

Anja Tippner

Postkatastroficzne relikty i relikwie: los obrazów po Holokauście¹

1.

Przyglądając się prowadzonym w ciągu ostatnich dwudziestu lat kulturowym badaniom nad Holokaustem, można zauważyć wzmożone zainteresowanie nie tylko samym wydarzeniem historycznym, lecz także jego konsekwencjami, czyli czasem **po** Holokauście; tym, co nastąpiło **po** katastrofie. Jest to zainteresowanie zarówno **właściwymi** sposobami pamiętania i wspomnienia, a więc rodzajami zmagañ z Holokaustem, jak i postkatastroficznością jako społeczną figuracją. O koniunkturze myślenia postkatastroficznego świadczy popularność takich koncepcji, jak przeżycie czy trauma, odgrywających kluczową rolę w kształtowaniu się teorii badań nad literaturą o Zagładzie [Schmieder 2011: 9-33; Des Pres 1976]². Znaczenie, jakie przypisuje się kategorii przeżycia, wskazuje na to, że katastrofa rozumiana jako absolutnie wyjątkowa sytuacja zawiera w sobie moment zniszczenia oraz moment ratunku; kategoria ta implikuje związek pomiędzy czasem trwania katastrofy a czasem po niej następującym. Doświadczenie katastrofy lub życie po niej jest często egzystencją na ruinach i zgłiszczach; życiem nasiąkniętym pozostałościami i resztkami. Również koncepcja traumy łączy w sobie katastroficzne doświadczenie z postkatastroficznym pamiętaniem, osobisty czas pamięci z cza-

- 1 Artykuł powstał na podstawie prac Diny Gottliebowej-Babbitt i Christiana Boltanskiego.
- 2 Pojęcie przeżycia łączy w sobie różne pojęcia katastrofy, wypracowane na gruncie socjologii, filozofii i historii.

sem posuwającym się naprzód w sposób chronologiczny. Owa „późniejszość” (*belatedness*), na co zwracała uwagę Cathy Caruth [1995: 6; 1996; Elsaesser 2000: 193-201], jest zatem konstytutywna dla traumatycznych wspomnień. Konstrukcja terażniejszości jako czasu pod-porządkowanego, znamienna dla koncepcji przeżycia oraz dla koncepcji traumy, uniemożliwia dynamiczne, posuwające się naprzód narracje i prowadzi do czasowej dezorientacji. Obie koncepcje wskazują przy tym na anachronizm: terażniejszość odnosi się tu zarówno do tego, co minęło, jak i do tego, co dopiero nadejdzie. Wydarzeniem paradygmatycznie katastrofalnym lub paradygmatycznie nowoczesnym, nie tylko w odniesieniu do relacji czasowych, lecz także do uwarunkowanych nimi transpozycji epistemologicznych jest Holokaust [White 2009]³. Według historyka Haydena White’a [2009: 290] cechą charakterystyczną wydarzeń nowoczesnych jest to, że nie da się zbadać ich oddziaływania na naszą zdolność rozumienia i wyobrażenia przyszłości:

Wynika z tego, że pewnych zdarzeń nie da się zapomnieć czy wyprzeć z umysłu lub odwrotnie – dokładnie zapamiętać. To znaczy, że nie sposób jednoznacznie i jasno określić ich znaczenia i zlokalizować w pamięci zbiorowej tak, by skrócić cień rzucony przez nie na zbiorową umiejętność oceny terażniejszości i wyobrazić sobie przyszłość wolną od ich osłabiającego wpływu.

Pojęcie wydarzenia implikuje czasowość, która łączy w sobie element przeszły i przyszły. Chwilowość wydarzenia jest ściśle związana z momentem, w którym do niego dochodzi, dlatego pojęcie wydarzenia wyklucza utrwalanie i ustalanie – także tego, co za Giorgio Agambenem można by nazwać „stanem wyjątkowym”.

Narracje postkatastroficzne charakteryzują się szczególną formą czasowości – nierzadko odwołującą się do takich elementów poetyki klasycznego modernizmu, jak fragmentaryzm i subiektywizm. Prawidłowość tę dostrzegł Henryk Grynberg [2003: 98],

3 Pojęcia katastrofy lub wydarzenia nowoczesnego nie zastępują pojęć Szoa lub Holokaustu, lecz je doprecyzowują.

który podkreślał, że historii Holokaustu i życia po nim nie da się opowiedzieć jako wydarzeń przebiegających w rytmie „Sielanka – katastrofa – walka ze śmiercią – zwycięstwo nad złem – happy end”. Według pisarza to właśnie niemożliwość przeżycia katharsis – powiązanego przecież ściśle z katastrofą – stanowi wielkie *novum* w katastrofie Zagłady. Stare, zakorzenione w dyskursie teatralnym i oznaczające gwałtowną zmianę losu pojęcie katastrofy, oddziałujące nie tylko niszcząco, lecz także zbawiennie – zarówno na aktorów, jak i na widzów – w kontekście Holokaustu ustępuje miejsca katastrofie w znaczeniu wydarzenia przekraczającego granice ludzkich doświadczeń. Prowadzi ono do sytuacji ekstremalnych, które w swym natężeniu nie wykazują działania katarktycznego ani emancypującego⁴. Wydarzenia nowoczesne, będące dziełem człowieka – takie właśnie jak Holokaust – oddziałują niszcząco na porządek symboliczny i społeczne figuracje (w przeciwieństwie do katastrof naturalnych). Szoa jako wydarzenie rujnujące i przerażające, którego skutków nie da się odwrócić, jest dla Theodora W. Adorna [1999: 64] równoznaczne z „końcem świata”, po którym, inaczej niż w przypadku katastrof naturalnych, nie jest możliwa odbudowa i nowy początek – „koniec” czyni z katastrofy stan permanentny⁵.

