

ARTYSTYCZNA „ARCHEOLOGIA” PAMIĘCI NA PRZYKŁADZIE *NAZISTÓW* I *PRAWDZIWYCH NAZISTÓW* PIOTRA UKŁAŃSKIEGO

ARTISTIC “ARCHAEOLOGY” OF MEMORY IN THE CASE OF *THE NAZIS* AND *THE REAL NAZIS* OF PIOTR UKŁAŃSKI

Izabela Kowalczyk

orcid.org/0000 0002 9808 2416

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, 61-745 Poznań
Izabela.kowalczyk@uap.edu.pl

ABSTRACT: Contemporary artists referring to history often ask questions about what and how is memorised. How tragic events from the recent past are reflected in our cultural archive of memory. Artists are interested in visual memory, which includes, among others, documentary photographs, pictures from history textbooks, historical feature films. However, there is not only historical knowledge but also the popular culture that shapes our ideas about the past. That is why in these imaginations the truth mixes with fiction, and the suggestive images known from movies overlap our knowledge. Thus, the artistic “archeology” takes place in the area of our broadly understood cultural memory.

The above problem is discussed in the example of two works by Piotr Ukłański: *Nazis* (1999) and *Real Nazis* (2017). I reflect on results from the comparison of these works – the first using fictional images of Nazis from feature films and the second one showing portraits of real Nazis.

KEY WORDS: contemporary art, memory, the Holocaust, Piotr Ukłański, photography, nazis

[H]istoria i antropologia porównawcza nie są po prostu opisami wydarzeń i praktyk, lecz opisami **reprezentacji** wydarzeń i praktyk. (Mitchell, 2013, s. 38)

Przeszłość podlega medializacji, przełożeniu na język wizualny, artystyczny, ale również narratywizacji, jest bowiem historią opowiedzianą za pomocą zarówno obrazów, jak i słów. Aspekt wizualizacji historii wykorzystuje sztuka współczesna zainteresowana nieodległą przeszłością. W sztuce ma miejsce mediacja znaczeń przeszło-

ści, które wytwarzane są przez różne dyskursy: obok historycznego, również dyskurs kulturowy (kultury popularnej) oraz polityczny (polityki historycznej). Sztukę można porównać z obszarem „historii nieprofesjonalnej”. O tej ostatniej pisze Krzysztof Pomian (2006, s. 200 i 227), wskazując, że jest ona tworzona przez pisarzy, dziennikarzy i amatorów, którzy podają się za historyków współczesności. Autor łączy „historię nieprofesjonalną” z obszarem pamięci zbiorowej oraz z zainteresowaniem współczesnością. W innym miejscu zauważa jednak, że między historią profesjonalną (inaczej: „uczoną”) a nieprofesjonalną nie można wytyczyć ścisłej granicy.

Pisanie przez historyków podręczników szkolnych i książek dla szerokiej publiczności, ich udział w programowaniu uroczystości rocznicowych oraz w audycjach radiowych i telewizyjnych – wszystkie te działania mieszczą się na styku historii uczonej i pamięci zbiorowej, lub lepiej: w przestrzeni należącej niekiedy do jednej, niekiedy do drugiej z nich, a niekiedy do obu jednocześnie. (Pomian, 2006, s. 186)

Także Jacques Le Goff zauważa, że obecne przejście od historii do pamięci zbiorowej jest związane z dominacją historii bezpośredniej, wytwarzanej głównie przez media. Przyczynia się do tego również moda retro, eksploatowana bezwstydnie, jak pisze Le Goff, przez handlarzy pamięci. Chodzi o to, że pamięć stała się jednym z lepiej sprzedających się towarów w kulturze konsumpcyjnej (2007, s. 152). Sztuka, podobnie jak historia nieprofesjonalna, zwraca się przede wszystkim w stronę oceny faktów z punktu widzenia politycznego, ideologicznego, estetycznego czy etycznego. Nie jest natomiast aż tak bardzo zainteresowana samą pracą badawczą, choć możemy w niej odnaleźć również wątki tropienia i odkrywania historii, które niekiedy przybierają formę swoistych badań: archiwalnych, wykorzystujących historie mówione i drobne narracje, poszukujących tego, co leży niejako pod powierzchnią wspomnień. Pomian powiada, że „historia odróżnia fakty od fikcji i utrzymuje, że stwierdza te pierwsze, pozostawiając drugie fantazji artystów” (2006, s. 7), ale przecież artyści również zainteresowani są faktami. Należy więc raczej powiedzieć, że sztuka testuje granice między faktami i fikcją, ukazuje to, co dzieje się na ich styku. Próbuje wyjść poza dialektykę prawdy i fikcji, przeszłości i teraźniejszości, pamięci i zapomnienia. Z kolei, jak wskazuje Aleida Assmann, w kontekście sztuki zainteresowanej problemem pamięci, „Artystyczna pamięć nie pełni jednak funkcji magazynu, a jedynie symuluje magazyn, czyniąc przedmiotem swego zainteresowania procesy pamiętania i zapominania” (2009, s. 115). Ponadto sztuka naprowadza nas na obrazowość historii, a więc na to, jak historia jest wizualizowana i jakie obrazy przeszłości przecho-wuje nasza wyobraźnia. Sztuka, interpretując historię, tworzy zarazem reprezentacje innych interpretacji, przetwarza minione wydarzenia w obrazy i opowieści.

