

Krajobraz po Zagładzie. Pastoralne dystopie i wizje „terracydu”

Aleksandra Ubertowska

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 2, S. 132–146

DOI: 10.18318/td.2017.2.7



Niniejszy tekst powstał w ramach projektu „Ekopoetyki historycznych katastrof i konfliktów w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Perspektywa porównawcza”, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (nr decyzji: 0056/NPRH4/H2a/B3/2016).

[...] modernizacja zniszczyła quasi-totalność kultur i natur, topiąc je we krwi i wypalając żelazem.¹

Bruno Latour

Nigdy nie można więc powiedzieć:
nie ma tu nic do zobaczenia,
nie ma tu już nic do zobaczenia.²

Georges Didi-Huberman (o Auschwitz)

David Mazel w swojej książce pt. *American Literary Environmentalism* przywołuje na wstępie istotne rozpoznanie Rolanda Barthes'a, który stwierdził, że „mit «kondycji ludzkiej» opiera się na starej mistyfikacji, zakładającej usunięcie natury poza obszar historii”³. Dlatego też

Aleksandra Ubertowska – literaturoznawca, wykładowca literatury polskiej na Uniwersytecie Gdańskim, obszary jej zainteresowań badawczych to literatura Holocaustu, problematyka tożsamości, ekokrytyka. Swoje artykuły zamieszczała na łamach „Tekstów Drugich”, „Pamiętnika Literackiego”, „Ruchu Literackiego”, tomów zbiorowych polskich i zagranicznych wydawnictw (m.in. Lexington Books, Peter Lang, Akademie Verlag).

- 1 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 185.
- 2 G. Didi-Huberman *Kora*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013, s. 78.
- 3 D. Mazel *American Literary Environmentalism*, The University of Georgia Press, Athen–London 2000, s. IX.

zdaniem amerykańskiego badacza celem studiów środowiskowych powinno być ustanowienie natury jako bytu historycznego i zbadanie uwarunkowań określających ten zapoznany wymiar jej istnienia. Rozwinięciem intuicji badawczej Mazela i Barthes'a, narzucającym się jako niemal oczywiste, byłoby, jak sądzę, prześledzenie relacji między historiografią i 'narracją środowiskową' tam, gdzie gwałtownie się one przecinają i oświetlają – w punkcie wyznaczanym przez symetryczność rozważań o naturalnych i historycznych katastrofach: ludobójstwie europejskich Żydów (a także prawnej kategorii *genocydu*) i historii planetarnej ujmowanej w perspektywie *ekocydu*. Symetryczność ta zaznacza się na poziomie słownika, zakresu znaczeniowego pojęć, hipotetycznych (często ryzykownych poznawczo) modeli zdarzeń; a zatem, można powiedzieć, że mimo „osłabionej weryfikowalności” (w rozumieniu pozytywistyczno-modernistycznym) uderza ona trafnością i bogactwem epistemologicznych filiacji.

Pojęcie *ekocydu* zostało wprowadzone do światowej myśli społecznej i historycznej w latach 60. jako reakcja na niszczące dla środowiska skutki wojen, prowadzonych przez armię Stanów Zjednoczonych w Azji Południowo-Wschodniej. Kontekst globalizacji poszerzył słownik „ekocydalny” o inne, pokrewne formuły: „planetocydu” i „terracydu”. Franz Broswimmer na podstawie tego terminu skonstruował oryginalną, środowiskową historię ziemi, rozumianą jako dzieje masowego wyniszczenia gatunków, czyniąc „zagładę” podstawową kategorią teoretycznego opisu⁴. Tak określona rama koncepcyjna obejmuje historię ziemi w perspektywie milionów lat: od pierwszej masowej eksterminacji gatunków, która nastąpiła 250 milionów lat temu w wyniku zmian klimatycznych, spowodowanych dryfem kontynentalnym, aż po destrukcję środowiska w erze globalizacji.

Pojęcie to zatem oddziałuje retrospektywnie (jego autorzy nawet nie ukrywają silnie konstruktywistycznego charakteru terminu), rzucając cień na historię naturalną z perspektywy współczesnego człowieka, zanurzonego w kulturze posttraumatycznej, wraz z centralną dla niej kategorią całkowitego zniszczenia, a także powiązanymi z tą tematyką, dominującymi w ponowoczesnej humanistyce, dyskursami bio- i tanatopolityki. Perspektywa ta strukturyzuje obraz przeszłości, wybywając z niego zdarzenia destrukcyjne,

4 F. Broswimmer *Ecocide. A Short History of the Mass Extinction of Species*, Pluto Press, London 2002. Zob. również dyskusję nad książką Davida Zierlera *The Invention of Ecocide: Agent Orange, Vietnam, and the Scientist Who Changed the Way We Think about the Environment*⁴, <http://h-diplo.org/roundtables/PDF/Roundtable-XIII-11.pdf> (10.07 2016).

apokaliptyczne, poddając je swoistemu „gęstemu opisowi”, w którym traktowane są jako przejaw prawidłowości, często ukrytych, latentnych, ale silnie oddziałujących na rzeczywistość.

