

Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holokaustu.

Adam Mazur

Adam MAZUR

Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holokaustu

I.

Sztukę o Holokaucie opisać można odwołując się do dwóch modeli: wykorzystującego tradycyjne formuły reprezentacji oraz zrywającego z tradycją, poszukującego nowych środków wyrazu. Jednak w zestawieniu z Holokaustem naiwny realizm, przesiąknięty niekiedy metafizyką prostą drogą prowadzi do kiczu.

Drugi model, zrywając z tradycyjną sztuką, odwołuje się do spuścizny awangardy. Poszukiwanie nowych form łączy się z podjęciem tematu wcześniej w kulturze nieznanego. Artyści zajmujący się Holokaustem chętnie odwołują się do awangardowego doświadczenia abstrakcji (Rothko, Kiefer, Opalka, Stern, Kantor, Bałka), wykorzystując milczący potencjał sztuki zrywającej z opowiadaniem historii. Z drugiej strony ten nurt wykorzystuje na skalę wcześniej niespotykaną wizualne świadectwa Zagłady, przede wszystkim fotografię (Richter, Boltanski, Michajłow, Libera).

Niewątpliwie jednym z najciekawszych artystów łączących abstrakcję z fotografią jest Władysław Strzemiński (1893-1952), malarz, teoretyk unizmu, założyciel łódzkiego Muzeum Sztuki. Jeszcze podczas wojny spędzonej w bardzo trudnych warunkach w Łodzi, Strzemiński tworzył rysunki odwołujące się do doświadczenia unizmu, jednocześnie poprzez tematykę i tytuł pracy będące reakcją na wojnę i Holokaust. Rysunki z serii *Deportacje* powstałe podczas wysiedleń Polaków – przede wszystkim Żydów, z Łodzi (1940), podobnie jak *Twarze* (1942) i *Tanie jak błoto* (1944) stają się dla Strzemińskiego punktem wyjścia dla przejmującego cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* (1945). Na cykl ten składa się dziesięć kolaży skonstruowanych z rysunków (będących dokładnym powtórzeniem rysunków z poprzednich serii wojennych) i fotografii dokumentujących Holokaust. Praca *Moim przyjaciółom Żydom* zawdzięcza swoją moc umiejętnemu połączeniu przez Strzemińskie-

Przechadzki

go awangardowej spuścizny fotomontażu i stylistyki unistycznej. Napięcie między delikatnym, abstrakcyjnym, lecz sugerującym kształt rysunkiem i dokumentalnymi fotografiami z likwidacji getta i obozów Zagłady, a także portretów Żydów, uruchamia skojarzenia, ale nie poddaje się łatwej interpretacji. W odczytaniu sensu prac nie pomaga również brak ich numeracji. Charakter dzieła Strzeмиńskiego tak opisuje historyk sztuki, Andrzej Turowski:

Zastosowana przez Strzeмиńskiego technika podwójnego kolażu czerpiącego obrazy z prasy i własnej twórczości nakazuje nam widzieć cykl *Moim przyjaciółom Żydom* jako próbę wyrażenia całości doświadczenia wojennego artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu. Więcej, zabieg ten wprowadza wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji. Znane nam już z wojennej twórczości Strzeмиńskiego pojęcia śladu, pustki, odbicia i braku stają się teraz składnikami nowego obrazu, w którym zyskują fotograficzną konkretyzację, a zarazem, mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemysłana.¹

Zagłada postrzegana jest przez Strzeмиńskiego ze szczególnej pozycji świadka – osoby poddanej presji okupacji, głęboko poruszonej Zagładą, ale pozostającej niejako na zewnątrz rozgrywających się wydarzeń. Rozdarcie w kompozycjach Strzeмиńskiego podkreśla użycie dwóch technik – rysunku i fotografii. Rysunek oddaje perspektywę (polskiego) malarza szkicuującego portret lub pejzaż i (niemieckiego) fotografa dokumentującego likwidację getta.