Rozpoznanie sfery wizualnej oraz obrazów odnoszących się do historii jest istotne w kontekście każdej kultury, ale wydaje się też szczególnie ważne w odniesieniu do współczesności, ponieważ to właśnie sfera wizualna zasadniczo wpływa na nasze rozumienie historii. Jak pisała już ponad dekadę temu Susan Sontag: „Od dłuższego czasu – co najmniej od 60 lat – fotografie określają sposób, w jaki pamiętamy i osą-

dzamy ważne konflikty. Muzeum pamięci jest dziś głównie zbiorem doznań wizualnych” (2004). W ostatnich czasach coraz częściej mówi się o zwrocie wizualnym, ikonicznym bądź piktorialnym w samej historii, socjologii i ogólnie w naukach humanistycznych, zaś przedmiotem zainteresowania staje się właśnie kultura wizualna (por. Bryson, Holly, Moxey, 1994; Zeidler-Janiszewska, 2006; Mitchell, 2009, 2013).

Współcześni artyści, których przedmiotem zainteresowania jest niedawna przeszłość, zadają między innymi pytania o to, co i w jaki sposób jest reprezentowane, a także, jak te reprezentacje są przez nas zapamiętywane. Artyści pytają, w jaki sposób tragiczne wydarzenia z nieodległej przeszłości znajdują swoje odzwierciedlenie w naszym archiwum pamięci wizualnej. Interesują ich reprezentacje historii, na które składają się między innymi fotografie dokumentalne, zdjęcia z podręczników historii, historyczne filmy fabularne. Jednak nie tylko wiedza historyczna oraz historyczne dokumenty kształtują nasze (jest to oczywiście wybiórcze „nasze”) wyobrażenia o przeszłości. Dużo większą rolę w kształtowaniu tych wyobrażeń odgrywa kultura popularna. Dlatego w naszym kulturowym archiwum pamięci historycznej prawda miesza się z fikcją, a na naszą wiedzę nakładają się sugestywne obrazy znane między innymi z filmów. Tym samym artystyczna „archeologia” to swoiste „wykopali-ska” prowadzone na terenie szeroko pojętej pamięci kulturowej. To ostatnie pojęcie rozpowszechnione w badaniach nad pamięcią przez Jana i Aleidę Assmannów (zob. Assmann, 2009) należy rozumieć w myśl rozważań dotyczących pamięci zbiorowej, która coraz częściej przywoływana jest przez samych historyków dla określenia zbiorowych mitologii oraz przejścia od czasu historii do czasu pamięci (Le Goff, 2007, s. 152; Assmann, 2009, s. 101–142). Pamięć zbiorowa czy też „pamięć kolektywna” definiowana jest zgodnie z koncepcją Maurice’a Halbwachsa (1877–1945) jako nieustannie przeobrażająca się wiedza stanowiąca organiczną część życia społecznego, kształtowana według zmieniających się potrzeb społecznych (Halbwachs, 1950). Dowodził on, że natura pamięci jest zbiorowa, ponieważ nasze wspomnienia opierają się na wspomnieniach innych ludzi, „na wielkich ramach pamięci społeczeństwa” (2008, s. 65). Nie ma więc pamięci, która znajdowałaby się na zewnątrz ram służących nam do ustalania i odnajdywania wspomnień (2008, s. 123). Ramy te są oczywiście zmienne, zależne od języka, struktur społecznych, w których żyjemy, wartości społecznych obowiązujących w danej kulturze, a także konwencji, którymi się posługujemy, dlatego ich zmiany pociągają za sobą przemianę naszych wspomnień (2008, s. 149). A Aleida Assmann w odniesieniu do czasów współczesnych dodaje: „Każda pamięć indywidualna jest dziś otoczona wiązką technicznych mediów pamięci, które rozmywają granice między procesami wewnątrz- i pozapsychicznymi” (2009, s. 112). Rzeczywistość społeczno-kulturowa wpływa więc na formatowanie naszej pamięci, zmusza do zapominania niektórych wydarzeń oraz modyfikowania innych. Nasza pamięć, która pozostaje pod wpływem społecznych i kulturowych ram, jest nie tyle magazynem, w którym przechowujemy dawne wydarzenia, ale procesem, który konstruuje przeszłość (Halbwachs, 2008, s. 227), dokonuje interpretacji przeszłych wydarzeń, nadając im określone znaczenie i wartościując je. Ramy pamięci są bowiem zarazem „łańcuchem idei i sądów” (Halbwachs, 2008, s. 412). Sztuka z kolei,

odnosząc się do pamięci kulturowej, przywołuje wizualne klisze, schematy, zadając pytania o ich znaczenie dla naszego myślenia o przeszłości.