Mimo tego życie po katastrofie, na zgliszczach i ruinach katastroficznej przeszłości, istnieje i jest możliwe. Pojęcie postkatastroficzności zawiera w sobie czasowe przesunięcia spowodowane doświadczeniem katastrofy, które znajdują wyraz w modelach transmisji, retroaktywności i *Télescopage*. Ponadto porządkuje na nowo stosunki przestrzenne i materialne. Właśnie tymi stosunkami zainteresowała się Elżbieta Janicka, przyglądając się w swoim projekcie *Festung Warschau* ruinom getta oraz materialnym pozostałościom po powstaniu warszawskim. Uwzględ-

- 4 Por. historię pojęcia katastrofy w: Briese, Günther 2009: 163, 190-191. O literaturoznawczych rozważaniach na temat pojęcia katastrofy zob. w: Kasper 2014: 7-20. W obu wymienionych tekstach element postkatastroficzny nie odgrywa jednak żadnej roli.
- 5 Widać tutaj negatywne pojmowanie pojęcia katastrofy przez Adorna, który w przeciwieństwie do Benjamina nie znajduje w niej aspektu emancypacyjnego [Briese, Günther 2009: 190-191].

niając postkatastroficzny aspekt przestrzeni miejskiej Warszawy, badaczka pisała: „Nic dziwnego, że tyle tu problemów z czasem. Z ciągłością. Z przeszłością. Z przyszłością. Także z terażniejszością” [Janicka 2011: 25]. Ruiny i pozostałości, podobnie jak puste miejsca, świadczą nie tylko o samej katastrofie, lecz także o życiu **przed** nią i **po** niej. W ruinach, śladach i resztkach krzyżują się spowodowane katastrofą czasowe i przestrzenne doświadczenia abdykacji rozumu i empirii oraz załamania cywilizacji, które symbolizuje Holokaust. Owa semantyczna dwuznaczność i ambiwalencja ruin jako znaków pamięci czyni je symbolami bezsensowności i śmierci, a zarazem przeżycia i trwania. Materialne pozostałości i resztki życia przed katastrofą otrzymują po niej nowy status; przypada im bowiem w udziale drugie, skomplikowane istnienie, w którym służą jako dokument, świadectwo i ślad. Postkatastroficzne istnienie przedmiotów nasuwa na myśl koncepcję Aby’ego Warburga dotyczącą „życia po” (*Nachleben*) przeszłości kulturowej. Jak wiadomo, uczonemu chodziło o złożone powiązanie czasów, dające się stwierdzić w odniesieniu do oddziaływania wiedzy kulturowej i kulturowych artefaktów po ich powstaniu [Didi-Huberman 2010: 95]⁶. To skomplikowane „życie po” można wyraźnie zaobserwować zarówno w pamięci o Szoa, jak i w zapominaniu o niej. Obie formy są przy tym niezwykle afektywne, bowiem w wyjątkowo złożony sposób nakładają się w nich przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Postawa postkatastroficzna skłania się ponadto ku pewnej nostalgii – nie za katastrofą, lecz za czasami przedkatastroficznymi, co jeszcze bardziej komplikuje sytuację po katastrofie⁷. Kulturoznawczyni Svetlana Boym [2001: XVI] w pracy poświęconej formom nostalgiczności zwracała uwagę, że nostalgiczne odwołania do czasów minionych mówią więcej o terażniejszości niż o przeszłości: „Nostalgia is not always about

6 Didi-Huberman twierdzi, że koncepcja Warburga o życiu **po** „anachronizuje” historię.

7 Zjawisko to w odniesieniu do Szoa i Żydów wschodnioeuropejskich zostało intensywnie zbadane w kontekście nostalgii za sztetlem [Terpitz 2008; Polonsky 2004; Dan Miron 2000]. Tę „falszywą” nostalgię oraz własne badania nad antysemityzmem, zwłaszcza od roku 1968, miał na myśli Henryk Grynberg [2003: 93], kiedy pisał o swojej „antynostalgii” w stosunku do Polski.

the past; it can be retrospective but also prospective. Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future". W słowach tych jednak można odnaleźć więcej: polityczny aspekt praktyk estetycznych.

W stosunku do okresu po katastrofie nasuwa się także pytanie o właściwy sposób obchodzenia się z jej śladami i z pozostałościami z czasów przedkatastroficznych. Kwestia ta wydaje się szczególnie istotna w przypadku Szoa. Filozof Michael Oakeshott [1983: 40; przeł. – K.A.] postuluje, aby nie tyle zajmować się tym, jakie znaczenie miały w przeszłości artefakty i rzeczy lub jak były wykorzystywane, ile raczej jakie mają znaczenie lub do czego można ich użyć w „teraźniejszości praktycznego zaangażowania”. Odniesienie do teraźniejszości w naszych postrzeganiach obiektów jest z pewnością właściwe. Równocześnie jednak postkatastroficznych obiektów zaświadczających o Zagładzie nie da się tak łatwo oddzielić od pierwotnego kontekstu, jak obiektów niezwiązanych z nią. Potwierdzają to słowa Rachela Auerbacha: „Tragedia i poniewierka rzeczy dorównywała tragedii i poniewierce ludzi” [Leociak 2009: 245]. I tak również rzeczy stały się częścią obiegu składającego się z wywłaszczeń, upokorzeń i dehumanizacji – obiegu trwającego nawet po końcu katastrofy. Jest to z pewnością jedna z cech wyróżniających Holokaust spośród innych katastrof. Podobnie jak ruiny także artefakty prezentowane w muzeach – bez względu na to, czy są to zdjęcia, czy przedmioty codziennego użytku – wskazują zarówno na kulturę żydowską, która została zniszczona, jak i na to, że nasze społeczeństwo nie dostrzegło konieczności ocalenia jej samej oraz jej członków.

