

Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w *nożyku profesora* Tadeusza Różewicza* **

ABSTRACT. Marciniak Hanna, *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza* [A photographic image – between an archive and a semblance. Photographs in Tadeusz Różewicz's *The Professor's Little Knife*]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 195-208. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

This article explores the issue of *postmemory* and secondary witnessing as dealt with in Tadeusz Różewicz's 2002 poem *The Professor's Little Knife*. The paper presents two photographs which refer to the problem of the Holocaust's representation and its limits. The first picture comes from the collection of the U.S. Holocaust Memorial Museum; however, the author concealed its origins and changed its appearance so that it resembled a retro nude photograph. The second one is a raw, non-stylized picture of a knife that belonged to Professor Porebski during imprisonment in Auschwitz-Birkenau concentration camp. By using various interpretation methods, such as the deconstruction of an image or empathic reading, the author of this article examines the limits and consequences of treating a photograph as “spectral evidence”.

Tekst poświęcony będzie dwóm fotografiom umieszczonym w tomie poetyckim *nożyk profesora* Tadeusza Różewicza – na pierwszej stronie okładki oraz na stronie tytułowej. Fotografie te nie stanowią, moim zdaniem, ilustracji tomu, w sensie jego ozdoby, uzupełnienia czy dekoracji. Ich funkcja jest o wiele bardziej złożona i fundamentalna. Szczegółowo zajmę się gatunkami fotograficznymi, z których się wywodzą, oraz porządkami i kodami kulturowymi, w jakie się wpisują, głównie zaś kodem archiwum i świadectwa.

Koncepcją teoretyczną, która wydaje się szczególnie obiecująca i efektywna w kontekście odbioru kultury wizualnej, jest afektywny model odbioru oparty na pojęciu wyobraźni afektywnej. Ernst van Alphen, jeden z głównych orędowników tej koncepcji, twierdzi, że postawa afektywna

* Tekst powstał w ramach projektu grantowego Uniwersytetu Karola w Pradze: GAUK nr 585912 „Autobiografické strategie v české a polské postavantgardní poezji”.

** Artykuł jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz i obrazy” zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, która odbywała się 2-4 grudnia 2013 roku w Poznaniu.

i empatyczna wobec dzieła sprawdza się w sytuacjach, gdy analiza i dystans intelektualny zawodzą, nie naprowadzając na żaden odkrywczy trop interpretacyjny albo pozostawiając nas kompletnie bezradnymi. Reakcja oparta na empatii pojawia się również w momencie, kiedy bierna estetyczna kontemplacja okazuje się nie tyle zbędna, ile niestosowna, widz zaś odczuwa potrzebę aktywnego zaangażowania. Prowadzi to do przeformułowania pojęcia prowokacyjności – nie chodzi o bulwersujący charakter dzieła, burzenie norm estetycznych lub etycznych, lecz o zdolność wywoływania w widzu intensywnej reakcji. Afekty – stwierdza van Alphen w artykule *Affective Operations on Art and Literature* – mają charakter społeczny, nie zaś czysto subiektywny i personalny¹. Każdy afekt rodzi się bowiem w interakcji:

Afektywne warunki sztuki i literatury nie powinny być postrzegane jako warunki formalne, mimo że w wielu przypadkach afekty wywołane być mogą właśnie przez formalne aspekty dzieła. Z faktu, że afekty postrzegać powinniśmy jako energetyczną intensywność, wynika, iż mają one charakter *relacyjny* i zawsze stanowią rezultat interakcji między dziełem a jego odbiorcą. To właśnie w tej relacji rodzi się intensywność².

Szczególny potencjał afektywny ma, zdaniem van Alphen, kultura wizualna, dzięki pewnej konkretności reprezentacji, jakiej nie oferuje na przykład dyskurs. Oczywiście ów mechanizm pobudzający nie jest właściwy wszystkim otaczającym nas obrazom, co wynika z ich konwencjonalizacji i naszego przyzwyczajenia. Rozbijanie owej skorupy konwencjonalizacji jest zaś zadaniem sztuki. W jednym z ostatnich wywiadów van Alphen określa sztukę (głównie zaś sztuki wizualne) mianem laboratorium, w którym przeprowadza się eksperymenty dotyczące opracowania tego, co dla danej kultury wciąż jest „bolesnym miejscem”, nierozwiązanym i drażliwym problemem³.