Zarysowane wyżej problemy, wskazujące na splót historii, pamięci oraz wizualności, w tym sztuki, zostaną omówione na przykładzie dwóch prac Piotra Ukłańskiego: *Naziści* (1999) i *Prawdziwi Naziści* (2017), które prowokują do zadania pytania o twarze nazistów w naszym zbiorowym archiwum pamięci. Czy pamiętamy nazistów, a jeśli tak, to w jaki sposób? Prace Ukłańskiego dotyczą jednak nie tylko archeologii pamięci, ale też swego rodzaju archeologii zła, artysta pyta w nich bowiem, na ile sfera wizualna mówi nam o złu i czy jest w stanie ukazać twarze zła? A może – jak brzmi teza niniejszego tekstu – utrwalona przez kulturę wizualną i pamiętana przez nas „twarz zła” jest tylko i wyłącznie stereotypem, trudno nam natomiast przyjąć wiedzę historyczną wynikającą z materiałów archiwalnych zaświadczających o faktycznych „twarzach zła”, bo te nie mają w sobie nic charakterystycznego? Ta teza zostanie wywiedziona z porównania obu prac Ukłańskiego – pierwszej ukazującej filmowe wizerunki nazistów, a tym samym obrazy fikcyjne, i drugiej, korzystającej z portretów prawdziwych nazistów (choć oczywiście mniej lub bardziej ulegających estetyzacji lub podlegających pewnym konwencjom przedstawiania).

Piotr Ukłański (ur. 1968), polski artysta mieszkający w Nowym Jorku, pracę pod tytułem *Naziści* (1999) zaprezentował w Galerii Zachęta w 2000 roku. Była ona ponadto eksponowana na wystawie *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku w 2002 roku (Kleebatt, 2002). Praca funkcjonuje również w wersji książkowej w twardej, czarnej, matowej oprawie z czerwoną obwolutą.

Artysta zebrał 164 czarno-białe oraz kolorowe fotosy filmowe ukazujące portrety aktorów w mundurach nazistów wzięte z filmów fabularnych z różnych epok kinematografii, głównie amerykańskiej, ale też europejskiej (przede wszystkim z filmów niemieckich, włoskich, hiszpańskich i francuskich, ale pojawiły się też kadry z filmów jugosłowiańskich i polskich). Znaleźli się tu tacy aktorzy, jak Klaus Kinsky, Clint Eastwood, Marlon Brando, Jean-Paul Belmondo, Gregory Peck, Roger Moore i inni, a z polskich aktorów: Stanisław Mikulski w roli Hansa Klossa, Jan Englert i Krzysztof Kiersznowski grający w filmie *Złoto Dezerterów* oraz Daniel Olbrychski, który występował w *Jedni i drudzy* (*Les Uns et les Autres*) Claude'a Leloucha. Przez skupienie uwagi na portretach aktorów odgrywających nazistów artysta ukazał związaną z nimi siłę. Naziści znani z obrazów kultury popularnej to silni, przystojni mężczyźni o wyraźnych, regularnych rysach twarzy, postawni, bez widocznych wad cielesnych. „Z dwoma czarnoskórymi wyjątkami wszyscy są rasy białej. Kobiety pojawiają się sporadycznie, i jeśli już, to w roli młodych i seksualnie atrakcyjnych bohaterek drugiego planu” (Mazur, 2018, s. 70). Nie było więc kobiet nazistek, jak wynika z tego zestawienia. Są więc albo z natury dobre, albo same w sobie nie mają żadnego znaczenia – parafrazując słowa Laury Mulvey (1992, s. 100–105). Wizerunki nazistów mają niezwykłą moc, uwodzą i przyciągają spojrzenie, jednocześnie reprodukuja znaczenia siły i władzy.

Można zadać pytanie, w jaki sposób obrazy te działają na naszą wyobraźnię? Oczywiście nie ma jednego odbiorcy/odbiorczyni i jednej wyobraźni. Jeśli jednak

urodziliśmy się po wojnie w naszym kręgu kulturowym, jeśli nie przeglądamy zdjęć archiwalnych dotyczących wojny, w zasadzie nie wiemy, jak nazisci wyglądali. Albo inaczej – wiemy, ale jest to wiedza nabyta z kultury popularnej. Uklański tworzy więc tym samym symulację obrazów nazistów. Jak pisał Jean Baudrillard: „Żyjemy [...] wszyscy we wszechświecie osobliwie podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane przez scenariusz tych rzeczy” (Baudrillard, 1997, s. 187). Nie liczy się już sama rzeczywistość, ale jej kopie, niekończące się symulacje.

Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór. To właśnie symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między „prawdziwym” a „fałszywym”, między światem „rzeczywistości” a światem „wyobraźni”. (1997, s. 177–178)