W związku z „rzeczami Zagłady” [Shallcross 2009] pojawia się w wyostrzonej formie kolejny problem postkatastroficzności: chodzi tutaj nie tylko o kwestię postawy przyjmowanej wobec śladów i pozostałości, lecz także o to, jak należy się zachować w obliczu ich braków. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, kuratorka Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, w jednym z udzielonych przez siebie wywiadów podkreślała, że celem muzeum jest pokazanie „ogromu straty” [Łysak, Kirshenblatt-Gimblett 2009]. Z tego względu, że Szoa wiąże się nie tylko ze śmiercią, lecz także ze zniszczeniami artefaktów i rzeczy, nie sposób nie postawić pytania o to,

jak powinno się ową stratę i nieobecność prezentować w muzeum. Strategia, którą obrała Kirshenblatt-Gimblett, nie polega na szukaniu i pozyskiwaniu dla muzeum autentycznych obiektów, lecz na ich rekonstrukcji pozwalającej na realizację „idei otwartej przeszłości” [Łysak, Kirshenblatt-Gimblett 2014]. Kuratorka wzbrania się przed absolutyzacją autentycznego i posiadającego aurę „oryginalnego obiektu”, podkreślając, że rekonstrukcji nie należy rozumieć jako symulacji, lecz raczej jako instalacje wzorujące się na pracach takich artystów, jak Christian Boltanski, Nam June Paik czy Bill Viola. Koncepcja Kirshenblatt-Gimblett [1999: 376] nie udziela jednak odpowiedzi na sformułowane dobitnie przez Aleidę Assmann pytanie: „jakimi środkami pamięć kulturowa ma uchwycić, zaadaptować, ochronić i przekazać tę stratę” [1999: 376; przeł. – K.A.]. Autorka ma tu na myśli nieobecność sześciu milionów Żydów i innych ofiar.

2.

Dalsza część niniejszych rozważań zostanie poświęcona problemom postkatastroficznego obchodzenia się z materialnymi artefaktami: obrazami tudzież zdjęciami. Za przykład posłuży mi stworzona przez Lidię Ostalowską rekonstrukcja historii prac Diny Gottliebovej-Babitt powstałych w Auschwitz⁸ oraz seria zdjęć i projekt wystawy *Classe terminale du lycée chases en 1931: Castelgasse, Vienne* Christiana Boltanskiego [1987a]⁹. W obu przypadkach mamy do czynienia z obrazami prospektywnych ofiar. W pierwszym to żydowscy gimnazjaliści z Wiednia 1931 r., w drugim – Sinti i Romowie z terenów całej Europy więzieni w Auschwitz w latach 1943-1944. W obu przypadkach nie znamy tożsamości ofiar i nie posiadamy o nich niemal żadnych informacji. W katalogu towa-

8 Poniższe rozważania opierają się częściowo na materiale z artykułu o zawłaszczeniu i kontekstualizacji cyklu szkiców Gottliebovej-Babitt [Tippner 2015].

9 Boltanski użył w swojej pracy zdjęcia zamieszczonego w tekście *Die Mazzesinsel: Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938* [Beckermann 1984], zmieniając nazwy gimnazjum (w rzeczywistości Chajes) i ulicy (w rzeczywistości Castellezgasse). Również *La Fête de Pourim* opiera się na zdjęciu sprzed wojny przedstawiającym święto Purim w *École de langue yiddish* w Paryżu w roku 1935.

rzyszającym pierwszej wystawie serii w Kunstverein w Düsseldorfie czytamy: „Jedynie, co o nich wiemy, to że w 1931 roku byli uczniami wiedeńskiego Gimnazjum Chases” [Boltanski 1987a]¹⁰.

Z pewnością to nie przypadek, że w swej kuratorskiej koncepcji Kirshenblatt-Gimblett odwołuje się do Boltanskiego. Prace tego artysty można uznać za paradygmatyczny przykład przy-swajania (*Aneignung*) śladów żydowskiego życia sprzed wojny oraz zmagañ z Holocaustem, śmiercią i nieobecnością. Francuski artysta poświęcił tym tematом cały szereg prac. Część z nich ujął w cykl zatytułowany *Leçons de ténèbres*. Należą do niego również serie *Le Lycée Chases* i *La Fête de Pourim*, które mają wyraźny kontekst żydowski¹¹. *Le Lycée Chases* opiera się na ponowanie sfotografowanym zdjęciu grupy, które Boltanski wykorzystuje, aby twarze poszczególnych uczniów, po ich uprzednim odseparowaniu i powiększeniu, przedstawić w nowy sposób. W procesie powiększania twarze tracą swą indywidualność, stając się niejako zjawami. W dalszej kolejności artysta zestawia uzyskane w ten sposób zdjęcia w „relikwiarze” lub „ołtarze”, jednoczące żydowską i chrześcijańską symbolikę. Zdjęcia żydowskich uczniów zajmują tu miejsce przypadające w kościołach katolickich obrazom świętych i męczenników. „Udziwnienie” tych osiemnastu portretów podkreśla punktowe oświetlenie starymi biurowymi lampami. Przedstawione w ten sposób twarze schodzą na jeszcze dalszy plan. Prezentacja oraz wspomniana wcześniej anonimowość sfotografowanych uczniów budzą u osoby oglądającej zdjęcia różne skojarzenia. Z jednej strony na fotografii można bowiem patrzeć z perspektywy zbiorowej wiedzy o Szoa, z drugiej natomiast siłą rzeczy dostrzega się puste miejsce powstałe z braku biograficznych informacji. W komentarzach na temat przedstawionych tu prac Boltanskiego Ernst van Alphen [2001: 50] wskazywał, że artysta osiąga „efekt Holocaustu” (*Holocaust effect*) nie tylko poprzez referencję do żydowskich ofiar, lecz także poprzez zmodyfikowane

10 Podczas wystawy tej pracy w USA w roku 1988 jeden z uczniów rozpoznał się na zdjęciu, co sprawiło, że Boltanski poprawił tekst [Gumpert 1992: 161].