W ujęciu Broswimmera historyczność i czasowość natury ustanawiają osie, związane siecią wzajemnych zależności, zazębiające się w porządku wertykalnym i horyzontalnym, tworzące w ten sposób nową jakość, którą dobrze określa Latourowskie pojęcie „geostorii” (*geostory*)⁵. Jest to wizja, w której w obręb historii włączone zostają „non-humans”, nieludzkie czynniki sprawcze dziejowości. Broswimmer w swojej koncepcji skupia się przede wszystkim na ingerencjach człowieka w ład ekosystemów, ingerencjach, związanych z powstaniem wielkich cywilizacji miejskich: od neolitycznych państw-miast w dorzeczu Tygrysu i Eufratu po nowoczesne imperia kolonialne. Dynamika relacji między wektorem ‘natury’ i ‘historii ludzkiej’ nie jest równomierna, przejrzysta, często bowiem skutki działań ludzkich okazują się przesunięte w czasie, odwleczone wobec rytmu zdarzeń w sferze dziejowości. W koncepcji Broswimmera dynamika ta układa się jednak w powtarzalny wzór, w rozpoznawalny model katastrofy. Ekocydalna aktywność wielkich imperiów Mezopotamii, Egiptu, Grecji, Rzymu, państwa Majów, stopniowo, ale nieuchronnie, prowadziła do ich upadku. Rozwój ekonomiczny, sukcesy militarne pociągały za sobą erozję i zasolenie gleby, deforestację, zanik bioróżnorodności (zagładę gatunków), co prowadziło do przekształcenia niegdyś „ogrodów Semiramidy” w jałowe pustynie, tereny cywilizacyjnie zdegradowane⁶. Historia postneolityczna jawi się zatem w perspektywie środowiskowej jako kombinacja imperializmu/militaryzmu, ekspansji wielkich miast na tereny rustykalne (przeludnienie) i deforestacji zaburzającej równowagę lokalnych ekosystemów. Najbardziej niszczące dla środowiska okazywały się działania wojenne. Konieczność pozyskania materiału na budowę okrętów, gromadzenia pożywienia dla imperialnych armii doprowadziła do wytrzebienia lasów i pól w północnej Hiszpanii, Afryce Subsaharyjskiej i w Azji Mniejszej, przyczyniając się w skrajnych przypadkach do zmiany ukształtowania terenu i klimatu.

Historia środowiskowa Broswimmera, obierająca za punkt odniesienia zjawisko „ekocydu”, współbrzmi z założeniami koncepcji historiozoficznych,

5 B. Latour *Agency at the Time of the Anthropocene*, „New Literary History” 2014 No. 45, s. 3.

6 Por. także E. Burke III *The Big Story. Humans History, Energy Regimes, and the Environment*, w: *The Environment and World History*, ed. by E. Burke III, K. Pomeranz, University of California Press, Los Angeles 2009, s. 33-53.

akcentujących wagę katastrof, dyskontynuacji, rewolucji, aktów barbarzyństwa. Autorzy owych koncepcji (Dan Diner, Eric Hobsbawm, Enzo Traverso, Dipesh Chakrabarty) postrzegają dzieje XX wieku (i, szerzej, antropocenu) jako narrację, określaną przez „negatywne *telos*”⁷, zmierzającą do (samo) zniszczenia. Dla wspomnianych historyków dzieje nowoczesności zdominowane są przez procesy, które ściśle się wzajemnie warunkują: podbój terytoriów, utylizację zasobów natury i masową przemoc, przeradzającą się w akty ludobójstwa. Dla Enzo Traverso wydarzeniem, w którym zbiegają się procesy „zarządzania przemocą”⁸, było utworzenie obozów koncentracyjnych i obozów zagłady – to właśnie Auschwitz i Holokaust pozostają symbolami negatywnej teleologiczności, ogarniającej różne aspekty europocentrycznej („okcydentalnej”) historii⁹.

Nietrudno dostrzec punkty wspólne dla pojęć „ekocydu” i „genocydu” Raphaella Lemkina. Kategorie te spaja rys rygoryzmu i krańcowości zniszczenia, (Lemkin mówi o zmasowanym ataku na wszystkie aspekty życia określonej grupy etnicznej, od kulturowego po biologiczny), motyw sprawczości ludzkiej, a także rozbudowana warstwa symboliczna, swoisty „reżim ideokratyczny”, dostarczający działaniom eksterminacyjnym podniosłej legitymizacji. Berel Lang w swojej interpretacji koncepcji Lemkina podkreśla, że ludobójstwo to nie tylko „akt”, ale przede wszystkim „idea”, leżąca u jego podstaw, wprzęgająca gesty destrukcji w ideologię dominacji określonej kultury¹⁰.

„Ekocyd” (wprowadzony do debaty publicznej w latach 60.) jest chronologicznie późniejszy od kategorii ludobójstwa, której podstawy Lemkin stworzył już w roku 1940¹¹, ale przecież „genocyd” etymologicznie został wywiedziony od kategorii biologicznej, darwinowskiej („*genos*”), jest więc niejako

7 Zob. E. Traverso *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś.F. Nowicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 13.