Osobną kwestią są poetyckie tytuły nadane przez artystę poszczególnym kolażom, będące swoistym autokomentarzem do obrazów: *Ruinami zburzonych oczodołów*; *Kamieniami jak głowy wybrukowano*; *Puste piszczele krematoriów*; *Lepka plama zbrodni*; *Śladem istnienia stóp, które wydeptały*; *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Abla*; *Piszczelami napięte żyły*; *Wyciągane strunami nóg*; *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)*; *Czaszka ojca*.

2.

Artystą, który podejmuje temat Holocaustu w swojej twórczości fotograficznej i malarskiej jest Niemiec, Gerhard Richter (ur. 1932). W odróżnieniu od Strzeмиńskiego, Richter należy do pokolenia, dla którego wojna jest mglistym wspomnieniem z dzieciństwa, ale jej konsekwencje wpłynęły na całe jego życie. Wychowany i wykształcony w Niemieckiej Republice Demokratycznej, młody malarz decyduje się na ucieczkę na Zachód, gdzie po latach uznany zostaje za jednego z najwybitniejszych współczesnych artystów. Obok abstrakcyjnych obrazów Richter tworzy od pierwszej połowy lat sześćdziesiątych *Atlas* – niezwykle dzieło, na które składają się setki tablic z tysiącami wycinków prasowych, fotografii rodzinnych, rysunków i szkiców, z których wiele służy jako pierwowzór dla fotorealistycznych obrazów, stanowiących drugi – po abstrakcyjnym – trzon twórczości Richtera.

¹ A. Turowski *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 228.

Mazur Negatywne świadectwo

Temat Holokaustu pojawia się już na początku *Atlasu*, na tablicach 16-20, zaraz po fotografiach rodzinnych i prasowych. Wśród przedstawień pornograficznych prezentowane są zdjęcia z obozów Zagłady. Zarówno zdjęcia obozowe, jak i pornograficzne, poddane zostały przez Richtera obróbce, po której stały się nieostre i częściowo odbarwione. Według Helmuta Friedla, krytyka zajmującego się *Atlasem*, nieostre fotografie miały przez zatarcie indywidualnych rysów więźniów i modelek ułatwić artyście przeniesienie obrazów na płótno². Jednak stopień dokumentalnego ostrza fotografii nie powiodło się i obrazy Holokaustu do dziś dnia nie zostały namalowane, pomimo że większość zdjęć z wczesnego okresu *Atlasu* (w tym porno) już dawno doczekała się swojej malarskiej adaptacji.

O ile połączenie fotografii rodzinnych ze zdjęciami o tematyce Holokaustu jest zabiegiem spotykanym w sztuce, o tyle wbiecie między dwa zespoły obrazów pornograficznego klina sprawia do dziś dnia kłopot interpretatorom (Friedel pisze nieprzekonująco o „związku między przemocą i społeczeństwem: tragedii codzienności i przemocy obecnej w historii”). W przypadku Richtera nie może być mowy o próbach wywołania skandalu, gdyż *Atlas* przez wiele lat jako prywatny szkicownik nie był wystawiany publicznie. Zderzenie tak różnych motywów w ramach jednej opowieści, jaką jest *Atlas* Richtera, można odczytać, podobnie jak u Strzeмиńskiego, jako próbę „wyrażenia całości doświadczenia artysty w połączeniu z tragedią Holocaustu”. Również w przypadku *Atlasu* artysta „wprowadza wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji”. Słów Andrzeja Turowskiego można spróbować użyć jako klucza interpretacyjnego pracy Richtera, gdzie, jak u Strzeмиńskiego, „fotograficzna konkretyzacja stanowi zarazem mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana”. Istotne, że dla takich malarzy, jak Richter i Strzeмиński, przemyślenie Zagłady nie oznacza jej namalowania. Przeciwnie, poddana artystycznej obróbce fotografia umożliwia wprowadzenie tematu Holocaustu w rejony sztuki niejako tylnymi drzwiami.

