieku mieszczańskiej estetyki rodzinnego albumu fotograficznego, publikacja uruchamiała tradycyjne już wówczas procedury percepcji obrazu fotograficznego jako ikony; rodzinnej pamiątki, relikwii i reliktu.

A ta, oparta zarówno na wizualności fotografii jak i na jej taktylności praktyka kulturowa, ćwiczona była w mieszczańskich domach przynajmniej już od dwóch pokoleń. Ciekawy i przekonujący trop poddaje tutaj Patrizia Di Bello, która pisze o kobiecych albumach fotograficznych i fotokolażach tworzonych przez kobiety epoki wiktoriańskiej, że „operowały [albumy] obiektami w równej mierze tak taktylnymi jak i wizualnymi. Zestawiały obrazy fotograficzne z innymi mnemonicznymi śladami, wskazując zawsze na coś, co nie istnieje już takim, jakim było, kiedy je fotografowano z rozgrywającym się tu i teraz dotykowym doświadczeniem”⁵⁸. Ta – potencjalnie traumatyczna – praktyka kulturowa, która łączy ze sobą to, co wizualne i niebyłe z tym, co namacalne i rzeczywiste, z jednej strony zakorzeniona jest w rzeczywistości sprzed narodzin fotografii i równoległej jej narodzinom – biederreimerowskiemu konstruowaniu wręcz fotorealistycznego *avant la lettre* portretu o charakterze reliktu i pamiątki za pomocą wizerunku oraz tego, co taktylne, jak porcelana,

57 Część nakładu została wydana także w półskórku.

58 P. Di Bello *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, Routledge, Oxon–New York 2016, s. 3.

drewniana ramka, pukle włosów trzymane wraz z miniaturowym portretem⁵⁹. Z drugiej zaś, jak przekonuje na przykładzie fotokolaży autorstwa Mary Filmer Di Bello, stoi za XX-wiecznymi praktykami artystycznymi, które pojawiły się po Wielkiej Wojnie, takimi jak kolaż oraz, oczywiście, interesujący mnie tutaj montaż: „fotokolaż używany jest przez lady Filmer jako gruntownie nowoczesna, wizualna i taktylna strategia, aby grać ze znaczeniem i efektami, które już ukazały swój subwersyjny potencjał, później otwarcie wykorzystany przez użycie kolażu w dwudziestowiecznych praktykach awangardowych”⁶⁰.

Zaposać się w takiej właśnie tradycji przez książkę Soldana wskazuje przynajmniej na dwie, pozostające nie bez znaczenia tutaj kwestie. Po pierwsze, i to odróżnia propozycję Soldana od książki Friedricha, o ile *Wojna wojnie* dialogowała formalnie z długą tradycją antywojennej grafiki europejskiej, o tyle *Der Weltkrieg im Bild* odnosi się do wernakularnych praktyk kulturowych i obrazowych, które śledzić można w epoce wiktoriańskiej i wilhelmińskiej, a i wcześniej, na co wskazują pokrewieństwa ze światopoglądem jeszcze biedermeierowskim. To sprawia, że o ile publikacja Friedricha, który, przypomnijmy – chce za jej pomocą prowadzić terapię szokową społeczeństwa europejskiego – stawia na naukowo sprawdzoną i przeciwionowaną w XIX wieku na paryskich histeryczkach fotografię traumy oraz na wyjątkowość tego medium (przede wszystkim względem wszechobecnej jeszcze na początku XX wieku grafiki), o tyle Soldan odwołuje się do potencjalnej traumatyczności zdjęć, która wpisana jest w ich rytualną i quasi-religijną ikonizację oraz taktylność albumu, a ta sprawia przecie, że drząc, dotykam rzeczywistej rzeczy, której już nie ma. To praktyka w użyciu jeszcze po II wojnie światowej, na co wskazuje cytowane tutaj wspomnienie Sebalda, która jednak nie była już rozumiana dla samego pisarza, kiedy ten przypisał jej charakter pornograficzny, myśląc (bądź podmieniając z rozmysłem?) quasi-religijną ikonę z pseudoseksualnym fetyszem. Po drugie, co zapewne domaga się osobnego i szczegółowego omówienia, książka Soldana, sytuując się w opisaną przez Di Bello praktykę, wskazuje na częściową tylko prawdziwość jej rozpoznania. Owszem, awangarda – oraz neoawangarda – XX wieku zauważyły subwersyjną potencjalność kolażu, nie były jednak niestety w tym odkryciu – *vide* Soldan – samotne.

59 A temat konstruowania tego rodzaju pamięci w biedermeierze zob. np.: A. Rosales Rodríguez *Romantyzm „udomowiony”*. *Biedermeier w malarstwie*, w: *Biedermeier*, koncepcja A. Kozak, A. Rosales Rodríguez, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 31-45.