W kwestii szczególnego potencjału afektywnego obrazu pozostaje zgodna większość badaczy. Zdaniem Jill Bennett, reprezentacja wizualna skłania do interpretacji afektywnej, ponieważ pobudza sferę sensualną i ewokuje pamięć zmysłową w dużo większym stopniu niż przedstawienie narracyjne czy dyskursywne.

[...] obrazy – pisze Bennett – mają zdolność zwracania się do pamięci cielesnej odbiorcy: dotykania widza, który raczej odczuwa, niż po prostu widzi dane wyda-

¹ E. van Alphen, *Affective Operations on Art and Literature*, „Res: Anthropology and Aesthetics” 2008, nr 53/54, s. 21.

² Tamże, s. 26.

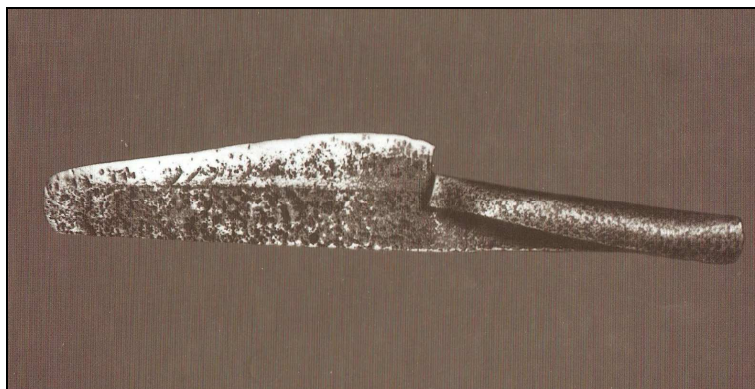
³ E. van Alphen, *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 209-210.

zenie, wpisane w obraz w procesie afektywnego zarażenia. [...] Dlatego cielesna odpowiedź poprzedza inskrypcję narracji, reakcji moralnych czy empatii⁴.

Pamięć zmysłowa opiera się w pewnym sensie historyzacji, „konserwuje” doświadczenie afektywne, dając iluzję jego teraźniejszej obecności. Poetyka pamięci zmysłowej jest raczej transaktywna (zakłada „nie tyle mówienie o, ile mówienie z wewnątrz pewnej pamięci lub doświadczenia”, ewokując w widzu podobny afekt) niż komunikacyjna czy reprezentująca. Jak się przekonamy, nie chodzi tu o wykluczenie drobiazgowej analizy formalnej dzieła, lecz raczej o włączenie refleksji nad afektami czy emocjami, jakie dane dzieło w nas porusza, w dyskurs krytyczny.

Obraz – archiwum

Fotografia umieszczona na pierwszej stronie okładki *nożyka profesora* wpisuje się w fotograficzny dyskurs testimonialny (il. 1).



Il. 1. Fotografia z pierwszej strony okładki tomu *nożyk profesora*

Źródło: zdjęcie nożyka obozowego prof. Mieczysława Porębskiego, © Katarzyna Brodowska.

Przedmiot przedstawiony na niniejszej fotografii – żelazny nożyk wykonany z kawałka blachy, o cienkim, wielokrotnie szlifowanym ostrzu – w sposób intuicyjny wiążemy z nieudanymi próbami opisu tytułowego nożyka profesora Porębskiego w poemacie⁵. Opis – który jest raczej para-

⁴ J. Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005, s. 36.

⁵ Zob. A. Ubertowska, *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2. Temat ten rozwijam w artykule *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1 (15).

doksalnym podkreśleniem niemożliwości jakiegokolwiek opisu – porzucony zostaje na rzecz indeksalnego przedstawienia fotograficznego. Do statusu fotograficznej reprezentacji powrócę za chwilę, teraz zaś chciałabym skupić się na samym przedmiocie przedstawionym na fotografii.

Z poematu dowiadujemy się, że tytułowy nożyk wykonany został ze stalowej beczki przez profesora Porębskiego w obozie koncentracyjnym Auschwitz. W poemacie cytowany jest list profesora z roku 1998, gdzie wspomniana zostaje geneza i funkcja nożyka:

myślałem jeszcze
o tym nożu
z obręczy od beczki.
nosiło się go w obrąbku
pasiakowatego chałata,
bo zabierali
i mogło to drogo kosztować...
Tak więc pełnił funkcje
nie tylko użytkowe,
ale znacznie bardziej złożone
(warto by jeszcze o tym pogadać)...⁶