11 Poza *Leçons de Ténèbres* do Szoa odwołują się przede wszystkim instalacje *Réserve: Canada* i *Lac des morts*.

„ponowne odegranie” (*reenactment*) w prezentacji praktyk typowych dla sprawców, takich jak przesłuchanie i metody działania służb dochodzeniowych.

W rozważaniach na temat „rzeczy post-Holokaustowych” Bożena Shallcross [2010: 177] zwracała uwagę, że ich historia trwa tak długo, jak długo służą one swym właścicielom. W odniesieniu do zdjęć oznaczałoby to, że ich historia kończy się, kiedy ich właściciele nie są już w stanie zidentyfikować uwiecznionych na fotografiach osób, ponieważ nie łączą ich z nimi żadnego rodzaju więzi afektywne. Tymczasem prace Boltanskiego sprzeciwiają się utracie znaczenia, niejako stosując się do *dictum* Oakeshotta [1983: 39; przeł. – K.A.], które mówi o tym, że znajdujące się w archiwum (lub w przestrzeni przeszłości) artefakty ulegają transformacji poprzez „wyjęcie” czyniące z „bogatyń w szczegóły relikwów minionego życia ludzkiego wypowiedzi symboliczne”. Można by dodać, że w ten sposób artefakty wkraczają w nowe stosunki własnościowe, gdyż od tej chwili wchodzi w posiadanie artysty, kolekcjonerów oraz muzeów. Wykorzystywane w pracach Boltanskiego zdjęcia klasowe są dokumentami „czasów normalnych” [Leociak 2009: 234.]; zachowały się tylko przez przypadek, lecz utraciły pierwotne znaczenie pamiątek. Po katastrofie stały się dokumentami Holokaustu – wydarzenia o niszczycielskim działaniu. Artystyczny projekt Zagłady udaje się Boltanskiemu zatem również dlatego, że na skutek Holokaustu użyte przez niego fotografie przestały być własnością prywatną i weszły do domeny publicznej.

Zdjęcie ostatniej klasy wiedeńskiego Gimnazjum Chajes straciło przez Holokaust swoją wymowę i dopiero opowiadanie artysty czy też, jeszcze wcześniej, bycie częścią historycznej dokumentacji o żydowskim życiu w wiedeńskiej dzielnicy Leopoldstadt, pozwalają mu istnieć w charakterze śladu. Opracowane przez artystę zdjęcia zyskują nowe znaczenie jako relikwie i emblematy Szoa, stając się odtąd „ikonami”, a nie „przekazującymi informacje obrazami” [Oakeshott 1983: 40]. Boltanski [1987b]¹² twierdzi, że tylko artysta może udać się zabieg nadania poszlance rangi relikwii. Przeciwno ikonizacji zdjęć z Auschwitz opowiadał się

12. W katalogu nie zostały podane numery stron.

Georges Didi-Huberman [2008: 45-46], krytykując ten zabieg za „przeładowanie” i „nie-uwagę”. Prace Boltanskiego są jednak nie tylko pracami z archiwum lub też nad nim; należy je rozpatrywać także w kontekście trwającej od roku 1945 sakralizacji Zagłady dokonanej na europejskich Żydach – dyskursu podejmowanego szczególnie w debatach wokół pojęcia Holokaustu. Krytykował go między innymi Agamben [2008: 158; Young 1997: 139-164], według którego wynikająca z Holokaustu sakralizacja wiąże się z „chęcią przywrócenia eksterminacji Żydów ofiarnej aury [...], jest nieodpowiedzialną ślepotą historiografii”. Z krytyką tego rodzaju można dyskutować, jednak nie tylko obróbka zdjęć i specyficzna prezentacja Boltanskiego czynią z tych zdjęć ikony; o wiele większe znaczenie ma w tym przypadku dzielona przez artystę i publiczność, niemożliwa do zignorowania wiedza o tym, co nastąpiło „potem”. W podjęciu artysty do obrazów Marianne Hirsch [1997: 245, 257] widzi przykład estetyki postmemorialnej, której cechą charakterystyczną jest to, że znane tylko z opowiadań i wspomnień minione światy środkowoeuropejskich Żydów równocześnie „odbudowuje” i „odżałowuje”.

Także Lidia Ostalowska wybiera takie podejście do obrazów Holokaustu, które za Hirsch można nazwać „afilacyjnym” lub „adocyjnym” i w którym ważną rolę odgrywają nie tylko same obrazy, ale również praktyki postmemorialne, które się obecnie z nimi wiążą. W książce *Farby wodne* zajmuje się ona toczonym od wielu lat między Polską a Stanami Zjednoczonymi sporem o prace Diny Gottliebovej-Babbitt. W swym reportażu autorka przedstawia różne formy przyswajania (*Aneignung*) i opisuje postkatastroficzne sposoby odnoszenia się do tych obrazów. Należy jednak podkreślić, że już sam tekst Ostalowskiej stanowi kolejną formę przyswajania pozostałości Holokaustu i relikwów po nim. I jeszcze więcej: ukazuje, jak duże znacznie przypada obrazom Gottliebovej-Babbitt w tworzeniu nie tylko inicjalnej narracji o Zagładzie, lecz także narracji o jej długofalowych i bolesnych skutkach.