To właśnie z kultury popularnej wyłania się symulacyjny obraz nazisty, w potocznym kojarzeniu zbrodniarza, bestii, człowieka pozbawionego uczuć, zwyrodniałego, a zarazem w sensie wizualnym mężczyzny przystojnego i uwodzicielskiego. Uklański, wybierając te wizerunki, prowokuje do zastanowienia się nad tym, na ile kultura popularna powtarza pewne klisze, na przykład na temat zdrowego, silnego ciała, reprodukcją tym samym fascynację faszyzmem. Retoryka wizualna przeciwstawiająca zdrowe i piękne ciała aryjskich mężczyzn i kobiet zdehumanizowanym i zdegenerowanym „innym” była bardzo silnie obecna w całej propagandzie III Rzeszy, w tym w sztuce nazistowskiej, która miała zastąpić „zdegenerowaną sztukę awangardową” (por. Krakowski, 1992). O fascynacji faszyzmem w kontekście współczesnej kultury pisała Susan Sontag, zestawiając propagandowe filmy Leni Riefenstahl z pornograficznymi, a także artystycznymi fantazjami na temat munduru SS, przywołując między innymi słynny portret Roberta Morrissa. Pisarka wskazała na wciąż odradzające się w naszej kulturze fascynacje kulturą faszystowską: „Jeśli przesłanie faszystowskiego zostało zneutralizowane przez estetyczną wizję życia, to jednocześnie nastąpiła seksualizacja jego kostiumu” (Sontag, 1996, s. 133).

Problem ten pokazał również Maciej Toporowicz w pracy wideo *Obsession* (1993–2001). W filmie wykonanym w technice *found-footage* przeplatają się sceny odnoszące się do III Rzeszy (fragmenty filmów fabularnych o nazizmie, filmów propagandowych, w tym produkcji Leni Riefenstahl, wraz z najsłynniejszym *Triumfem woli*, zdjęcia architektury i rzeźb Alberta Speera i Arno Brekera) ze scenami i fotografiami z reklam perfum Calvina Kleina. Tytułowa obsesja na punkcie zdrowego, czystego, doskonałego ciała jest wspólna kulturze III Rzeszy i kulturze konsumpcyjnej. Na ten problem zwraca uwagę wielu badaczy, wskazując, że kreowany przez kulturę konsumpcyjną ideał ciała jest bliski ideałowi czystości rasowej. Kobiety, które pokazywane są w reklamach, to najczęściej młode blondynki o urodzie zbliżonej do aryjskiej. Mężczyźni to młodzi atleci, których wizerunki bliskie są tym, jakie ukazywała w swoich propagandowych filmach Leni Riefenstahl. Współczesną kulturę młodego, zdrowego ciała, odpowiadającego wymogom panujących ideałów

Lynda Nead określiła jako „cielesny faszyzm” (por. Nead, 1998, s. 131). Autorka *Aktu kobiecego* wskazała, że ideał ten prowadzi do eliminowania wszelkich różnic, a to, co nieodpowiednie, nieadekwatne, niedoskonałe zostaje skazane na wizualną zagładę. Film Toporowicza ukazuje jeszcze jeden aspekt, który jest wspólny naszej kulturze i kulturze faszystowskiej – obsesję na punkcie seksu związaną z potrzebą jego kontrolowania oraz określania dotyczących go norm. Ta seksualizacja kultury przenika niemal całą warstwę wizualną, co z kolei wpływa na to, że obrazy zaczynają nas uwodzić.

Właśnie aspekt uwodzenia przez obrazy jest wspólny dla obu omówionych prac – zarówno *Nazistów* Uklańskiego, jak i *Obsession* Toporowicza. Warto zresztą dodać, że obie były prezentowane na wspólnej wystawie *Mirroring Evil* w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku w 2002 roku.

Warto wskazać w tym miejscu na ambiwalencję samej sztuki. Bowiem wpisuje się ona również w fascynację złem, w zamienianie zbrodni w osobliwość, artystyczną atrakcję lub atrakcyjny towar. Z drugiej strony sztuka tworzy, jak w przypadku prac Uklańskiego i Toporowicza, metakomentarz na temat tej kultury, używając jej własnych środków, dokonuje prześwietlenia działających w jej obrębie mechanizmów, a tym samym „nie mieści się w ramach zmysłowości określanych przez sieć znaczeń”, jak pisze o krytycznej sztuce Jacques Rancière (2007, s. 179). W myśl rozważań tego filozofa sztuka ma polityczną siłę wtedy, gdy sieje ferment, burzy dany porządek reprezentacji, dokonuje rozsadzenia konwencji obrazowych.

W przypadku *Nazistów* zadziałało to na tyle silnie, że sprowokowało polskiego aktora Daniela Olbrychskiego do aktu ikonoklazmu. Aktor poczuł się dotknięty, że jego wizerunek (mimo że przedstawiający jego filmowe wcielenie) został umieszczony wśród tytułowych „nazistów”. Odwołując się do innego swojego filmowego wizerunku – Kmicica, Polaka sarmaty, „niesforenego indywidualisty, który ostatecznie z całym poświęceniem broni ojczyzny” (Bernatowicz, 2003, s. 23) – rzucił się na pracę z szablą, dokonując zniszczenia swojego portretu oraz kilku innych: Stanisława Mikulskiego, Jana Englerta i Jeana-Paula Belmondo. Tym samym Olbrychski-Kmicic pokonał Olbrychskiego-nazistę. Ciekawostką jest to, że jego działanie wpisuje się w opisany przez W. J. T. Mitchella mechanizm potępienia idolatrii, którym jest zarówno obrzydzenie wobec wizerunku, jak i jego adoracja. W tym przypadku aktorowi chodziło o obrzydzenie wobec własnego wizerunku jako nazisty, a zarazem adorację tego wizerunku, o czym świadczy zdjęcie, które przedstawia jego chełpiącego się swoim własnym zniszczonym (zdobytym) wizerunkiem. Pokazuje to zarazem, jak blisko jest od ikonoklazmu do idolatrii (Mitchell, 2013, s. 74).