W dalszej części tekstu dowiadujemy się jeszcze kilku szczegółów o praktycznej funkcji nożyka w obozie (obieranie kartofli, golenie się) i teraz (otwieranie kopert), a także o niezrealizowanych nigdy przez Porębskiego planach napisania tekstu o nożyku. Niedopowiedzenie w ostatnim wersie listu, dygresje narratora poematu, w których gubi się opis przedmiotu, pozostawiają czytelnika bez konkretnego wyjaśnienia w kwestii szczególnego, ponadpragmatycznego znaczenia nożyka. Nie tylko na podstawie poematu, ale również ogólnej wiedzy na temat nazistowskiej polityki własności, wnioskować możemy, że owe funkcje „znaczenie bardziej złożone” polegały właśnie na posiadaniu, które miało wymiar symboliczny, własność wiązała się z poczuciem indywidualności i podmiotowości. Wszystko to są jednak kwestie stosunkowo oczywiste, ani tekst poematu, ani fotografia nie oferują tu nic nowego.

Pewnym tropem interpretacyjnym może być potraktowanie „ocalonego” przedmiotu jako metonimiczny, rozproszony portret jego właściciela. Tego rodzaju upodmiotowienie obiektu (obiekt jako świadek) jest znamienne dla zjawiska, które Ernst van Alphen określa mianem „efektu Holokaustu” („Holocaust effect”)⁷: w obliczu zaniku podmiotowości człowieka przedmioty stają się synekdochą jego tożsamości. Skoro zaniku czy

⁶ T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2002, s. 17-18.

⁷ Zob. E. van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford 1997.

nieobecności nie sposób przedstawić bezpośrednio, ekwiwalentem stają się procesy zachodzące w świecie przedmiotowym: u Różewicza nożyk trwa („mijały lata”), ale również przemija i ulega zapomnieniu (metafora rdzewienia). Poetyka ta niesie z sobą ryzyko całkowitej anihilacji podmiotowości człowieka – w dziele dokonuje się powtórzenie aktu jego zniknięcia, ta radykalna poetyka depersonalizacji naznaczona jest więc świadomością totalnej utraty.

Innym rodzajem ryzyka jest niebezpieczeństwo totalizacji przedmiotu, które powtarza totalizująco-anihilujący gest inżynierów Szosa, redukujących podmiotowość ofiar do liczb: olbrzymiej liczby danych osobowych, inwentury posiadanego majątku, numerów obozowych, liczby osób przeniesionych do gett, zlikwidowanych. O niebezpieczeństwie swoistej fetyszyzacji „faktów” tworzących archiwa Holokaustu mówił często Claude Lanzmann, przeciwstawiając owej mnogości danych świadectwa ustne. O ryzykach tego rodzaju redukcjonizmu pisze Bożena Shalcross w książce *Rzeczy i Zagłada*:

Aby uchwycić faktyczność Zagłady, badacze często wykorzystują perspektywę, która przekształca masowe morderstwo w przygniatającą masę faktów i liczb mających oddać jej ponurą energię. Ta obiektywizacja pokazuje tak zwaną statystyczną prawdę na stronach opracowań naukowych i ścianach muzeów. Można odrzucić ją jako dosyć niebezpiecznie zbliżoną – w swej metodzie – do stotalizowanej depersonalizacji nazistowskiego projektu⁸.

Ujęciu totalizującemu przeciwstawia Shalcross koncepcję indywidualizacji materialnych świadectw Zagłady, skupioną na odkrywaniu historii poszczególnych przedmiotów i ich właścicieli.

Interesująca w tym kontekście wydaje się możliwość ponownego odczytania wczesnego opowiadania Tadeusza Różewicza *Wycieczka do muzeum* (1959). Już na samym wstępie uderza koncentracja narratora na przedmiotowym aspekcie przedstawionej sytuacji: w kierunku muzeum obozu koncentracyjnego Auschwitz zmierzają tłumy ludzi, „mężczyźni w kamgarnowych płaszczach, dziewczęta w kolorowych sweterkach i obcisłych spodniach”, mężczyźni mają na sobie „ozdobne półbuty na grubych podeszwach, szyte białymi niemi”⁹. Ludzie ci niosą „koszyczki z jedzeniem, teczki z żółtej świńskiej skóry, aparaty fotograficzne”. Opis ten podkreśla nie tylko diametralną różnicę między wyposażeniem zwiedzających a stanem posiadania więźniów obozu; na każdym kroku podkreślana jest również wielość, obfitość zarówno ludzi, jak i przedmiotów, a także ludzkie „trzymanie się” przedmiotów, związek między życiem

⁸ B. Shalcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 13.