60 P. Di Bello *Women's Albums...*, s. 5.

Co to oznacza w interesującym mnie tutaj kontekście? Nie tylko to, że gdy nie zamilkły jeszcze na dobre armaty na polach bitewnych Wielkiej Wojny, wyłonił się – związany z niejednokrotnie opisywanym już kryzysem reprezentacji po szokowym doświadczeniu nowoczesnego, zaskakującego wszystkich konfliktu zbrojnego – oparty na powtórzeniu (jak widzieli go w kanonicznych dla dzisiejszej historii sztuki tekstach Foster i Piotrowski) model traumatyczny, który został rozpoznany i był szeroko stosowany. Przede wszystkim jednak oznacza to, że model ten szybko stał się konwencją, sposobem nie tyle przepracowywania traumy (za pomocą traumy, jak w przypadku książki Friedricha), co drogą do osiągnięcia efektu traumy. Ta zaś polegałaby nie na terapeutycznym traumy przepracowaniu za pomocą obrazu, co było zdaniem Sontag celem Friedricha⁶¹, lecz raczej na pielęgnowaniu traumatycznego podmiotu rany; literalnym żywieniem urazy. I chociaż ten aspekt nie wyłania się bezpośrednio z publikacji Soldana, był charakterystycznym dla jego środowiska odpryskiem dyskursu zdrady, jaka przyczyniła się do przegranej przez Niemcy wojny i za jaką przyjdzie zdrajcom zapłacić.

Tak więc, odkryta na kilku płaszczyznach jeszcze w poprzednim stuleciu traumatyczność medium fotograficznego, służyć mogła jednocześnie, by tak rzec, kilku panom. Albumy fotograficzne, takie jak *Wojna wojnie* Friedricha czy *Der Weltkrieg im Bild* Soldana, chociaż jako książki z fotografiami, których sens stabilizowany był za pomocą towarzyszącego im tekstu, miały założonego przez siebie, jak pisałem, czytelnika modelowego, były zarazem, tekstami pisalnymi w tym sensie, że nie do końca mogły panować nad uruchomionymi przez siebie procesami czytelnickimi i społecznymi, w tym „niepoprawnymi” lekturami. I tak, jak Friedrich – lekarz powojennej duszy niemieckiej – nie przewidział zapewne pojawienia się publikacji Soldana, tak i Soldan nie mógł być pewien, że skompilowana przez niego książka nie wychowa żarliwych pacyfistów.

W tym sensie oba projekty wydawnicze były w pewien sposób przedsięwzięciami nieudanymi. Być może dlatego, że chociaż poprawnie rozpoznały traumatyczny potencjał fotografii, nie potrafiły go w pełni uruchomić. Foster, cytując Lacana, pisze, że ekwiwalenty przegapionego spotkania z Realnym wydarzają się przypadkowo: „to zawsze coś, co się pojawia [...] jakby przez przypadek”⁶². Nie sposób zapomnieć tutaj o ścisłej relacji, jaka łączy *punctum* z *tuché*, nie tylko zresztą w tekście Fostera, lecz w źródłowym tekście Barthes’a,

61 I zdaniem Piotrowskiego celem Wróblewskiego.

62 H. Foster *Powrót Realnego...*, s. 162.

który pisze, że fotografia „jest istnieniem Poszczególnym i w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością, nie wyróżniającą się i jakby głupią. Jest *tym właśnie* (to zdjęcie, a nie Fotografia w ogóle), co krótko mówiąc, stanowi: *Dotykalne*, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste”⁶³. I w innym jeszcze miejscu: „Fotografia jest czystą przyległością i przypadkowością, i może być tylko *tym właśnie*”⁶⁴ oraz to: „*punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek”⁶⁵. Ten nacisk, jaki Barthes kładzie na metonimiczność fotografii i *punctum*, może być według niego zniweczony przez metaforyczne i konwencjonalne (*studium*) ustabilizowanie sensu, zwłaszcza zaś tekst, który „przez nagłą akcję jednego słowa może przesunąć zdanie od opisu do refleksji”⁶⁶. A taka operacja zastosowana została właśnie przez autorów obu omawianych tutaj publikacji. Wystarczy wprawdzie to do tego, aby wytworzyć efekt traumy (*automaton*), odwołuje się jednak parując Realnego (*tuché*). Ale któż chciałby – tak na prawdę – zobaczyć to, co widział Bataille?

63 R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 9-10.

64 Tamże, s. 50.

65 Tamże, s. 47.

66 Tamże, s. 50. Podkreślenie roli przypadkowej metonimii w opozycji do metafory w kontekście freudowskiej psychoterapii jest także problematyzowane i szeroko omawiane przez Lacana. Zob. zwłaszcza J. Lacan *Metafora i metonimia (I): „Jego snop nie był ani skąpy, ani nienawistny”*, przeł. J. Waga, w: tegoż *Seminarium III. Psychozy*, oprac. J.-A. Miller, PWN, Warszawa 2014, s. 403-407.

Abstract

Wojciech Szymański

UNIVERSITY OF WARSAW

Feeding the Rancour: The Great War, Traumatic Photography and the Effect of Trauma

Szymański analyses the photographic representation of trauma in two German photo-books dedicated to the visual traces of the Great War: Ernst Friedrich's anti-war volume *Krieg dem Kriege* (1924) and George Soldan's pro-war *Der Weltkrieg im Bild* (1926). Having discussed the two books in the context of theory and history of photography (Roland Barthes, Patrizia Di Bello, Georges Didi-Huberman, Susan Sontag), Szymański shows how the medium of photography was used in the period after WWI to produce the effect of trauma.

Keywords

the Great War, traumatic photography, trauma effect, Ernst Friedrich, George Soldan