8 Tamże, s. 56.

9 E. Traverso *Die Einzigartigkeit von Auschwitz. Hypothesen, Probleme und Irrwege der historischen Forschung*, w: tegoż *Nach Auschwitz. Die Linke und die Aufarbeitung des NS-Völkermords*, ISP, Köln 2000.

10 B. Lang *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

11 Raphael Lemkin, polsko-amerykański prawnik po raz pierwszy opublikował swoją koncepcję ‘genocydu’ w roku 1944 w książce *Axis Rule in Occupied Europe*, w roku 1948 powstała Konwencja Organizacji Narodów Zjednoczonych w sprawie zapobiegania zbrodni ludobójstwa. Jednak sam termin pojawiał się w wypowiedziach Lemkina już wcześniej, w roku 1940. Por. B. Lang, *Planowanie ludobójstwa*, w: tegoż *Nazistowskie ludobójstwo...*, s. 30-32.

uszczerbowieniem procesu „zagłady gatunków”, który wieszczą współczesne studia środowiskowe. Nie ma więc racji Dipesh Chakrabarty, kiedy twierdzi, że ludzkość nigdy nie doświadczyła siebie jako gatunku¹²; przeciwnie, właśnie doświadczenie *genocydu* konfrontuje ludzkość (oczywiście negatywnie) z tym zapoznanym darwinowskim aspektem istnienia. Czyż nie jest tak, że właśnie refleksja nad genocydem powinna stać się fundamentem ‘kondycji postludzkiej’, którą postuluje humanistyka nieatropocentryczna? Czy doświadczenie to nie powinno zostać konstruktywnie przepracowane, tak by na rozpoznaniach tej myśli możliwe stało się zbudowanie nowej bioetycznej podstawy historii?

Organiczna księga Zagłady

Historia środowiskowa, poszerzając zakres „aktantów historycznych”, modyfikuje wymowę tak silnie obecnej w badaniach nad Zagładą semantyki pustki, porzucenia, amnestycznego niedopełnienia obowiązku pamięci o zmarłych. Lektura prac Bruno Latoura wyznacza cezurę, poza którą miejsca po obozach zagłady w Treblince i Bełżcu nie wydają się już „puste”, nieaktywne semantycznie – wypełniają je ‘ekofakty’, wytwarzające złożone sieci relacji bio-, geo-, antropomorficznych. Kwestię roli natury w procesie pracy pamięci/postpamięci o Zagładzie podejmuje – w odmiennych niż dotychczas omawiane ramach metodologicznych – Georges Didi-Huberman w eseju *Kora*. Ta niewielka książeczka może zostać uznana za ekokrytyczny appendix do, częściej komentowanych w myśli humanistycznej, *Obrazów mimo wszystko*¹³ – rozprawy poświęconej serii zdjęć, które w 1944 roku wykonali więźniowie Sonderkommando w obozie Auschwitz II. *Kora* wydaje się również swoistym mikrohistorycznym rozwinięciem przedstawionego wyżej, bardziej generalizującego uporządkowania badawczego z zakresu studiów środowiskowych, zorientowanych na badanie splotu znaczeń eko- i genocydalnych. Wreszcie, jest ona przykładem udzielenia głosu bytom organicznym i nieorganicznym, które w paradygmacie antropocentrycznym uchodzą za „nieme” i nieznaczące.

12 Oczywiście Chakrabarty usiłuje na podstawie pojęcia gatunku zbudować wizję nowej, „uniwersalnej historii ludzi”, która byłaby odpowiedzią na powszechne odczucie katastrofy klimatycznej. W moim artykule traktuję tezy badacza nieco redukcjonistycznie, lecz, jak sądzę, zgodnie z jego intencjami. D. Chakrabarty *Klimat historii: cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 198-199.

13 G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Universitas, Kraków 2008.

Kora jest emocjonalną relacją z pobytu filozofa w muzeum Auschwitz-Birkenau, relacją rozwijającą się w rytmie spaceru, zgodnie z marszrutą, którą wytyczają materialne pozostałości obozu. Ruch w przestrzeni wydaje się zarazem alegorią namysłu historiozoficznego, w którym figury dyskursu poddawane są próbie empirycznie doświadczanej topografii. Przestrzeń dawnego obozu jest równocześnie chronotopem – Didi-Huberman ma dogłębną świadomość tego, że pisze z perspektywy „post”, „*pewnego potem*” historii Auschwitz, nad którą warstwami nałożyły się rozmaite formy aktywności nieantropomorficznej:

Doły te [w których składano prochy ofiar Zagłady – przyp. A.U.] zostały później zasypane Jednakże pewne potem owej historii – to, w którym dziś tkwię – także p r a c o w a ł o, pracowało z opóźnieniem, pracowało „relatywnie”. Zdaję sobie z tego sprawę, odkrywając, ze ściśniętym sercem, zadziwiającą mnogość białych kwiatów dokładnie w miejscu kremacyjnych wyrw. Bujny rozrost polnych kwiatów nie jest bowiem niczym innym jak tylko odwrotnością ludzkiej hekatombi, zużytkowanej przez ten skrawek polskiej ziemi.¹⁴