⁹ T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum*, [w:] tenże, *Utwory zebrane. Proza 1*, Wrocław 2003, s. 168.

a jego warstwą materialną. Wielość staje się monstrualnością w momencie, kiedy opis nie dotyczy już majątku żywych, lecz skupia się na zgromadzonym w muzeum inwentarzu martwych: „góra starych butów. Góra zbutwiałej skóry. Jak wykopany nosorożec, który padł w zamierzchłej epoce, a teraz został wydobyty na światło dzienne. Góry szczotek, pędzli do golenia”¹⁰. Trzykrotne powtórzenie słowa „góra” stanowi – nieudaną, niezręczną – próbę opisaną przytłaczającej, trudnej do objęcia zrozumieniem i refleksją liczby nagromadzonych przedmiotów. Groteskowe porównanie do zmumifikowanego ciała nosorożca ewokuje niesamowitość (w sensie psychoanalitycznym) tego odkrycia. Inny fragment opowiadania stanowi refleksję nad nieprzystawalnością środków, za pomocą których przewodnik muzeum pragnie wytłumaczyć zwiedzającym to, co widzą:

Przewodnik, były więzień obozu, ma najlepszą wolę. Rzeczowe informacje, cyfry, kilogramy odzieży, włosów kobiecych, tysiące pędzli do golenia, szczotek i misek, miliony spalonych ciał przeplata uwagami moralnymi, filozoficznymi, aforyzmami własnego wyrobu, cytatami z lektury, i tak dalej. Chce zbliżyć zwiedzających do tego „piekła”, które otwierało się za bramą muzeum. Ciągłe podkreśla, jakby się zresztą tłumaczył przed zwiedzającymi, że to wszystko, co się teraz w muzeum znajduje, jest tylko częścią i nie można tego opisać, co się tu działo. Piekło¹¹.

Ani archetypy i inne kulturowo uwarunkowane schematy wyobrażania i przedstawiania („piekło”), ani ironicznie potraktowane erudycyjne komentarze („aforyzmy”, „cytaty”), ani też skrupulatne gromadzenie i katalogowanie materialnych świadectw Zagłady nie dają żadnej możliwości wglądu intelektualnego ani emocjonalnego w przedstawiane wydarzenia.

Powróćmy do wątku totalizacji i fetyszyzacji danych na temat Zagłady. O problemie tym wspomina Ernst van Alphen w przywoływanym już wywiadzie. Jego zdaniem, w przypadku Szoa mamy często do czynienia z absolutyzacją jego niewyraźności i nieprzedstawialności lub – w mniej radykalnej wersji – niemożliwości jego artystycznego, imaginacyjnego opracowania. Owe radykalne gesty – znane między innymi z wypowiedzi Berela Langa czy Gérarda Wajcmana – wynikają według badacza z niemożności kulturowego przepracowania tego wydarzenia, które odgrywane jest na podstawie fałszywej identyfikacji.

Zwolennicy tego rodzaju puryzmu – mówi van Alphen – zwracają się w stronę archiwów w poszukiwaniu tego, co najbardziej „archiwalne”, a więc w ich wyobrażeniu najczystszej formy przedstawienia, takiej jak lista czy tabela. Jednak

¹⁰ Tamże, s. 174.

¹¹ Tamże, s. 172.

taka strategia powtarza jedynie gest oprawców [...]. Trzeba sobie uzmysłwić, że kiedy uprzywilejowuje się archiwum (jako sposób przedstawienia danych) i pozabawia się prawa do interpretacji i wyobraźni, czystość klasyfikacji i wyliczania faktów może zaprowadzić nas do piekła systematycznego zniszczenia¹².

Z wielu sposobów interpretacji kategorii archiwum wyłaniają się tu dwie zasadniczo odmienne: archiwum jako kompletny zbiór „faktów” niepodlegających dyskusji oraz archiwum jako niepełna, dynamicznie tworząca się heterogeniczna kolekcja, powstająca poprzez stopniowe gromadzenie elementów, jak również ich interpretację.

Archiwum stanowi rodzaj kolekcji. Pojęcie archiwum implikuje brak i niekompletność, a także procesualność i dynamiczność – archiwum powstaje poprzez stopniowe gromadzenie składających się nań elementów, a także ich interpretacji. Ku drugiej koncepcji przychyliła się Georges Didi-Huberman, pisząc: „Archiwum nie jest jednak zwyczajnym «odbi-ciem» wydarzenia, ani też jego zwyczajnym «dowodem». Ponieważ zawsze powstaje przez nieustanne nakładanie, montaż z innymi archiwami”¹³. Archiwum nie wyklucza świadectwa (materialnego, werbalnego, wizualnego) – kategorie te w ujęciu Didi-Hubermana raczej się dopełniają.