Niechęć (czy też niemożność) podjęcia przez Richtera w malarstwie Holocaustu może mieć wiele przyczyn. Artysta zmierzył się jeszcze raz z tym tematem w połowie lat dziewięćdziesiątych, realizując zamówienie do hallu głównego Reichstagu (tablice 635 do 646). Próby odtworzenia Zagłady w monumentalnej skali przestrzeni oficjalnej jeszcze raz spełzły na niczym. Ostatecznie Richter odwołał się w obrazach dla Reichstagu do abstrakcji kolorystycznie nawiązującej do flagi zjednoczonych Niemiec. Niemożność bezpośredniego „dotknięcia” Holocaustu w malarstwie można wytлумaczyć odwołując się do innego obrazu Richtera. Fotograficzny obraz pt. *Wujek Rudi (Onkel Rudi, 1965)* to portret młodego, uśmiechniętego mężczyzny ubranego w mundur Wehrmachtu³. Podobnie jak

^{2/} H. Friedel *Reading Pictures – Possible Access to Gerhard Richter's Atlas*, kat. wyst. w Kawamura Memorial Museum of Art, March 31 – May 27, 2001, s. 25-32. Por. G. Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, kat. wyst. w Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8. April – 21. Juni 1998, Köln 1997.

^{3/} Por. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, kat. wyst. *Museum of Modern Art*. New York, February – May 2002, Nowy Jork 2002 oraz *Gerhard Richter Survey*, kat. wyst. *Institut for Foreign Cultural Relations*, Stuttgart, Kolonia 2001, s. 20-21.

Przechadzki

w przypadku innych obrazów Richtera nawiązujących do pamiątkowych fotografii zrobionych przez zwykłych Niemców (potencjalnie szeregowych nazistów) przed wojną i podczas wojny, *Wujek Rudi* jest próbą przywołania i przemyślenia stłumionej przeszłości. Niewinna, rodzinna pamiątka – poźółkła fotografia krewnego w szufladzie biurka – przywołana w kontekście sztuki staje się znakiem winy wypartej z pamięci wielu Niemców. W swoich pracach Richter przygląda się Zagładzie z pozycji potencjalnego sprawcy. Te same lub podobne fotografie z getta i z obozów Zagłady mają dla Richtera zupełnie inne znaczenie niż dla Strzeńskiego.

Fotografia dokumentalna dotycząca Holocaustu stanowi rdzeń sztuki urodzonego pod koniec wojny Francuza Christiana Boltanskiego. Twórczość Boltanskiego daleka jest od malarstwa. W swoich pracach Francuz wykorzystuje (podobnie jak Richter, tyle, że na większą skalę) fotografie pamiątkowe, często anonimowe portrety grupowe, by stworzyć z nich specjalne *quasi*-religijne aranżacje przestrzenne, nawiązujące swoim klimatem do ołtarzyków kościelnych i relikwiarzy. Boltanski tworzy instalacje przestrzenne bezpośrednio odnoszące się do Holocaustu (np. *Kanada* – pomieszczenie wypełnione używanymi ubraniami gęsto rozwieszonymi na ścianach). Z jednej strony artysta stara się przywołać pamięć o zmarłych i pomordowanych podczas Holocaustu, z drugiej strony zwraca uwagę na fikcyjny charakter pamięci o Zagładzie. Nie wiadomo czy fotografie są autentyczne, czy zostały sfalszowane, jak biografia artysty rozmyślnie wprowadzającego w błąd krytyków i historyków sztuki badających jego życiorys. W efekcie, zrekonstruowane w przestrzeniach galerii/muzeum ołtarze „ku pamięci” domniemanych ofiar okazują się przydatnymi protezami pamięci o Holokauście, wartymi tyle, ile gotów jest za nie zapłacić widz. Artysta świadomie odwołuje się do skojarzenia świętości z kościołem, zwłaszcza katolickim, i charakterystyczną dlań aranżacją wnętrza, jednocześnie zaś deklaruje własny brak wiary i zapewnia o kłamliwości przedstawianych przez siebie faktów. Na dodatek porównuje on rolę artysty do „falszywego proroka”, który za swe usługi żąda pieniędzy⁴.