W opisie Didi-Hubermana współczesne Auschwitz to rozległa, monumentalna przestrzeń, zdominowana przez upiorne odczucie braku człowieka i zarazem intensywnej pracy natury, jej rozrostu, rozkładu, ukorzenia, zmian rzeźby terenu. Prowokuje to narratora do formułowania pytań zasadniczych w perspektywie środowiskowej: jak pogodzić idylliczność, oszałamiające piękno pejzażu z ‘genocydalną’ pamięcią miejsca? I czy natura ma pamiętać? Czy pamiętanie, wspomnianie, amnezja i *anamnesis* mają swoje źródło, nieusuwalny fundament w istnieniu ludzkiego podmiotu, czy też jest to żywioł nawiedzający również nieludzkie czynniki sprawcze historii? Rezultaty tej osobliwej „wizji lokalnej” wydają się jednoznaczne. W sytuacji, w której obóz (właściwie muzeum obozowe) powoli staje się „fikcyjnym miejscem, mającym (instytucjonalnie) pamiętać o Auschwitz”¹⁵, to natura „żyje nieprzerwaną pracą śmierci”¹⁶. Jedyne drzewa wskazują miejsce ludobójstwa, a ziemia, rozstępując się, ujawnia ukryte pozostałości po umarłych.

¹⁴ G. Didi-Huberman *Kora*, s. 75.

¹⁵ Tamże, s. 30.

¹⁶ Tamże, s. 79.

W tej narracji o Auschwitz sprawczość (post)historyczna i diegetyczna została przypisana bytom środowiskowym: brzozom, pejzażowi, a właściwie linii drzew na horyzoncie, ptakom, bagnistej ziemi. Kwestia podmiotowości, sprawczości natury nie zostaje tu jednak podjęta wprost czy ostatecznie rozstrzygnięta. Natura wymyka się epistemologicznej jednoznaczności, nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem; Didi-Huberman podsuwa trzecią możliwość – pejzaż, drzewa, podłoże stają się obiektem niejasnej interpelacji, zostają postawione w stan poznawczego alertu, którego obiektem jest kondycja *post-genocydu*, współczesność miejsca dawnego ludobójstwa.

Zwornikiem narracji są znaczące ekofakty, nieustannie powracające w opisie – trzy strzępy kory brzozy, zebrane z ziemi w trakcie spaceru do Birkenau. Kawałki tytułowej kory łączą w opowieści wątki ocalenia, pisma/pergaminy, geopoetyki, symbolicznej onomastyki, osadzając wszystkie te obszary zagadnień w problematyce ontologicznej.

Kora jako wierzchnia warstwa drzewa, jego łuszcząca się powłoka, wprowadza napięcie między kategoriami substancji i pozoru, esencji i tego, co akcydentalne, przygodne. Kora nie tyle znosi te opozycje, ile ustanawia strukturę głęboką tych rozróżnień. Jak powiada Didi-Huberman, „zdarzają się powierzchnie, które zmieniają głębię otoczenia”¹⁷, istnieją powierzchnie zawierające „skrypty” struktur głębokich określonych form bytu. Kora w porządku poznania i opisu ontologicznego okazuje się bardziej istotna od pnia drzewa, bowiem oddzielając się od niego, zaświadcza o jego istnieniu, wyznacza ramy naszego myślenia o nim. Jej status staje się w myśli Didi-Hubermana podstawą wszystkich innych oznakowań, tablic, zapisów na terenie obozu, przekształca się w wielorodny system semiotyczny, nośnik kategorii konceptualnych i filozoficznych. Popękana cementowa podłoga dawnego krematorium nazywana jest „korą” historii, a zatem zewnętrżnością, resztką, która skrywa prawdę o przeszłości. Kora, jej popękana powierzchnia funkcjonuje też jako metafora zranionego ciała, traumy i jej następstw (w tym miejscu dochodzi do głosu autobiograficzny rys książkowej relacji o Auschwitz, bowiem w obozie tym zginęło wielu członków rodziny autora).

Kora przywołuje skojarzenia z pismem, księgą, zwojami pergaminu. Objawia się jako prapismo, jak powiada Didi-Huberman – „pismo sprzed alfabetu”¹⁸, złożone z tajemnych znaków, domagających się rozszyfrowania; jest zarazem symboliczną resztką spalonej księgi, rozwiewanymi przez wiatr

17 Tamże, s. 86.

18 Tamże, s. 7.

kartami zbeszczeszczonej Tory. Pozostaje wreszcie w silnym związku z onomastyką miejsca *genocydu* (etymologia Birkenau/Brzezinki ma biomorficzne źródło, wywodzi się od brzoź porastających teren wokół obozu). Kontekst ludobójstwa podminowuje wszakże tok etymologicznej analizy, odwraca jej wewnętrzny porządek. W refleksji francuskiego filozofa kora jest „znaczonym” wtórnie wytworzonym przez „znaczące” – nazwę obozu zagłady Birkenau (Brzezinka). Jej ranga w opowieści jest pochodną doniosłej roli świadka i nie-ludzkiego żałobnika masowej śmierci, w której osadził ją splot historycznych okoliczności.