Po ponad czterdziestu latach od napisania *Wycieczki do muzeum* – biorąc pod uwagę daty umieszczone w rękopisie *nożyka profesora* (1950–2001), stwierdzić można, że problem ten nigdy nie przestał być dla poety aktualny – Różewicz powraca z próbą opowiedzenia historii wielkiego archiwum przedmiotów pozostawionych przez ofiary Szoa za pośrednictwem historii pojedynczego przedmiotu i jego właściciela. Nie zapominajmy jednak, że w Różewiczowskim poemacie mamy do czynienia nie z samym przedmiotem-świadectwem, ale z jego fotografią, która rości sobie ów testimonialny status. Na jakiej podstawie jesteśmy w stanie dokonać tego rodzaju identyfikacji między reprezentacją a jej referentem? Podstawą tą jest zakorzenione w kulturze Zachodu przekonanie o dokumentalnym statusie fotografii, stanowiącej prototyp dyskursu realistycznego oraz wzorzec realistycznego przedstawiania, swoisty certyfikat obecności tego, co przedstawione. W swojej nadzwyczaj odkrywczej reinterpretacji *La Chambre claire* Rolanda Barthes’a – książki, na którą wyjątkowo często powołują się badacze w kontekście rozważań nad indeksalnością fotografii – Margaret Olin wykazuje, że indeksalność ta nie ma charakteru czysto przedmiotowego (relacja referent – reprezentacja), ale przedmiotowo-podmiotowy:

¹² E. van Alphen, *Afekt, trauma i rozumienie...*, s. 210.

¹³ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Kraków 2008, s. 128.

[...] najistotniejsza moc indeksalna fotografii nie leży w relacji pomiędzy fotografią i jej przedmiotem, lecz w relacji pomiędzy fotografią i jej odbiorcą lub użytkownikiem, w czymś, co określam mianem „performatywnego indeksu” lub też „indeksu identyfikacji”¹⁴.

Przypisywanie obrazowi fotograficznemu mocy uobecniającej jest więc kwestią intencji, ma charakter preformatywny. Problematykę realizystyczności i realizmu fotografii postaram się rozwinąć w kolejnej części tekstu, która dotyczyć będzie drugiej z fotografii umieszczonych w tomie.

Obraz – pozór

Po otwarciu książki widzimy fotografię leżącego na śniegu ciała nagiej kobiety (il. 2). Zdjęcie wykonane (lub wyretuszowane) zostało w technice sepii. Na początku XX wieku był to zabieg często stosowany w fotografii atelierowej, typowy dla fotografii pozowanej, aktu i portretu. Sepiowy barwnik stosowany w momencie wywoływania zdjęcia nadawał mu charakterystyczny, ciepły odcień. Dziś zabieg ten stosowany jest w celu postarzenia fotografii, podkreślenia jej archiwalnego charakteru. Wiąże się często z konwencją nostalgiczną, stąd asocjacja z kiczem.

Fotografia jest ponadto prześwietlona: kontury ciała kobiety całkowicie rozmywają się w dolnej części, na tle śniegu. Śnieg zajmuje zresztą ponad połowę powierzchni obrazu, stanowiąc dwuwymiarową białą plamę. Na skutek tego fotografia traci głębię, staje się całkowicie płaska, trudno odróżnić na niej pierwszy i drugi plan, jest całkowicie pozbawiona perspektywy. Zaspy śnieżne na tle baraku (jak możemy się domyślać) tworzą abstrakcyjną linię geometryczną. Kontrast między plamami koloru (czerni i bieli) oraz specyficzna „abstraktyzacja” kształtów ciała ludzkiego przywodzi na myśl technikę często stosowaną w awangardowym akcie fotograficznym – wystarczy przypomnieć słynną *Falę* (*Vlna*, 1925) autorstwa Františka Drtikola lub akty autorstwa Stanisława Ostroroga. Chwył ten – mający swoje korzenie w sztuce secesyjnej, z typowym dla niej zniesieniem granic między organicznością ludzkiego ciała a organicznością roślinną, a także upodobaniem do ornamentu – polega na takim przedstawieniu ciała, w którym wydaje się ono częścią krajobrazu, ich linie i krzywizny wzajemnie ze sobą korespondują. Tak przedstawione ciało staje się czymś nieorganicznym, zgeometryzowanym, wyalienowanym. Ponadto, rozmycie i prześwietlenie sugerować może, że kadr ten został wycięty z innego, większego zdjęcia.