Autorka siedmiu portretów – przedmiotu wspomnianego sporu – jest znana, w przeciwieństwie do autorów wykorzystanych przez Boltanskiego fotografii. Przebywając w niewoli w Auschwitz, Gottliebová-Babbitt między 1943 a 1944 r. pracowała

dla Josefa Mengelego. Na jego rozkaz sporządzała szkice preparatów medycznych: organów i części ciał oraz dokumentowała przebieg chorób i portretowała na potrzeby studiów rasowych więzionych Romów i Sinti. Mimo że obrazy były malowane na użytek Mengelego, Dina Gottliebová sygnowała je swoim nazwiskiem, co zresztą później umożliwiło identyfikację ich autorstwa¹³. O niezwykłości tych obrazów świadczy jednak nie tylko podpis, lecz także fakt, że wprowadzają one w świat obozu koncentracyjnego kolor [Leociak 2009: 260]. Po wojnie sześć akwareli zostało podarowanych muzeum; siódmą zakupiło ono w późniejszym czasie. Od lat 70. mieszkająca w USA Gottliebová, która przyjęła nazwisko męża, rysownika Arta Babbitta, starała się o zwrot swych prac; jednak muzeum w Auschwitz sprzeciwiało się ich wydaniu. Spór o akwarele ciągnął się w asyście amerykańskich mediów aż do śmierci Babbitt w roku 2009.

Chociaż prace Gottliebovej-Babbitt powstały w innym kontekście niż użyte przez Boltanskiego zdjęcia, to jednak – co pokazuje reportaż Ostałowskiej – także w kontakcie z obrazami Holokaustu niejako automatycznie dochodzi do wyjątkowo krytycznej fetyszyzacji i sakralizacji obiektów. Na końcu swej relacji autorka wymienia trzy instancje roszczące sobie prawa do prac Gottliebovej-Babbitt i ich interpretacji. Są to: muzeum (jako instytucja finansowanej przez państwo kultury pamięci), ocalała z Zagłady artystka oraz społeczność Romów i Sinti, dla których owe prace są jednym z nielicznych świadectw Zagłady jej członków. Lektura *Farb wodnych* nie pozostawia wątpliwości, że podział ról pomiędzy tymi instancjami nie jest jasno zdefiniowany i zaciera się, tak jak zacierają się granice pomiędzy ofiarami i sprawcami¹⁴. W sporze

13 Muzeum w Auschwitz trafiło na jej ślad dzięki publikacji Oty Kraus i Ericha Kulki [1947; por. Ostałowska 2011; Gottliebová-Babbitt 1998].

14 „Kto w tej baśni jest Gburkiem? Hitlerowcy, Josef Mengele, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, które odmawia wydania wspomnianych portretów, czy amerykańskie władze i rodzina Diny domagające się ich zwrotu? A może Polacy, którzy jeszcze na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku urządzali cygańskie pogromy albo w obronie swojej wiary protestowali pod Muzeum w Oświęcimiu, stawiając na źwirowisku dziesiątki krzyży? Kto ma prawo do pamięci o ofiarach Zagłady?” [Duda 2012].

o akwarele Ostalowska reprezentuje stanowisko tzw. „Cyganów”¹⁵. Zwraca uwagę, że w archiwum obrazów Holokaustu oraz w Miejscu Pamięci Auschwitz¹⁶ akwarele odgrywają ważną rolę, ponieważ przeszłość Romów w kontekście Zagłady jest „pusta”. Zachowane dokumenty można policzyć na palcach jednej ręki: „Zdjęcia wykastrowanych chłopców, kilka listów, trochę relacji. I akwarele Diny Gottliebovej” [Ostalowska 2011: 216].

Prace Gottliebovej wstawiane są w tę „pustkę” i nieobecność na podobnej zasadzie, jak Boltanski wstawiał w pustą przestrzeń swoje zdjęcia. Dzięki temu zyskują one jeszcze bardziej na znaczeniu (w które już i tak, jako artefakty z obozu, są wyposażone). Dla krewnych wymordowanych Romów i Sinti oraz dla artystki sakralne znaczenie mają jednak tylko akwarele oryginalne. Jak to wyraził przewodniczący Centralnej Rady Romów w Polsce Stanisław Stankiewicz: „[...] [ż]adna kopia nie może zastąpić oryginałów” [Ostalowska 2011: 220]. Dla społeczności romskiej, podobnie jak dla Benjamina, „aura” obrazów z ich rytualną funkcją [zob. Fürnkäs 2000: 118-119] wiąże się z kulturą pamięci: relikty gardzących ludźmi eksperymentów stały się relikwiami, ożywiającymi i konkretyzującymi pamięć o ofiarach. Znaczenie, jakie społeczność kulturowa Romów przypisuje obrazom, pokrywa się z ogólną recepcją portretów z obozów koncentracyjnych. Ich ważna pozycja na tle innych artystycznych produkcji obrazowych wynika z tego, że – jak możemy przeczytać w artykule poświęconemu sztuce tworzonej podczas Holokaustu – dysponują one „magiczną siłą” (*magical power*), nadającą więźniom prawo do obecności, będącej zaprzeczeniem znikomości i przemijalności życia w warunkach obozowych¹⁷. Tak więc działanie ciągu obrazów ukazuje się własne w napięciu między obecnością a nieobecnością. Prace Gottliebovej-Babbitt, w przeciwieństwie do zdjęć przerobionych przez Boltanskiego, nie udzielają nam informacji o samym

15 Przecina się ono jednak w wielu aspektach z poglądami muzeum.

16 Por. koncepcję wystawy poświęconej Romom i Sinti [Peritore Reuter 2006: 495-515].

17 „Portraiture had almost magical powers, for it granted the subjects a feeling of permanency, in contrast to the extreme fragility of their actual existence” [Rosenberg 2014].