Kora rozczepia się na linie konotacji, homonimii, metonimii, wskazuje na równoległość języka i świata roślin. Wchłania to, co ludzkie, nadaje antropomorficznemu podmiotowi status bytu, który Rosi Braidotti nazywa „post-człowiekiem” – podmiotem, który rezygnuje z dominującej pozycji i staje się częścią procesu „stawania-się-ziemią (rośliną, zwierzęciem)”¹⁹.

Morgenthau. Agraryzm jako wygnanie z historii

Twórczość Anselma Kiefera skłania do przemyślenia relacji między historycznością, czasem natury, a także procesem wnikania w ten splot pracy pamięci, postpamięci i związanego z nimi wymiaru aksjologicznego rekonstrukcji przeszłości.

W paradygmacie pozytywistycznym, opierającym się na dominacji *anthropos*, czas natury pozornie znosi uporządkowania etyczne, unieważnia, wywiedziony z „trójkąta Hilbergowskiego”, podział na ofiary, sprawców i obserwatorów Zagłady. Kontekst malarstwa Kiefera oświeśla tę kwestię w nieco innym porządku. Przede wszystkim okazuje się, że nie ma jednego czasu natury – istnieją różne imiona czasu, mnogie temporalne przebiegi, trajektorie o zmiennej dynamice i natężeniu. Wnikają w nie również „opiłki” etycznej oceny historii. Czasy natury przegrupowują zatem pytania etyczne, rozczepiają je wokół pryzm czasu – w efekcie ekopoetyki malarskie umożliwiają podjęcie w innym systemie wartościowania tak znamienych dla niemieckiej kultury powojennej wątków winy, kary, pokuty, dziejowej odpowiedzialności, zakładającej głęboką reinterpretację własnego dziedzictwa kulturowego²⁰.

19 R. Braidotti *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, PWN, Warszawa 2014, s. 179. Formuła Braidotti jest rozwinięciem znanych też Gauttarięgo i Deleuze’a. Tamże.

20 Zob. D. Levy, N. Schnaider *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, s. 74-86, 131-134.

W cyklu malarskim *Morgenthau Kiefer*²¹ wprost odnosi się do wydarzeń historycznych z okresu powojennego, gdy wyłaniał się nowy ład europejski. Jego istotną częścią były debaty nad przyszłością Niemiec po kapitulacji władz nazistowskich w 1945 roku. Jedną z propozycji politycznego zarządzania „upadkiem i klęską” narodu niemieckiego był legendarny „plan Morgenthaua”, zakładający przekształcenie Niemiec w kraj rolniczy, który nie byłby zdolny do prowadzenia wojny²². Plan ten postulujący całkowitą demilitaryzację kraju, likwidację przemysłu, wprowadzenie zakazu ruchu lotniczego, zamknięcie uniwersytetów i wydawnictw prasowych wpływał z pobudek etycznych. Jego twórca, amerykański minister finansów Henry Morgenthau Jr. był głęboko przekonany, że społeczność międzynarodowa, narzucając Niemcom określony porządek społeczny, powinna dać im do zrozumienia, że prowadząc „wojnę przeciwko cywilizacji”, sprzeniewierzyli się pryncypiom moralnym Zachodu. Plan Morgenthaua ostatecznie nie został zrealizowany, choć wcielono w życie niektóre jego elementy (denazyfikację, demilitaryzację, podział państwa niemieckiego na strefy geograficzne i polityczne, świadome izolowanie polityków i dyplomatów niemieckich na arenie międzynarodowej), przetrwała jednak jego legenda, istniejąca w porządku alternatywnych wersji historii, rozpalająca umysły współczesnych badaczy dziejów. „Plan Morgenthaua” pozostawił też ślad w amerykańskim słowniku politologicznym, gdzie „morgenthaueryzm” oznacza postawę rygorysty politycznego, wiążącą strategię dyplomatyczną z porządkiem moralnym²³.

Jak w perspektywie studiów środowiskowych przedstawia się historyczny sens tego projektu politycznego? „Plan Morgenthaua”, zgodnie z intencjami jego twórcy, miał być formą ponurej społecznej dystopii, która skazywałaby wyrafinowaną cywilizację, kulturę wysoką Goethego, Kanta, Heideggera na regres, na powrót do rustykalnej monokultury. Praca na roli, na którą skazywał pokonanych Niemców „plan Morgenthaua”, była tu postrzegana jako forma pokuty, zamknięcia w pseudopastoralnej rzeczywistości, która mogła wydawać się przewrotnym spełnieniem konserwatywnych protonazistowskich

21 A. Kiefer *Morgenthau*, Mosel Verlag GM 2015. Zob. też <http://www.gagosian.com/exhibitions/anselm-kiefer--may-03-2013/exhibition-images> (15.07 2016).

22 Zob. H.G. Gelber *Der Morgenthau Plan*, „Vierteljahrhefte für Zeitgeschichte” 1964; B. Greiner *Die Morgenthau – Legende. Zur Geschichte eines umstrittenen Plans*, Hamburger Edition, Hamburg 1995.