O przesłaniu *Nazistów* Piotr Piotrowski pisał: „Pokazując twarze atrakcyjnych aktorów, artysta pragnął zwrócić uwagę na to, że kultura rozrywkowa zaciera granice między złem a dobrem, uwodząc widza swoją atrakcyjnością, rozbraja pamięć zbrodni i neutralizuje horror hitleryzmu” (Piotrowski, 2002, s. 19). Historyk dwuznaczności samej sztuki w tym kontekście nie zauważał.

W 2017 roku Uklański wydał nowy album zatytułowany *Real Nazis*, zaś instalacja składająca się z fotografii prawdziwych nazistów została zaprezentowana również

w 2017 roku na *documenta 14* w Kassel w Neue Galerie, tuż obok sali, gdzie w stałej ekspozycji prezentowane są prace Josepha Beuysa, wraz ze słynną instalacją *Das Rudel* z 1969 roku (dziwnym trafem była wówczas zamknięta i opatrzona jeszcze dziwniejszym, bo odręcznym podpisem wiszącym już w sali „nazistów”. Można to było odczytać jako przypis do sztuki zdegenerowanej albo też podanie w wątpliwość znaczenia sztuki Beuysa, który w młodości był lotnikiem Luftwaffe).

Książka oraz instalacja Uklańskiego zawierają 250 ilustracji. Publikacji towarzyszy wstęp napisany przez artystę, w którym zwraca uwagę między innymi na wygrane przez prawicę wybory w Stanach Zjednoczonych, w Polsce oraz na Węgrzech, a także na zagrożenie „demokratycznym faszyzmem”. Ostatnie zdanie wstępu brzmi: „There is No Thrut In Representation” (Mazur, 2017–2018, s. 75).

Jak pisze Adam Mazur:

Real Nazis to przede wszystkim wyżsi rangą oficerowie Wehrmachtu oraz formacji SS, choć są wśród nich również oficjele ze szczytów władzy III Rzeszy. Znaleźli się tu więc Paul Joseph Goebbels, Fritz Todt, Otto Skorzeny, Albert Speer, Hermann Göring, Heinrich Himmler, a także [...] Adolf Otto Eichmann. Wybór upozowanych dostojników i generacji akcentuje do pewnego stopnia filmową jakość, magię oficerskiego munduru i magnetyzm faszyzmu rozumianego jako splendor i kariera (niejako przecząc tezie o banalności zła). (2017/2018, s. 75)

Do tej ostatniej tezy Mazura powrócę na końcu tekstu, zastanawiając się nad tym, czy praca Uklańskiego faktycznie przeczy tezie o banalności zła, czy też odwrotnie – raczej ją potwierdza.

Część przedstawień w nowym zestawieniu Uklańskiego to portrety malarskie i rysunkowe, a także zdjęcia ukazujące nazistów już w alianckich więzieniach, a także dwie okładki z amerykańskiego *Time’a* – jedna z Reinhardem Heydrichem na tle wisielczych sznurów oraz druga z 7 maja 1945 roku z przekreśloną na czerwono głową Hitlera. Ten ostatni portret (ukazujący zarazem jedną z najbardziej odrażających twarzy w tym zestawieniu) znalazł się w samym centrum instalacji, stanowiąc zarazem wezwanie do sprzeciwu wobec zła. Ciekawostką są tutaj wizerunki artystów. Oprócz Alberta Speera (architekt) ukazani zostali: Joseph Beuys (rzeźbiarz i autor instalacji) jako młody lotnik Luftwaffe oraz Leni Riefenstahl (reżyserka). W zestawie znalazły się też fotografie strażniczek z Bergen-Belsen i Auschwitz. Odróżnia to kolekcję od pierwszych *Nazistów*, gdzie nie było portretów kobiet, a jeśli już, to pojawiały się jako seksualne atrybuty ukazanych mężczyzn. A więc jednak kobiety też były złe. W porównaniu z tamtą pracą, ta jest dużo bardziej zróżnicowana, ujawnia zarazem, że nie było i nie ma czegoś takiego jak obraz stereotypowego nazisty. Na podstawie fotosów filmowych zebranych w pracy z 1999 roku można było określić kreowany przez filmy fabularne typ nazisty, zarówno pod względem wyglądu, jak i charakteru. Przypomnę, że był to mężczyzna postawny, przystojny, o regularnych rysach twarzy, a poza tym zdecydowany, pewny siebie, nieidący na żadne ustępstwa, a wręcz „zacięty”. *Prawdziwi naziści* pokazują jednak, jak bardzo ten symulacyjny obraz stworzony przez kulturę popularną jest daleki od prawdy, a także uzmysławia widzom, w jaki sposób

stereotypowe wyobrażenia o nazistach oddziaływały na filmowy „wyidealizowany” wizerunek.