Cala sztuka Boltanskiego, jak twierdzi sam artysta, dotyczy Holocaustu⁵. Wielu widzów bierze dosłownie deklaracje artysty i odczytuje jego prace przez pryzmat Zagłady. Gdy jednak okazuje się, że pośród sentymentalnych fotografii nie można odróżnić portretów oprawców i ofiar, mistyczna aura powoli ustępuje refleksji nad własnymi oczekiwaniami wobec sztuki o Holokauście. Szczególna więź z pomordowanymi okazuje się równie niemożliwa, niedorzeczna, jak klękanie przed ołtarzykami Boltanskiego w galerii. Naiwna wiara w fotografię, podobnie jak w szczerą intencję artysty, wydaje się nieporozumieniem w przypadku artysty, który, jak Boltanski, umiejętnie wygrywa potrzebę pamiętania (rozpamiętywania) Holocaustu przez publiczność. Niepostrzeżenie „pamięć zastygła w fotografii”

⁴ C. Boltanski *Rozmowa z Tamar Garb (Phaidon)*. Materiały prasowe towarzyszące wystawie *Revenir* Christiana Boltanskiego w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, wrzesień-listopad 2001.

⁵ Za E. Van Alpen *Zabawa w Holocaust*, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 217-243.

Mazur Negatywne świadectwo

staje się zbiorowym rytuałem niczym odwiedziny w kościele, a wymieszane i wyjęte ze swojego historycznego kontekstu zdjęcia ofiar i oprawców ulegają redukcji, stając się namiastką wydarzenia, którego nikt, choćby nie wiadomo jak mocno się starał, tak naprawdę już nie pamięta.

3.

Ujawniona dzięki fotograficznej konkretyzacji mnemoniczna przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana (choć oglądana z dwóch różnych perspektyw Strzebińskiego i Richtera), u Boltanskiego okazuje się fikcyjna. Zapraszając do rozpamiętywania estetyczną fikcją fotograficznych ołtarzyków można odczytywać na różne sposoby (także „na poważnie”), podobnie można czerpać z tej sztuki skrajnie różne doświadczenia, jednak trudno zaprzeczyć podstawowemu faktowi, jakim jest zerwanie więzi zarówno z ofiarami, jak i sprawcami Holokautu. Łączność z wydarzeniem przynależnym historii, takim jak Zagłada Żydów ostatecznie została zapośredniczona przez kulturę, a więc i sztukę. To przesunięcie dobitnie ilustruje projekt pt. *Gdybym był Niemcem* zrealizowany w 1994 roku przez ukraińskiego fotografa Borysa Michajłowa (ur. 1938). O serii składającej się z około trzydziestu fotografii pisze kuratorka warszawskiej prezentacji sztuki artysty:

Razem z żoną Vitą oraz zaprzyjaźnionymi artystami [...] Michajłow inscenizował przed obiektywem aparatu fotograficznego scenki z czasów II wojny światowej rozgrywane się w sielskim, ukraińskim plenerze. Bohaterowie „żywych obrazów” pozowali nago lub po przebieraniu w faszystowskie i rosyjskie mundury oficerskie. Na fotografiach dominuje wątek erotyczny, czasami w dość perwersyjnej formie, w którym zaciera się podział na zbrodniczych oprawców i gnębione ofiary. W scenkach rodem z burleski ukraińskie Żydówki uwodzone są przez faszystowskich oficerów, ale także same ich uwodzą i kuszą. Erotyzm stawia historyczne relacje pod znakiem zapytania, pozwala na odwrócenie ról. Aktorzy zmieniają tożsamości, raz grają Niemców, innym razem Żydów i Rosjan. To los decyduje, kto jest katem, a kto ofiarą.⁶

Michajłow, z pochodzenia Żyd, bulwersuje połączeniem w ramach jednego cyklu wątków obecnych w *Atlasie* Richtera. Zderzenie fotografii pamiątkowej, pornografii i pamięci Holokautu w *Gdybym był Niemcem* dokonuje się jednak na innym poziomie. O ile u Richtera mieliśmy do czynienia z przetworzonym, ale jednak dokumentem, u Boltanskiego fikcją udającą dokument, to Michajłow nie ukrywa stuprocentowo fikcyjnego charakteru zaaranżowanych i sfotografowanych scen. Ujawniając wyzywająco perwersyjne oblicze Zagłady nie neguje, lecz poszerza przywoływaną już „mnemoniczną przestrzeń, w której Zagłada musi być przemyślana”. Dowolność ról wyznaczonych przez fotografa modelom i jawnie erotycz-

⁶ E. Gorzałdek *Świadectwo negatywne*, kat. wyst. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 5 marca – 18 kwietnia 2004, strony nienumerowane, Warszawa 2004.