23 B. Greiner *Die Morgenthau-Legende...*, s. 25.

wizji volkistowskich (*völkisch*), szermujących hasłami (narodowej) krwi i bliskiego związku z ziemią (*Blut und Boden*). Projekt Morgenthaua wypływał z przekonania, że historyczność, wraz z jej najbardziej agresywną emanacją – militarnym imperializmem, nie może zaistnieć w świecie przedprzemysłowym, agrarnym. Sztuczne zawrócenie biegu czasu, cofnięcie rozwoju cywilizacyjnego niemal do epoki neolitu byłoby więc gestem radykalnego wygnania sprawców Holokaustu z historii, wykluczeniem ich z teologicznej czasowości zwycięzców – obrońców cywilizacji Zachodu.

Cykl *Morgenthau* (2015) Anselma Kiefera stanowi kontynuację linii tematycznych, współtworzących dzieło niemieckiego artysty od wczesnych lat 70. Punkt wyjścia jego filozofii sztuki wyznaczało zawsze poczucie zagubienia sensu historii we współczesnym świecie i wynikająca stąd potrzeba odsłonięcia utopijnego wymiaru dziejowości. Dlatego też Kiefer podejmuje w swojej twórczości wątki zaczerpnięte z mitologii germańskiej, które ze względów historycznych – jako część dziedzictwa niemieckiego, zawłaszczonego przez nazistów – wydawały się albo skandaliczne światopoglądowo, albo też nieudolnie wypierane w procesie powojennej zbiorowej amnezji. Projekty Kiefera często budziły kontrowersje; autorowi zarzucano „faszystoidalną”, dwuznaczną fascynację emblematami narodowymi i nazistowskimi, a także nieumiejętność zajęcia wyrazistego stanowiska wobec niemieckiej przeszłości. Zarzuty te wynikały jednak z niezwykle powierzchownego odczytania dzieł malarza; głębsza refleksja nad nimi udowadnia, że Kieferowi przyświecały zupełnie inne cele. W przypadku obrazów *Deutschlands Geisteshelden* (1972), *Hermannsschlacht* (1977), *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde* (1977) mamy do czynienia nie tyle z postmodernistyczną grą szczytkami afektywnej ikonografii, ile ze śmiałym przepracowaniem problemu kary, naznaczenia, odpowiedzialności, wreszcie, możliwości odpokutowania historycznej winy. Ten kierunek artystycznych eksploracji był następnie rozwijany w serii obrazów i gwaszy, inspirowanych żydowską kabałą, filozofią XVIII-wiecznego filozofa Roberta Fudda, Celanowską symboliką kobiecych imion (Margareth, Sulamith). W przeciwieństwie do Brechtowskiej, dyskursywnej w istocie, strategii „zajmowania stanowiska” poprzez montaż-rekompozycję kanonicznych obrazów wydarzeń historycznych²⁴ Kiefer wyzyskuje alchemiczną zdolność

24 Nawiązuję tutaj do kanonicznej interpretacji wojennego „Arbeitsjournal” Bertolta Brechta, którą przeprowadził Georges Didi-Huberman w swojej książce *Strategie obrazów. Oko historii 1.*, przeł. J. Margański, Ha!art, Warszawa, Kraków 2011, s. 135. Warto przytoczyć w tym miejscu definicję Brechtowskiego montażu jako strategii wprawdzie przeciwstawnej do metody Kiefera, jednak stanowiącej jej ciekawy intelektualny kontrapunkt: „montaż jako rekompozycja

odsłaniania ukrytych korespondencji między obszarami rzeczywistości (planetami i metalami, ludzkim ciałem i kosmosem, księgą i rośliną). Wybiera więc metodę ryzykownego eksplorowania herezji, niepodatnego na przykład, przekraczającego ramy ludzkiej historii w kierunku planetarnej 'geostorii'. Gruntowne przepracowanie wszystkich tradycji kulturowych i obszarów organicznych sprawia, że pozwalają się one traktować jako symetryczne, przekładalne kody, tajne szyfry rzeczywistości.

Od końca lat 90. dzieło Kiefera przestaje być jedynie melancholijnym od-pamiętywaniem katastrofy, świadectwem zaległej pracy żałoby, a zaczynają się w nim pojawiać nowe wzorce obrazowania i filozofowania. Sublimicy-styczne, apokaliptyczne wizje (*Himmel auf Erden*, 1974/75), obrazy totalitarnej architektury, realizujące Benjaminowską wizję historii jako permanentnego upadku, ustępują miejsca osobliwym studiom natury. Zamiast syntez, alego-rycznych obrazów pojawia się poetyka wglądu, starannego rozpoznawania drobin bytów organicznych. „Zoom” kompozycyjny wnika w roślinne mi-kroświaty, przybliża się do wybranych (jak się wydaje, dość przypadkowo) fragmentów łąki czy pola. Cykl *Morgenthau* ustanawia istotny przyczynek, objaśniający istotę tego zwrotu w twórczości autora *Sulamith*.