W przypadku *Prawdziwych nazistów* mamy więc z jednej strony wizerunki w pewnym sensie zbliżone do tych filmowych – przystojnych i pewnych siebie mężczyzn o zimnym spojrzeniu i zaciśniętych ustach. Twarze niektórych ujawniają ich zły charakter, rysuje się na nich nienawiść i chęć czynienia zła. Ale obok tych zdjęć pojawiają się fotografie roześmianych czy uśmiechających się mężczyzn i kobiet, jest ich zresztą w tym zestawie zaskakująco dużo. Niektórzy, jak na przykład Hermann Göring, przedstawieni są wraz z dziećmi, co również łagodzi ich wizerunek. Takie zresztą były zalecenia Hitlera, aby czołowych nazistów fotografować w kolorze, w celu podkreślenia nie tylko ich splendoru, ale także ich zwyczajnego ludzkiego charakteru (Mazur, 2017–2018, s. 75). Leni Riefenstahl ukazana została jako klasyczna piękność, na próżno szukalibyśmy w jej wyglądzie choć śladowego odbicia zła. Oczywiście takie myślenie można uznać za przejaw atrakcjonizmu (z ang. *lookism*), którym jest dyskryminacja ze względu na wygląd zewnętrzny. Ludzi pięknych uznajemy za lepszych, mądrzejszych, bardziej utalentowanych od tych brzydszych (Atrakcjonizm «twarzyzm», patrz: *Słownik pojęć...*, 2019), a także odmawiamy im skłonności do popełniania zła. Dlatego zaskoczeniem mogą być wizerunki młodych, wydawałoby się wręcz delikatnych mężczyzn. Zdjęcie Rudolfa Beckera w niemieckim *Spieglu* z 23 września 2017 roku zostało opatrzone podpisem: „Piękny jak hollywoodzka diva” (*Real Nazis*, 2017). Innym jest przystojny Joseph Beuys w pilotce Luftwaffe na zdjęciu z 1942 roku. Ci, którzy zostali sfotografowani już po uwięzieniu, wyglądają przede wszystkim na przestraszonych. Na próżno szukać więc tu jakiejś ich ogólnej charakterystyki, część portretów może uwodzić, inne przerażają, tylko nieliczne uwidaczniają charakter zwyrodnialców. Jeszcze inne wzbudzają współczucie, politowanie lub pozostawiają widza obojętnym. Oczywiście nie chcę ulegać tu wspomnianemu lookismowi i ocenianiu charakteru po wyglądzie, chodzi mi jednak o pokazanie klisz, które pojawiają się w naszej wyobraźni wizualnej. Bo pytanie, które chcę postawić w tym tekście, dotyczy tego, czy te zdjęcia pasują do naszego archiwum pamięci wizualnej o nazistach? Czy nie jest jednak tak, że w tym archiwum i tak wciąż dominują wizerunki nieprawdziwych, bo filmowych *Nazistów*? Prawda wizualna *Prawdziwych nazistów* wydaje się trudna do przyjęcia, a zarazem głęboko niejednoznaczna. A przecież wiemy z naukowych opracowań, że naziści nie byli patologicznymi sadystami czy zwyrodnialcami, a jedynie z poświęceniem służyli swojemu państwu i Hitlerowi (por. Goldhagen, 1999). Jak pisał Zygmunt Bauman: „To, że większość sprawców ludobójstwa stanowili normalni ludzie, którzy przeszliby swobodnie przez każde, najgęstsze nawet psychologiczne sito, budzi moralny niepokój” (2009, s. 60). Autor *Nowoczesności i Zagłady* podejrzewał nawet, że podzielali instynktowną odrazę do zadawania cierpienia czy opór przed odbieraniem życia, jednak działali w ramach zasad organizujących Zagładę jako biurokratyczny proces, a kierowało nimi bezwzględne posłuszeństwo wobec państwa. Uważali więc, że dobrze wywiązują się z własnej pracy i przydzielonych im zadań, a kierowała nimi troska o dobro swojego kraju, zagrożonego i osłabionego przez Obcych, jak im

nieustannie wmawiano. Nie chodzi jednak o to, aby tych „zwyczajnych Niemców”, „gorliwych katów Hitlera” usprawiedliwiać, ale aby zdać sobie sprawę z tego, że Zagłada, jak pisze Bauman, była spletem takich okoliczności, jak nowoczesność z jej potrzebą porządkowania rzeczywistości, biurokratyzacji oraz bezwolnego poddania się ideologii. I jest ona ciągłą potencją, ponieważ „żyjemy nadal w tym samym modelu społecznym, który umożliwił Zagładę i który nie posiadał żadnych mechanizmów obronnych pozwalających jej zapobiec” (Bauman, 2009, s. 192, 193). To samo – tylko tyle i aż tyle – pokazuje praca Uklańskiego *Prawdziwi naziści*. Nie bez powodów artysta wskazuje w swoim tekście na zagrożenie współczesnym „demokratycznym faszyzmem”.