Holokaucie. W ich przypadku zdaje się obowiązywać stwierdzenie Jacka Leociaka [2009: 234] odnoszące się pierwotnie do prywatnych fotografii z polskich gett: „Zagłada wkracza w te zdjęcia dopiero poprzez kontekst odbioru, dzięki naszej wiedzy o tym, kiedy i w jakich okolicznościach zdjęcia te były zrobione”. To właśnie miejsce wystawy – Miejsce Pamięci Auschwitz – dostarcza nam tego kontekstu, wzbogacając je o dodatkowe znaczenie.

„Sakralne znaczenie” jest również argumentem dla kierownictwa muzeum opowiadającego się za pozostawieniem akwareli w Auschwitz. Ostałowska [2011: 218] cytuje w tym kontekście słowa dyrektora muzeum, Piotra Cywińskiego, stwierdzającego, że obrazy, które „miały podkreślać romskość dla europejskich Romów to relikwie”. Także przewodniczący Centralnej Rady Romów w Polsce zwracał uwagę, że „akwarele są dla nas swego rodzaju talizmanem, świętością i nie powinny znaleźć się u kogoś, kto nie jest Romem” [Ostałowska 2011: 220]. Tego rodzaju sakralizacje, charakterystyczne dla obiektów pohołokaustowych, Hanno Loewy [2012: 46] opisał w następujący sposób: „After the Shoah even the most minuscule trace of physical existence became precious and «sacred» in the realms of another teleological perspective on history”. Owa „sakralizacja” oznacza jednocześnie koniec procesu, który rozpoczęły wywłaszczenia, upokorzenia i dehumanizacja. Muzealizacja obrazów w Miejscu Pamięci Auschwitz-Birkenau jest zatem próbą anulowania symbolicznego zniszczenia, do którego, wraz z fizyczną zagładą Romów, dążyli nazistowscy oprawcy [Assmann 1999: 397]¹⁸. Jako obiekty sakralne obrazy nie powinny być przedmiotem działań świeckich, takich jak kupno czy wymiana. Miejsce Pamięci wydaje się zatem odpowiednio do ich przechowywania, ponieważ jego mury oddzielają akwarele od przestrzeni profanacji [Kohl 2003: 154]. Akt wyniszczenia i Zagłady nie jest na nich widoczny (w przeciwieństwie do instalacji Boltańskiego). Postrzeganie ich jako relikwii wynika wreszcie z tego, że będąc pozostałościami, nie „oznaczają siebie, lecz jedynie

18 Uwaga ta pada w kontekście zdjęcia zatytułowanego *Asservate* Naomi T. Salmon przedstawiającego przedmioty codziennego użytku i pozostałości należące do zbiorów muzeum w Yad Vashem.

część czegoś i wskazują w ten sposób na nieistniejącą, minioną całość, którą jest w stanie uzupełnić tylko więcej narracji” [Peter 2001: 483; przeł. – A.A.].

Roszczenia Gottliebovej do re-prywatyzacji akwareli oraz jej wyjaśnienia, że jedynie ich posiadanie może umożliwić domknięcie (*closure*), w wykładni Ostalowskiej stanowią zaprzeczenie nie tylko społecznej misji muzeum, lecz również stanowiska wspólnoty romskiej, która także naciska, aby udostępnić obrazy szerszej społeczności. Odrzucając żądania Gottlibovej, powołującej się na niesprawiedliwość przeszłości: przymusową produkcję obrazów w obawie o własne życie oraz fakt ich przekazania muzeum w nieuregulowanej prawnie sytuacji tużpowojennej zwieruchy, instytucja muzeum argumentuje zgodnie z przepisami obowiązującymi po wojnie. Według nich przyjęcie darowizny i zakup zostały dokonane w dobrej wierze, co jest równoznaczne z prawem własności. Jednocześnie w swojej argumentacji muzeum odwołuje się także do przyszłości, chcąc uniknąć kolejnych potencjalnych żądań czy roszczeń. Nakreślony tutaj pokrótce spór potwierdza słowa Loewy’ego [2012: 44], dyrektora Muzeum Żydowskiego w Hohenems, który w odniesieniu do obiektów muzealnych znajdujących się w posiadaniu żydowskim pisał: „They are part of a process of dispossession that makes museums a matter of power, a contested territory”.

W taki właśnie sposób uwidacznia się przesunięta czasowość generująca katastrofę Holokaustu. Do dwóch różnych poziomów czasowości: minionej (i trwającej nadal) niesprawiedliwości oraz przyszłego „domknięcia” odwoływała się próbująca odzyskać swe prace Gottliebova. Oba aspekty nie uwzględniają jednak terażniejszości, co sama artystka tematyzowała w swym nagraniu-testamencie. Opowiadała w nim o próbach rekonstrukcji z pamięci obrazów powstałych w Auschwitz; rekonstrukcji mającej odzwierciedlać ideał widziany „wewnętrznym okiem”, a nie ten, którego życzył sobie Mengele. Mówiła o bezskuteczności prób odtworzenia w Kalifornii obrazów, których pamięć nadal nosi w sobie [Gottliebová-Babbitt 1998]. Ta ostatnia forma ponownego przywłaszczenia (*re-appropriation*) wydaje się szczególnie tragiczna, jako że re-prywatyzacja raz udostępnionych publicznie obrazów nie jest możliwa; niemniej ich zwrot świadczyłby o tym –

jak twierdzi Gottliebova – że odebranie akwareli i ich nieoddanie było aktem niesprawiedliwości [Bertz, Dormmann 2008: 10]. Kwestia posiadania nasuwa się również mimowolnie w kontekście zaadaptowanych przez Boltanskiego i poddanych procesowi udziwnienia fotografii, mających na celu uwidocznienie Zagłady.

3.