Daniel Arasse w swojej monografii poświęconej dziełu Kiefera pisze, że kluczowe dla wczesnej twórczości artysty motywy lasu i zniszczonej ziemi po wypalonym lesie stanowią zasadniczą przesłankę, „mit założycielski” germańskiej genealogii²⁵, formującą podstawy silnej etnicznej tożsamości Niemców, zwłaszcza charakterystycznych dla niej fantazmatów zdobywczych. Współbrzmia one, co oczywiste, z 'ekocydalnym' rysem historii postneoli-tycznej, która swoim fundamentem uczyniła bezlitosną eksploatację świata natury, traktowanej w perspektywie antropocenu jako czysty zasób. Las byłby zatem „teutońskim totemem”, który – w perspektywie konstruktywistycznej, Andersonowskiej teorii narodu – pełni istotną funkcję w procesie wtórnej naturalizacji fikcyjnej źródłowości etnicznej wspólnoty. Właśnie dzięki takim wyrazistym, silnie osadzonym w przestrzeni „naturo-kultury”, znakom tote-micznym „naród staje się 'natalny', genetyczny, genealogiczny i (oczywiście) rasowy. Jest zakorzeniony, ugruntowany w ziemi, niczym roślina lub zwierzę,

sił oferowałyby więc nam w ten sposób obraz czasu, który rozsądza opowiadanie historii i roz-mieszczenie rzeczy». Otóż w wyłomie tej eksplozji ów obraz – od uchwycenia tego, co wi-dzialne w kamerze, aż po montaż [...] przedstawia historię w świetle jej najgłębszej wypartej pamięci, jak również jej najbardziej bezkształtnych pragnień” (tamże, s. 135).

25 D. Arasse *Anselm Kiefer*, Schirmer/Mosel, München 2015.

zajmujące terytorium”²⁶. Totem, wywiedziony ze świata natury nadaje narodowi piętno źródłowości, *arché*, pozwala zatrzeć wiedzę o jego fikcyjnym rodowodzie.

Jeśli przyjąć tę wykładnię, to wówczas dominujące w cyklu „morgen-thauerowskim” źdźbła traw, ziół i kwiatów wydają się anty-lasem, kolejnym w twórczości Kiefera, ale też bardziej radykalnym aktem przeciwtotemicznej rewolty, jaką podejmuje w swojej twórczości niemiecki malarz. W przeciwieństwie do wcześniejszych polemik z niemieckim (protofaszystowskim) dziedzictwem, Kiefer rezygnuje tu z kulturowych determinant, z przywoływania sieci znaczeń, nadbudowanych nad kompozycjami malarskimi, porzuca całą intelektualną strategię budowania dystansu wobec mikro zdarzeń światowych. Zanika monumentalność Lasu, hieratyczność obrazów natury i architektury, podporządkowanych ikonografii podboju. Pierwszeństwo zaczyna przysługiwać kategoriom mikrokosmicznej bliskości, zanurzenia, chaosu. Autor pozwala prowadzić się naturze, postępuje w myśl jej porządku. Kompozycję wyznacza tu naprzemiennność kolorystyczna pęków kwiatów i wyschniętej trawy, dynamikę od- lub dośrodkową określa kierunek wzrostu ziół i zboża. Zmieszanie, zawirowanie żółto-brunatnych wyschniętych lub spalonych traw wywołuje wrażenie synestezji wrażeń i walorów, potęgujących się wzajemnie. Te obrazy natury nie mają sygnatury etnicznej, nie przynależą do narodowej ikonografii, przeciwnie – swoją rozwichrzoną ontologią wypowiadają posłuszeństwo samemu „prawu własności”, do którego mogłyby zgłaszać swoje roszczenia narody i kultury. Są one wolne, suwerenne, wydają się wręcz ilustrować Latourowską ideę „bytów nieuczesanych”²⁷, niepoddających się zabiegom porządkującym, „ogrodniczym” nowoczesności.

Jednak wrażenie asemantyczności i całkowitej immanencji natury jest pozorne. Są w tej rzeczywistości „przyczynki dyskursywne” i posttraumatyczne zranienia, ślady konfliktów historycznych i pracy pamięci, ustanawiające znikliwą, przygodną, a zarazem narzucającą się w odbiorze warstwę mikrośladów semantycznych. Trawa, układająca się odśrodkowo, oglądana z pewnej perspektywy wydaje się miejscem zgniecionym pod ciężarem ludzkiego ciała, być może śladem (żydowskiego) uciekiniera, ukrywającego się przed nagonką. Pod koniec cyklu pojawiają się obrazy, w których witalizm

26 W.T.J. Mitchell *Wartość dodatkowa obrazów, w: tegoż Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 130.

27 B. Latour *Polityka natury*, s. 141.

i mistycyzm kolorowych łąk zastępują mroczne wizje pożaru, wytrawionej ziemi. Odnosi się wrażenie, że natura wspomina, melancholijnie przetrawia mroczną przeszłość, deponuje ją w porządku bardziej uniwersalnym, na poziomie „metazdarzeniowym” historii.

W jakie związki wchodzi świat natury z pierwiastkami ludzkimi, jak „powidoki człowieka” istnieją w kłaczowatym świecie Kiefera? Ludzki podmiot jawi się na ogół jako odkształcenie porządku natury, złamanie linearności źdźbła trawy, regularnego wzrostu roślin, a zatem jako zakłócenie ładu i rytmu świata roślinnego. Inną formą ingerencji człowieka jest obraz ognia niszczącego łąkę. Obecność człowieka jest tu więc tożsama z zamętem, zranieniem, człowiek niejako negatywnie dopełnia roślinne światy.