Zestaw ten potwierdza – wbrew temu, co pisał Adam Mazur – tezę Hannah Arendt o banalności zła; braku jednoznacznych cech charakteryzujących ludzi, którzy brali udział w największej zbrodni XX wieku. Podążając za pytaniem W. J. T Mitchella: „Czego chcą od nas obrazy?”, można postawić tezę, że fotografie prawdziwych nazistów chcą tylko, abyśmy dostrzegli w nich ludzi takich jak my. Tym samym ta praca pokazuje, że nazista może drzemać w każdym i każdej z nas.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, A.
2009 Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej. Przekł. P. Przybyła. W: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Atrakcjonizm (twarzym)
2019 W: *Słownik pojęć. Sieć równości. Portal o tolerancji i równym traktowaniu*. Pobrano z: <http://www.siecrownosci.gov.pl/sloownik-pojec/art,11,atrakcjonizm-twarzym.html>
- Baudrillard, J.
1997 Precesja symulaków. Przekł. T. Komendant. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Bauman, Z.
2009 *Nowoczesność i Zagłada*. Przekł. F. Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bernatowicz, P.
2006 III Rzesza w sztuce III RP. *Arteon*, 11(79), 22–25.
- Goldhagen, D.
1999 *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*. Przekł. Wiesław Horabik. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Halbwachs, M.
1950 *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, M.
2008 *Spoleczne ramy pamięci*. Przekł. M. Król. Warszawa: PWN.
- Kleebblatt, N. L. (red.)
2002 *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. New York: The Jewish Museum and Rutgers University Press.
- Kowalczyk, I.
2010 *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*. Warszawa: Academica.

- Krakowski, P.
1992 *Sztuka III Rzeszy*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Le Goff, J.
2007 *Historia i pamięć*. Przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mazur, A.
2017–2018 Naziści, prawdziwi naziści. *Szum*, 19, 68–77.
- Mitchell, W. J. T.
2009 Zwrot piktorialny. *Kultura Popularna*, 1(23), 4–19.
- Mitchell, W. J. T.
2013 *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przekł. Ł. Zaremba. Warszawa: NCK.
- Mulvey, L.
1992 Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne. Przekł. J. Mach. W: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Kraków: Universitas.
- Nead, L.
1998 *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przekł. Ewa Franus. Poznań: Rebis.
- Piotrowski, P.
2002 O „sztuce dziś”, a więc „tu i teraz”. W: M. Poprzęcka (red.), *Sztuka dzisiaj, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Pomian, K.
2006 *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Rancière, J.
2007 *Estetyka jako polityka*, ze wstępem A. Żmijewskiego i posłowiem S. Žižka. Przekł. J. Kutyła i P. Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Real Nazis*. Fotosammlung des Künstlers Piotr Uklanski (Fotostrecke)
2017 *Der Spiegel Online*. Pobrano z:
23 czerwca <http://www.spiegel.de/fotostrecke/real-nazis-fotosammlung-des-kuenstlers-piotr-uklanski-fotostrecke-152632-4.html>
- Susan, S.
1996 Fascynujący faszyzm. Przekł. A. Myszala, A. Antoszek, T. Kitliński. *Magazyn Sztuki*, 12, 123–136.
- Susan, S.
2004 Patrzac na cierpienia innych. *Gazeta Wyborcza*.
5 czerwca
- Bryson, N., Holly, M. A., Moxey, K. (red.)
1994 *Visual Culture. Images and Representations*. London: Wesleyan University Press.
- Zeidler-Janiszewska, A.
2006 O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych. *Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP w Poznaniu*, 4, 150–159.

ARTISTIC “ARCHAEOLOGY” OF MEMORY IN THE CASE OF *THE NAZIS*
AND *THE REAL NAZIS* OF PIOTR UKLAŃSKI

S u m m a r y

The past undergoes mediations, translations on the visual language, and narrativization hence it is a history told using the images and words. The aspects of the visualization of history are used by contemporary art interested in the recent past. Contemporary artists, who analyze the recent past, ask

questions of what and how is represented and thus how these representations are memorized. The artists ask in what way the tragical events from the recent past are echoed in our archive of the visual memory. They are interested in the representations of history, such as documental photographs, pictures from the history course-books, or historical films. In our cultural archive of the historical memory, the truth mixes with fiction. Our knowledge is superimposed by the suggestive images known from the films, among others. Thus, the artistic “archaeology” equals “excavations” conducted on the area of the broadly defined cultural memory.

The above-outlined problems, indicating the entanglements of history, memory, and visualization, including art, are analysed based on the two works of Piotr Uklański: *The Nazis* (1999) and *The Real Nazis* (2017) which provoke to ask questions about the faces of the nazis in our collective archive of memory. Do we remember nazis, if yes, in what way? The Uklański works are not only about the archaeology of memory but also about the archaeology of evil. The artist asks there, how the visual sphere tells us about the evil and if it is possible to show the faces of evil? Or maybe – as the thesis of this article is – the embedded by the visual culture and remembered by us “the face of the evil” is just a stereotype? It is hard to accept the historical knowledge from the archival materials indicating the actual “faces of the evil” because they are not characteristic at all? The thesis derives from the comparison of both works of Uklański – the first showing the film images of the nazis – the fictional ones – and the second one which uses the portraits of the real nazis (which of course undergo aestheticization more or less and are determined by some conventional visualizations).