Jak można zaobserwować na przykładzie omówionych tu zdjęć i obrazów oraz strategii ich dyskursywnego przyswajania (*Aneignung*), jedna z aporii postkatastroficznego obchodzenia się z pozostałościami po Szoa polega na zaakceptowaniu rozdźwięku między udokumentowaną w obrazach prezencją a wiedzą o tym, co wydarzyło się po ich powstaniu¹⁹. Bez względu na to, czy są z pierwszej, drugiej czy trzeciej ręki, wizerunki Szoa mają jednocześnie za dużo i za mało kontekstu; niezwłocznie uruchamiają naszą „wiedzę” i „niewiedzę” o obozach koncentracyjnych, komorach gazowych i Zagładzie. Problem ten nasila się tym bardziej, im bardziej oddalamy się od katastrofy, jako że coraz więcej obrazów z drugiej, trzeciej i czwartej ręki wypełnia zarówno pustkę pozostawioną przez zmarłych, jak i przepaść między wiedzą a niewiedzą. To, że owa przepaść oraz nieobecność wymordowanych i ich potomków stają się odczuwalne tylko wtedy, gdy zostaną uwidocznione, kiedy zwróci się nam na nie uwagę, należy do aporii postkatastroficznego zmagania z Holocaustem. Nieobecność jest czymś innym niż absencja; wymaga przeciwstawnej obecności i nie jest tożsama z pustym miejscem. Nieobecne są obiekty i ludzie, którzy byli kiedyś, a których już nie ma. Nieobecność wymordowanych Żydów i Romów jest odczuwalna tylko wtedy, kiedy istnieje ślad przez nich pozostawiony – o tym właśnie świadczą akwarele Gottliebovej-Babbitt i instalacje Boltanskiego. Nieobecność ofiar w kontekście przedstawionych tu prac jest względna i kontrowersyjna: będące śladem

19 Por. kwestię napiętych stosunków między przeszłością a teraźniejszością w medium fotografii [Sontag 2009: 59-93; Barthes 1999: 102-105 (tu zwłaszcza rozdziały *Der gewöhnliche Tod* i *Die Zeit als punctum*)]. Literaturoznawstwo określa tę niemożliwą do zignorowania wiedzę *po* jako *foreshadowing* oraz „problem narracji” [Bernstein 2003: 347].

fotografie i akwarele wskazują wprawdzie na umarłych, jednak ich odniesienie jest niejasne, ponieważ nie są związane z konkretnym nazwiskiem czy z określoną tożsamością. W obu przypadkach brakuje *back story* – opowieści o sportretowanych osobach dostarczających informacji na temat ich własnego pochodzenia; co więcej, w przypadku materiałów wykorzystanych przez Boltanskiego nie znamy nawet ich autora. Reprodukacja historycznych artefaktów oraz związane z nią literackie i obrazowe przetworzenia śladów uzasadniają istnienie własnej postkatastroficznej mitologii.

Przeł. Katarzyna Adamczak i Anna Artwińska

Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1999), *Poza zasięgiem kul*, w: tegoż, *Minima moralia: refleksje z poharatanego życia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 60-65.
- Agamben Giorgio (2008), *Homo sacer: suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Alphen Ernst van (2001), *Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography*, w: *Visual Culture and the Holocaust*, red. Barbie Zelizer, Athlone, London, s. 45-74.
- Assmann Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München.
- Barthes Roland (1999), *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, przeł. Dietrich Laube, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Beckermann Ruth (1984), *Die Mazzesinsel: Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938*, Löcker, Wien.
- Bernstein Michael André (2003), *Against Foreshadowing*, w: *The Holocaust: Theoretical Readings*, red. Neil Levi i Michael Rothberg, Rutgers Univ. Press, New Brunswick, s. 346-357.
- Bertz Inka, Dorrman Michael (2008), *Einleitung*, w: *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, red. Inka Bertz, Michael Dorrman, Wallstein, Göttingen, s. 9-13 [Katalog wystawy Muzeum Żydowskiego w Berlinie i Muzeum Żydowskiego we Frankfurcie nad Menem].
- Boltanski Christian (1987a), *Classe terminale du lycée chases en 1931: Castelgasse, Vienne, Düsseldorf* [Katalog wystawy, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen].