Obrazy z cyklu *Morgenthau* mają kompozycję reliefową – na wizerunki kłaczy, pęków roślin, odwzorowane grubymi pociągnięciami pędzla, naklejono autentyczne źdźbła wyschniętych traw. Umieszczone na płaszczyźnie obrazu prawdziwe kłacza i pęki są niemal powtórzeniem malarskich przedstawień łąki, tworzą trzeci wymiar kompozycji, wprowadzając zawirowanie w relacjach między modelem i kopią, źródłem i jego odwzorowaniem. Metoda ta zarazem konfrontuje dyskurs środowiskowy z problematyką mimetyczności, z pytaniem, czy natura w relacji wobec traumatycznej historii jest w ogóle „reprezentowalna”, przedstawialna w taki sposób, by została ocalona w tych wizerunkach jej ontologiczna autonomia. Kiefer rezygnuje z antropomorficznych modeli reprezentacji, odrzuca alegoryczność, substytucję, realistyczną ‘mimesis’, wybiera zaś strategię roztopienia ‘ludzkiego’ obserwatora w niezróżnicowanej materialności świata organicznego. W tę poetykę wpisuje się idea nielinearności cyklu – każdy z obrazów jest autarkiczny, zamknięty, akontekstualny, nie łączy się z innymi na zasadzie przyległości czy udziału w sekwencji narracyjnej. Świat natury jest nieskończenie bogaty, ludzkie akty przemocy czy pamięci są jedynie epizodem w nieskończonej wielości zjawisk. Dlatego gest wytyczenia ram kompozycyjnych przez artystę wydaje się przypadkowy – poza ramą rozpościera się przecież mnogość zjawisk i procesów. Dzięki wszystkim tym zabiegom obrazy „morgenthauerowskie” Kiefera stają się reprezentacją reprezentacji, naturą natury, zawierają w sobie dyskurs krytyczny na temat warunków zaistnienia przyrody organicznej w ramach malarskiej konwencji²⁸.

28 Na temat przekraczania „granic genetycznych” w sztuce ducha „morfizmów” Bruno Latoura zobacz następujące prace: J. Żylińska *Zielone króliczki i mówiące uszy – etyka bio-sztuki*, w: *też Bioetyka w epoce nowych mediów*, przeł. P. Poniatowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa

Właśnie w świecie natury została u Kiefera zdeponowana cała wiedza historyczna o przyczynach, które doprowadziły do powstania kontrowersyjnego, dystopijnego „planu Morgenthaua”. Są w niej sensualne ślady przemocy, powidoki Zagłady, są również przesłanki, prowadzące do przewyciężenia historycznej winy za sprawą wyrzeczenia się własnych znaków totemicznych, patronujących mitom założycielskim wspólnot etnicznych. Niemiecka genealogia okazuje się w interpretacji Kiefera „bio-morfo-genezą”. Kiefer bynajmniej nie buntuje się przeciwko idei „agraryzmu jako pokuty” (czyż „plan Morgenthaua” nie wydaje nam się zbyt okrutny, nawet w odniesieniu do sprawców Holokaustu?), przeciwnie, przyjmuje karę „regresu do natury” z pokorą, traktując ją jako doświadczenie oczyszczające, wzbogacające kulturowo. Intuicja łagodnego poddania się karze „neolitycznego” wygnania z historii wydaje się właściwa, głęboko uzasadniona artystycznie i kulturowo. Okazuje się, że natura w cyklu „morgenthauerowskim” zaszczepia na śladach zniszczenia nowy porządek, próbując odtworzyć – na razie jako fikcję, utopię, roszczenie – ideę *being singular plural* Jeana-Luca Nancy’ego, czyli ukonstytuować wspólnotę wielogatunkowego „my”, którą nowożytny humanizm skazał na zapomnienie²⁹.

2013; M. Bakke *Bio art – sztuka w czasach (bio)technologii*, w: tejsze *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

29 M. Smith *Ecological Community, the Sense of the World, and Senseless Extinction*, „Environmental Humanities” 2013 z. 2, s. 23.

Abstract

Aleksandra Ubertowska

UNIVERSITY OF GDAŃSK

The Landscape after the Holocaust: Pastoral Dystopias and Visions of 'Terracide'

Ubertowska examines what possibilities emerge from relating two research perspectives, namely Holocaust studies and environmentalism. Her point of departure is the overlap between the definitions and range of associations in the terms 'genocide' and 'ecocide'. She sketches out the assumptions of Franz J. Broszmitter's environmental planetary history. To illustrate these theoretical assumptions in a way inspired by the theory of 'ecocide', Ubertowska analyses Georges Didi-Huberman's book *Kora* as well as Anselm Kiefer's paintings (esp. from the cycle 'Morgenthau').

Keywords

Holocaust studies, environmentalism, ecocide, Auschwitz, Anselm Kiefer