Piotr Uklański in the work *The Nazi* (1999) gathered 164 black and white photographs and color film stills showing the portraits of the actors in the nazi uniforms taken from the films from different epochs of cinematography, mostly American but also European. By focusing on the portraits of the actors playing the Nazis, the artist presented the power connected to them. *The Nazis*, known from the pictures of the popular culture, are strong, good-looking men with articulated and regular facial lines, handsome, without visible body defects. They are only men. Women are shown only as alluring decorations. The images of the nazis have a unique power; they are seducing and eye-catching; at the same time, they reproduce the meanings of power and authority.

We can ask a question, how these pictures influence our imagination? Of course, there is no one receiver and his/her vision. However, if we were born after the war in our cultural circle, if we do not look through the archival pictures representing the war, we do not know how the nazis looked. Or in the other way – we know, but this knowledge comes from the popular culture. From the popular culture emerges a picture of the nazi, with current connotation, of a criminal, a beast, a person without the feelings, atrophied, and, at the same time, a handsome and alluring man. By choosing these exact pictures, Uklański provokes to think about the repetition of cliches by the popular culture, such as the subject of a healthy, muscular body, and reproduction of the fascination with fascism at the same time.

In 2017 Uklański issued a new album entitled *The Real Nazis*, and the installation made of 14 photographs of the real nazis was presented in 2017 in Kassel at documental 14. The book and the installation of Uklański contain 250 illustrations. In the introduction to the publication, the artist focuses on the elections in the United States of America, Poland, and Hungary, which were won by the right-wing parties. He also notices the danger that comes from the “democratic fascism”. The last sentence of the introduction goes as follows: “There is No Thrut In Representation”.

As Adam Mazur writes: “The choice of staged dignitaries and generals highlights the film quality, magic of the officer’s uniform and magnetism of fascism understood as splendor and career (contradicting the thesis about the banality of the evil at the same time)” (Mazur 2019, p. 75). I return to such Mazur’s thesis at the end of the article when I am analyzing if the work of Uklański contradicts the hypothesis about the banality of the evil, or maybe the other way – it confirms it.

Part of the images in the new sheet of Uklański are painting and drawing portraits and pictures showing nazis in the allies' prisons. There are also two covers from the American Time magazine – one with Reinhard Heydrich with the hangman's rope in the background, and the second from 7th of May 1945 showing the head of Hitler crossed out with the red color. An interesting point here are the pictures of the artists. Apart from Albert Speer, there are shown: Joseph Beuys and Leni Riefenstahl. In the composition, there are also the photographs of the women guards from Bergen-Belsen and Auschwitz. It distinguishes this collection from the first *Nazis*, in which there were no portraits of women, and if they occurred, they were shown as the sexual attributes of men. This work is also much more diversified by showing that there has never been, and there are no such things as the image of the stereotyped nazi. Based on the films collected in work from 1999, we could determine the type of nazi created by cinematography. Thus, taking into account the physical features and the character, it was a handsome man of regular face lines, decided, self-assured, relentless, hence "fierce". *The Real Nazis* present how this simulative picture created by popular culture is far from the truth.

In the case of *The Real Nazis*, on the one hand, there are pictures in a way close to those from films – handsome and self-assured men with a cold look and tight lips. Faces of some present a lousy character, we may notice hatred there and willing to do evil. However, just near them, there are photographs of smiling men and women – in the collection; surprisingly, there is a lot of them. Leni Riefenstahl was shown as a classic beauty, and we would not be able to find any spot of evil in her face. Of course, such thinking may be seen as the expression of lookism – discrimination due to the physical look. Beautiful people are thought to be better, bright, more talented than ugly people. We also tend to negate the possibility of committing crimes by them. Therefore, the pictures of young, delicate men are surprising. Those who were photographed after imprisonment, they look mostly as scared. Hence, we cannot find any general characteristic; some of the portraits may allure, the other frighten, only a few reveal the character of abusers. Some may get our sympathy, pity, or they leave the viewer as indifferent. Of course, I do not want to use the mentioned lookism and value the character taking account of the look. I want to show the cliches, which are present in our visual imagination. Because the question is: do these pictures suit to our archive of visual imagination about nazis? Is not it that in this archive the images of not real, film *Nazis* dominate?

The visual truth of *The Real Nazis* seems to be hard to accept, and, at the same time, deeply equivocal. But we know from the academic works that nazis were not pathologic sadists or abusers, they just served to their country and Hitler. It is not that we want to justify those "decent Germans" or "dedicated to Hitler executioners". We just have to be aware that the Holocaust, as Zygmunt Bauman writes, is the entanglement of such events as modernity with its need to clean the reality, bureaucracy, and passive submission to ideology. And it is a constant possibility because "we still live in the same social model which allowed for the Holocaust and which did not have any mechanisms of defense which would help to prevent it". The same, just that and that much shows the work of Uklański *the Real Nazis*, and not without the purpose; the artist stresses the danger of the contemporary "democratic fascism".

The collection confirms that – despite the writings of Adam Mazur or Hannah Arendt about the banality of evil – there are no specific features that characterize people who took part in the biggest crime of the 20th century. Following the question of W. J. T. Mitchell: "What do pictures want?", we may make a statement that the photographs of the real nazis want us to notice in them the same people as we are. And thus, this work shows that the nazi may be part of each of us.