¹⁴ M. Olin, *Roland Barthes's „Mistaken” Identification*, [w:] *taż, Touching Photographs*, Chicago–London 2012, s. 69.



Il. 2. Fotografia znajdująca się na 2 i 3 stronie tomu *nożyk profesora*

Źródło: „Zdjęcie na 2-3 str. przedstawia martwą więźniarkę obozu koncentracyjnego”. Brak adnotacji do praw autorskich. Zdjęcie zostało dodatkowo wyretuszowane przeze mnie – usunięto tekst (H.M.).

Odwołanie do tej estetyki w tomie Różewicza zaskakuje, a nawet szokuje, zwłaszcza w kontekście adnotacji w metryczce redakcyjnej tomu. Fotografia ta stała się obiektem burzliwej dyskusji krytyków, w której poruszono temat stosowności, kluczowej dla poetyki przedstawiania Zagłady kategorii etyczno-estetycznej. Na manipulacje, których dokonano na zdjęciu, zwrócił uwagę Marek Zaleski, zaznaczając, że gest ten ma charakter prowokacyjny:

Nie oceniam tego w kategoriach moralnych, bo, jak rozumiem, jest w tym próba zwrócenia uwagi na dwuznaczność podejmowania tematu jako tematu artystycznego właśnie. Choć w końcu i kategorie moralne są w tej grze. Mamy tu do czynienia z próbą przepracowania tego tematu, taką, która artystom każe ciągle pamiętać, że podejmując temat, budząc litość, zgrozę, solidarność z ofiarą, nie mogą sprzeniewierzyć się sobie jednocześnie jako artyści. Są więc wielorako wrodzeni na pokuszenie. Przedstawienie artystyczne staje się zatem również przygodą egzystencjalną¹⁵.

Wydaje się, że chodzi tu nie tylko o zwrócenie uwagi na dwuznaczność tematu, ale także na efekt przesycenia kultury wizualnej, proliferacji

¹⁵ *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?* W rozmowie udział biorą: L. Burska, A. Chłopecki, M. Dziewulska, P. Gruszczyński, M. Poprzeczka i M. Zaleski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 80.

obrazów Zagłady, wobec których jesteśmy intelektualnie i emocjonalnie znieczuleni.

W przeciwieństwie do dwóch pozostałych fotografii umieszczonych w tomie, obraz ten nie posiada żadnych referencji do źródła lub autora. Jest to gest dość zaskakujący u autora kładącego nacisk na testimonialny i dokumentalny wymiar tomu. Zaskakujący jest również fakt, że jak do tej pory nie próbowano odnaleźć oryginału fotografii, zadowolając się adnotacją o „martwej więźniarce”.



Il. 3. Kadr z filmu Henryka Makarewicza sporządzonego w Auschwitz w styczniu 1945 roku, wkrótce po wyzwoleniu obozu

Źródło: zdjęcie z archiwum United States Holocaust Memorial Museum. Opis w USHMM: „Trup więźniarki leży na śniegu przed barakiem w Auschwitz, bezpośrednio po wyzwoleniu”. Podpis oryginalny: „Jeden z trupów, które nie trafiły do pieców (krematorium zostało wysadzone w powietrze w przeddzień ewakuacji)”. Numer fotografii w USHMM: 58412.

Oryginał (il. 3) nie jest fotografią *sensu stricto*, lecz kadrem z filmu Henryka Makarewicza, żołnierza armii Berlinga, któremu powierzono zadanie dokumentacji opuszczonego po ewakuacji obozu w Auschwitz w połowie stycznia 1945 roku. To jeden z 32 kadrów filmu nakręconego w formacie 24 x 35 mm i wywołanego pod koniec stycznia 1946. Był to jeden z kilku podobnego rodzaju materiałów zarejestrowanych w obozie zagłady Auschwitz-Birkenau po jego wyzwoleniu.

Nie jest to jedyne ujęcie wykonane w tym samym miejscu, przez tego samego fotografa. Inne zdjęcie z tej serii – zrobione z odmiennej perspektywy – obejmuje również pozostałe ciała oraz strzępy ubrań, na wpeł przysypane śniegiem. Drugi kadr ma jednak zupełnie inną kompozycję, mniej podatną na artystyczną manipulację (il. 4).