Przechadzki

na treść uderzają w oficjalny, pomnikowy obraz Zagłady, który w konfrontacji z „przańskim” holokaustem Michajlowa okazuje się równie sztuczny. Widoczny już u Boltanskiego (bardziej w słowach niż w pracach) proces odczarowania pamięci o Holokauście jeszcze wyraźniej zaznacza się u Michajlowa. *Świadectwo negatywu*, tak brzmiał tytuł wystawy Borysa Michajlowa w warszawskim CSW, okazuje się pustym, ironicznym hasłem: negatyw nic nie zaświadcza, może z wyjątkiem tego, czego zażyczy sobie artysta. W tym sensie do pracy Michajlowa o Holokauście bardziej pasowałby tytuł „negatywne świadectwo”.

Wśród artystów poruszających temat Holokaustu trzeba wymienić jeszcze Zbigniewa Liberego (ur. 1959) i Roberta Kuśmirowskiego (ur. 1973). O Liberze było głośno w związku z jego pracą *Obóz koncentracyjny z klocków Lego* (1996). Kontrowersyjną pracę Libery przywołał Piotr Piotrowski w swojej książce poświęconej polskiej sztuce współczesnej:

Wyobraźmy sobie wstrząsającą sytuację, w której dziecko bawi się tak spreparowanymi klockami lego. Każdemu choć trochę wrażliwemu człowiekowi musi się to kojarzyć z odczuciem koszmaru. Wielu widzów więc protestowało przeciw tej pracy [...] Artysta był nawet oskarżany o projektowanie zabawek propagujących przemoc i wykorzystywanie pamięci ofiar nazistowskiego terroru. Tego rodzaju supozycje dowodzą jednak nie tylko braku zrozumienia tej pracy czy ignorancji, ale wręcz złej woli. Można powiedzieć odwrotnie. Libera ujawnia – z pomocą bez wątpienia drastycznych środków – że to właśnie kultura masowa, w której wszyscy żyjemy, manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar. [...] Kultura konsumpcyjna stępiła naszą etyczną wrażliwość. Kupujemy przecież plastikowe modele karabinów maszynowych naszym dzieciom, oglądamy thrillery, w końcu ktoś wpadł na pomysł wybudowania supermarketu tuż za plotem dawnego KL Auschwitz. To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność.⁷

Krytyczny stosunek artysty do kultury masowej, a szczególnie do jej strony wizualnej widać w przedstawionej w 2004 roku serii fotografii zatytułowanej *Pozytywy*, w której Libera przetwarza słynne, ikoniczne zdjęcia tragicznych wydarzeń z historii powszechnej, tak by zachowując formalne cechy pierwowzorów zawierały inny, pozytywny przekaz. Wśród zdjęć jest również „pozytywna” wersja znanej fotografii obozowej, przedstawiająca ubranych w pizamy, dobrze odżywionych „więźniów” uśmiechających się do nas zza drutu kolczastego. Prosty zabieg odwrócenia emocjonalnego ładunku fotografii obozowych wskazuje nowe ścieżki myślenia o Holokauście. Fotografia Libery precyzyjnie trafia w obawy współczesnego widza przed traumatycznym momentem dostrzeżenia tragedii Holokaustu, o którym wspomina w swoim eseju Susan Sontag:

Nic, co widziałam przedtem – na zdjęciach, czy w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzaniu, choć minęło kilka

⁷⁷ P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 246.

Mazur Negatywne świadectwo

lat, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, nie mogłam mu zapobiec. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, przygnębienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze.⁸

^{8/} S. Sontag *W platońskiej jaskini*, w: *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 23-4.