- Boltanski Christian (1987b), *Essay*, w: *Classe terminale du lycée chases en 1931: Castelgasse, Vienne*, Düsseldorf [Katalog wystawy, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen].
- Boym Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic books, New York.
- Briese Olaf, Timo Günther (2009), *Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, „Archiv für Begriffsgeschichte”, z. 51, s. 155-195.
- Caruth Cathy (1995), *Introduction*, w: *Trauma. Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, s. 3-12.
- Caruth Cathy (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore.
- Des Pres Terrence (1976), *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, Oxford Univ. Press, Oxford.
- Didi-Huberman Georges (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków.
- Didi-Huberman Georges (2010), *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, przeł. Michael Bischoff, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Duda Maciej (2012), *Dina Babbitt i siedmiu krasnoludków*, „ArtPapier”, nr 4 (196) [dostęp: 12 września 2014.], <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=147&artykul=3158>.
- Elsaesser Thomas (2000), *Postmodernism as Mourning Work*, „Screen”, nr 42.2, s. 193-201.
- Fürnkäs Josef (2000), *Aura*, w: *Benjamins Begriffe*, red. Michael Opitz i in., t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 95-147.
- Gottliebová-Babbitt Dina (1998), *Interview 46122, Visual History Archive, USC Shoah Foundation* [dostęp: 12 września 2014.], <http://vhaonline.usc.edu/viewingPage.aspx?testimonyID=48475&returnIndex=0>.
- Gruber Ruth Ellen (2004), *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, przeł. Agnieszka Nowakowska, Wydawnictwo Fundacja Pogranicze, Sejny.
- Grynberg Henryk (2003), *My, Żydzi z Dobrego*, w: tegoż, *Monolog polsko-żydowski*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, s. 88-104.
- Gumpert Lynn (1992), *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris.
- Hirsch Marianne (1997), *Family Frames. Photography, Narrative Postmemory*, Harvard Univ. Press, Cambridge.
- Hirsch Marianne (2008), *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, t. 29.1, s. 103-128.
- Janicka Elżbieta (2011), *Festung Warschau*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Kasper Judith (2014), *Für eine Philologie der Katastrophe*, w: *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*, red. Ottmar Ette i Judith Kasper, Turia + Kant, Wien, s. 7-20.
- Kohl Karl-Heinz (2003), *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Beck, München.
- Kraus Ota, Kulka Erich (1947), *Továrnana smrt. Dokument o Osvětimi, Naše Vojsko*, Praha.
- Leociak Jacek (2009), *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa.
- Loewy Hanno (2012), *Diasporic Home or Homelessness: The Museum and the Circle of Lost and Found*, „German Historical Institute London Bulletin”, t. 34.1, s. 41-58.
- Łysak Tomasz, Kirshenblatt-Gimblett Barbara (2009), *Nowe rozumienie autentyczności – o Muzeum Historii Żydów Polskich*, Warszawa [dostęp: 15 września 2014], <http://www.obieg.pl/rozmowy/6956>.
- Miron Dan (2000), *The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination*, Syracuse Univ. Press, Syracuse.
- Oakeshott Michael (1983), *Present, Future and Past*, w: tegoż, *On History and Other Essays*, Blackwell, Oxford, s. 1-45,
- Ostałowska Lidia (2011), *Farby wodne*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Peritore Silvio, Reuter Frank (2006), *Die ständige Ausstellung zum Völkermord an den Sinti und Roma im Staatlichen Museum Auschwitz: Voraussetzungen, Konzept und Realisierung*, w: „Zerstörer des Schweigens”: *Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen – und Vernichtungspolitik Osteuropa*, red. Frank Grüner, Böhlau, Köln, s. 495-515.
- Peter Stefanie (2001), *Reliquie*, w: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, red. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg.
- Polonsky Antony (2004), *The Shtetl: Myth and Reality*, Littman Library of Jewish Civilization, Oxford.
- Rosenberg Pnina (2014), *Art during the Holocaust* [dostęp: 15 lipca 2014], <http://jwa.org/encyclopedia/article/art-during-holocaust>.
- Schmieder Falko (2011), *Überleben – Geschichte und Aktualität eines Grundbegriffs*, w: red. Falko Schmieder, *Überleben. Historische und aktuelle Konstellationen*, Fink, München, s. 9-33.
- Shallcross Bożena (2010), *Rzeczy i Zagłada*, Universitas, Kraków.
- Sontag Susan (2009), *Melancholijne przedmioty*, w: tejże, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków, s. 59-93.

- Terpitz Olaf (2008), *Das Štetl: Untergegangene Welt und Gedächtnisort. Betrachtungen zur russisch-jüdischen Literatur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Tippner Anja (2015), *Aneignungen. Dina(h) Gottliebová-Babbitts Zeichnungen aus Auschwitz (1943/1944) und ihr kulturelles Nachleben in Polen und den USA*, w: *Überlebenskunst. Kunstproduktion im KZ*, red. Anne-Berenike Rothstein, DeGruyter, Berlin 2015 [w druku].
- White Hayden (2009), *Zdarzenie modernistyczne*, w: *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, przeł. Maciej Nowak, Universitas, Kraków, s. 283-313.
- Young James Edward (1997), *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, przeł. Christa Scheuenke, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main, s. 139-164.

Anja Tippner

Postcatastrophic Relicts and Relics: the Fate of Images after the Holocaust (on the Basis of Works by Dina Gottliebová-Babbitt and Christian Boltanski)

The text concerns itself with the afterlife of visual representations of the victims of the Holocaust. With regard to *Classe terminale du lycée chases en 1931: Castelgasse, Vienne* by the French artist Christian Boltanski and drawings made by Dina Gottliebová-Babbitt in Auschwitz, questions of ownership and the appropriation are discussed. The article addresses the aporias of postcatastrophic attitudes towards the remnants of the Holocaust as well as the way in which they are treated and dealt with. The paper states, that the dynamics of dispossession, appropriation and re-appropriation that have been set into motion by the Holocaust, have not come to an end nor will they come to an end in the foreseeable future.

Keywords: postcatastrophe; visualization of the Holocaust; dynamics of possession and dispossession through the Holocaust, Christian Boltanski, Dina Babbitt.

Anja Tippner – profesorka w Instytucie Sławistiki na Uniwersytecie w Hamburgu. Studiowała germanistykę, anglistykę i literatury słowiańskie we Frankfurcie nad Menem, Hamburgu i St. Petersburgu. Zainteresowania badawcze: teorie (auto)biograficzne i *life writing*, literackie reprezentacje wydarzeń ekstremalnych (wojna, trauma, przemoc), Holocaust, literatura żydowska

w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybrane publikacje: *Wilhelm Dichter, Henryk Grynberg und Hanna Krall* („Osteuropa” 2004, nr 1), *Vzpomínka, svědectví a šoa. Henryk Grynberg a kritika*, w: red. Holý, Jiří, *Holokaust v polské, české a slovenské literatuře* (2007); *Moczarskis Gespräche mit dem Henker. Zur Verschränkung von Opfer- und Täterdiskursen*, w: red. Segler-Meßner, Silke, Nickel, Claudia, *Von Tätern und Opfern. Zur medialen Darstellung von politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jahrhundert* (2013); *The Writings of a Soviet Anne Frank. Masha Rol'nikaitė's Holocaust Memoir „I have to tell” and its place in Soviet literature*, w: *Representations of the Holocaust in Soviet Literature and Film. Search and Research* (2013).