Il. 4. Kadr z filmu Henryka Makarewicza sporządzonego w Auschwitz w styczniu 1945 roku, wkrótce po wyzwoleniu obozu

Źródło: zdjęcie z archiwum United States Holocaust Memorial Museum. Opis w USHMM: „Trupy więźniów leżą w śniegu przed barakami w Auschwitz, wkrótce po wyzwoleniu”. Opis oryginalny: „Kolejne szczątki”. Numer fotografii w USHMM: 584141.

Przypadek ten jest symptomatyczny w kontekście powyższych rozważań na temat interpretacji afektywnej. Analiza formalna fotografii okazuje się tu przydatna o tyle, o ile pozwala odkryć jej „sfałszowanie”. Analiza historyczna i źródłowa prowadzi do odkrycia oryginałów, jest to

jednak trop w pewnym sensie ślepy, ponieważ nadal nie udziela odpowiedzi na pytanie, dlaczego autor (co do tego nie mamy jednak stuprocentowej pewności) zdecydował się na tak nieetyczną ingerencję.

Manipulacja obrazem fotograficznym w *nożyku profesora* (zmiana odcienia odbitki oraz kadrowania, odwołanie do secesyjnej i awangardowej estetyki artystycznego aktu fotograficznego, zatajenie referencji fotografii) przypomina zabiegi stosowane przez Christiana Boltanskiego. W instalacji *Autel de Lyceé Chases* (1986–1987) artysta wykorzystał fotografie portretowe anonimowych dzieci, powiększając je do tego stopnia, że rysy twarzy poszczególnych osób stały się niemal nierozpoznawalne i nierozróżnialne. Fotografie te zostały podświetlone sztucznym punktowym światłem, które odbijając się od powierzchni slajdu, dodatkowo utrudnia widoczność, choć teoretycznie jego celem jest dokładne oświetlenie, uwypuklenie zdjęcia i poprawa widoczności detali. Fotografie te przedstawiają młodzież z żydowskiego liceum w Wiedniu, zdającą maturę w roku 1931. Umieszczenie ich na wspólnym „ołtarzu”, powiązanie siecią kabli i zunifikowanie za pomocą tej samej metody postprodukcji sugeruje bliskie relacje między przedstawionymi osobami. Nie znamy jednak żadnych szczegółów, możemy się tylko domyślać wspólnego losu tych osób po roku 1933.

Co więcej, manipulacje, których dopuszcza się Boltanski w innych pracach – na przykład *Les Archives: Détective* (1987) czy *Réserve: Détective III* (1987) – gdzie wykorzystuje poetykę archiwum (lub też „efekt archiwum”) tylko po to, aby zawieść oczekiwania odbiorcy, związane z odkrywaniem „prawdy” ukrytej w archiwum, sugerują, że powinniśmy zachować ostrożność w kwestii atrybucji użytych fotografii. W instalacji *Réserve: Détective* Boltanski, wykorzystując fotografie wycięte z tabloidu „Détective”, którymi okleił pudła umieszczone na ciasnych półkach, stworzył archiwum dotyczące zbrodni popełnionych we Francji w latach siedemdziesiątych. Zdjęcia ofiar i morderców potraktowane zostały w ten sposób – powiększone aż do rozmycia konturów, niepodpisane – nie wiemy zatem, kto jest kim. Pudeł nie sposób otworzyć ani wyjąć z półki. Jest to zatem archiwum bezwartościowe pod względem poznawczym, frustrujące, zredukowane do pastiszowej formy¹⁶. Boltanski jednak nie tylko demaskuje „afekt archiwum” czy też „efekt świadectwa” jako zabieg formalny, prowadzący do mylnej, testimonialnej atrybucji czegoś, co świadectwem nie jest, ale również inny problem związany z recepcją sztuki,

¹⁶ Na ten temat zob.: E. van Alphen, *Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography*, [w:] *Visual Culture and the Holocaust*, red. B. Zelizer, London 2001.

która w różny sposób odwołuje się do poetyki świadectwa. Jest to problem fotograficznego realizmu. Artysta mówi o tym w jednym z wywiadów:

W większości moich prac fotograficznych manipulowałem dowodowymi właściwościami fotografii, które zwykliśmy jej przypisywać, aby podważyć je i wywrócić, czy też pokazać, że fotografia kłamie – że to, co wyraża, nie jest rzeczywistością, lecz zestawem kodów kulturowych¹⁷.

Manipulacja jest zatem próbą przekierowania recepcji z toru biernej kontemplacji na prowokację, afektywne poruszenie, a następnie dociekanie i refleksję. Wspominając o „dowodowych właściwościach fotografii” i podkreślając kulturowo zdeterminowany charakter przekonania o fotograficznym realizmie, Boltanski sytuuje się w samym centrum intensywnych debat na temat realistycznej lub nierealistycznej estetyki przedstawiania Zagłady.

Ze wspomnianym już wyżej purystycznym lub też ikonoklastycznym podejściem do reprezentacji Holokaustu wiąże się przekonanie, że najdoskonalszą postacią realizmu (uznawanego za jedyną akceptowaną poetykę) jest surowy realizm dokumentów. Preferencja ta – oparta na zasadach moralnych, nie zaś estetycznych – zaskakuje o tyle, że jej autorzy zdają się zapominać o drugim, równie tradycyjnym biegunie poetyki realistycznej – o wymiarze narracyjnym, fabularnym i fikcyjnym. Artystyczne opracowanie świadectw rzeczywistych wydarzeń traktowane jest w takim ujęciu jako rodzaj „pomyłki kategorialnej” – estetyzacja, zaciemnianie i manipulacja¹⁸. Co ciekawe, dyskusja ta toczyła się głównie w środowisku historyografów i literaturoznawców – przypomnijmy chociażby polemikę Haydena White’a z Berelem Langiem). W dziedzinie sztuk wizualnych dyskutowano głównie o samej kwestii nieprzedstawialności (m.in. Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière), jednak dopiero po wydaniu *Obrazów mimo wszystko* Georges’a Didi-Hubermana (2003) podjęto bardziej konkretną debatę o realistycznym i testimonialnym statusie fotografii, o wyobrażeniowych aspektach fotograficznego przedstawienia, a także możliwościach manipulacji obrazem fotograficznym.

Użyte w podtytułach określenia „obraz-archiwum” i „obraz-pozór” pochodzą z tej właśnie głośnej rozprawy. Przypomnijmy, że punktem wyjścia do jej napisania była debata, która rozpętała się wokół wystawy *Memoire des camps*, po której obrońcy „nieprzedstawiającej” koncepcji Lanzmana, Gérard Wajcman i Élisabeth Pagnoux, oskarżyli Didi-Hubermana o „katolicki fetyszyzm” obrazu. Dyskusja toczy się tu nie tylko

¹⁷ Cyt. za: tamże, s. 61.

¹⁸ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, [w:] tenże, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 217.

wobec samej kategorii (nie)przedstawialności Zagłady, ale także wokół epistemologii obrazu. Jego krytycy zdają się postrzegać obraz fotograficzny jako tożsamy z reprezentowanym przedmiotem; jakby możliwe było wejście w obraz i bezpośrednio poznanie „prawdy” o tym, co zostało na nim przedstawione. Didi-Huberman powołuje się zaś na fenomenologiczną koncepcję Sartre’a, uwzględniającą pojęcie wyobraźni i intencjonalności. Obraz jest aktem, nie zaś rzeczą, zaś „przedmiot tak samo nie zawiera się w obrazie, jak obraz nie jest pomniejszonym przedmiotem”¹⁹. Pozorny i testimonialny aspekt obrazu nie znoszą się wzajemnie, wiążąc się z zasadniczo odmiennymi fazami jego odbioru: widzeniem, wyobrażaniem i wiedzą.

Fotografie umieszczone w tomie Różewicza – sytuujące się, jak się wydaje, na dwóch przeciwnych biegunach refleksyjnie potraktowanej poetyki świadectwa – wzajemnie się uzupełniają. Poeta w niezwykle przemyślany sposób uruchamia mechanizm percepcji i refleksji nad fotografią jako świadectwem: publikując obraz „fałszywy”, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo naiwnej wiary w bezpośrednią obecność przedstawionych w konwencji realistycznej zdarzeń, ludzi i przedmiotów, a także rozbija nasze wizualne oswojenie z nadmiarem obrazów Zagłady. Różewicz, podobnie jak Boltanski, sugeruje, że manipulowanie świadectwem jest nie tyle konieczne, ile po prostu służy do pokazania go jako jednej z konwencji reprezentacji, do której przywykliśmy. Publikując zaś obraz „prawdziwy”, odwołuje się do fotograficznego „indeksu identyfikacji”, który jest o wiele silniejszy niż w przypadku dyskursu, a także znajduje swój ekwiwalent w performatywnym aspekcie świadectwa i jego specyficznej modalności.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 145. Więcej na temat tych kategorii pisze Didi-Huberman w książce *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.