

Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georgesa Didi- Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego.

Andrzej Leśniak

Dociekania

Andrzej LEŚNIAK

Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady.
Obrazy mimo wszystko Georgesa Didi-Hubermana
i *Respite* Haruna Farockiego

Aby poważnie mówić o doświadczeniu Zagłady, należy wziąć pod uwagę formy używane do tego, by o niej mówić i pisać, oraz takie, które określają budowę odnoszących się do niej filmów, obrazów, fotografii. Ta teza wydaje się oczywista, ponieważ przywołuje na myśl całe serie praktyk badawczych koncentrujących się wokół zagadnienia reprezentacji Zagłady. Znaczenie przypisywane formie staje się jednak bardziej problematyczne, kiedy przyglądamy się temu, w jaki sposób mówi się o dziełach wizualnych i świadectwach obrazowych odnoszących się do Szoa. Zagadnienia morfologiczne są bardzo często marginalizowane, definiowane jako wtórne wobec zagadnień etycznych; w ramach konsekwentnego antyformalizmu kwestie morfologiczne, opatrzone etykietą estetyki, są relegowane poza obszar dyskusji. Najbardziej jaskrawy i symptomatyczny przykład to ostatnia część sporu o reprezentację Zagłady związana z tekstem Georgesa Didi-Hubermana opublikowanym w katalogu wystawy *Memoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*¹, a następnie przedrukowanym, z obszernym dodatkiem, będącym odpowiedzią na polemiki prasowe, w książce *Images malgré tout (Obrazy mimo wszystko)*². Chciałbym pokazać, w jaki sposób w tych

¹ Zob. G. Didi-Huberman *Images malgré tout*, w: *Memoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, dir. C. Cheroux, Marval, Paris 2001.

² G. Didi-Huberman *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003. Wydanie polskie: *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2007. Cytaty wg wydania polskiego lokalizuję w tekście.

tekstach, w omawianych w nich obrazach, a także w filmie *Respite* Haruna Farockiego, warstwa formalna reprezentacji pozostaje warunkiem możliwości zadania pytań etycznych oraz dającego w analizie materiałów wizualnych konieczne jest jednocześnie wzięcie pod uwagę etycznej i epistemicznej efektywności obrazów.

Esej Didi-Hubermana dotyczy czterech fotografii sporządzonych przez funkcjonariusza Sonderkommando obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu w sierpniu 1944 roku. Zdjęcia, reprodukowane w początkowych fragmentach książki, są analizowane niezwykle dokładnie, przy czym tekst Didi-Hubermana składa się z trzech nierozzerwalnie ze sobą związanych warstw.

W pierwszej z nich mamy do czynienia z drobiazgowymi opisami poszczególnych obrazów. Każda płaszczyzna wizualna jest traktowana oddzielnie, a autor zwraca uwagę nie tylko na dające się wyodrębnić figury, ale też na te jej elementy, które były wcześniej, jako nieistotne, pomijane w interpretacjach. Chodzi na przykład o duże, czarne obramowania, istotne przede wszystkim na dwóch pierwszych fotografiach. Sceny przedstawiające palenie ciał, układanie zwłok, dym unoszący się nad wszystkim, znajdują się, choć wyraźnie zdecentrowane, mniej więcej pośrodku wizualnej płaszczyzny. Ich obecność wskazuje na miejsce, z którego było robione zdjęcie, i jednocześnie na konieczność ukrycia się w momencie naciśnięcia spustu migawki. Mimo że czarne elementy niczego nie przedstawiają, ich analiza może powiedzieć o zdjęciu być może nawet więcej niż to, co widać na nim na pierwszy rzut oka; wcześniej nie przypisywano im szczególnego znaczenia, o czym najlepiej świadczy to, że fotografie te poddawane były charakterystycznym zabiegom fotoedytorskim. Były przycinane w ten sposób, by „zbędny” fragment został wyeliminowany, usunięty z pola widzenia.

Jakkolwiek może się to wydawać dziwne w kontekście, w którym zazwyczaj szanuje się materiał badawczy (nauki historyczne), cztery fotografie członków Sonderkommando były często modyfikowane, by zyskały charakter bardziej informacyjny, niż miały dotąd. Był to jeszcze inny sposób na uczynienie ich „przedstawialnymi”, na „dodanie im twarzy”. [...] Niewątpliwie ta operacja wyraża wolę – dobrą i nieświadomą – przybliżenia się do zdarzeń poprzez wyizolowanie tego, co „nadaje się do oglądania”, oczyszczając istotę obrazu z jego ciężaru niedokumentalnego. (s. 47)

Fotografie były poddawane także innym manipulacjom, na przykład takim, dzięki którym zaburzona linia horyzontu wracała do „naturalnego” poziomu, jak gdyby zdjęcie robione było w komfortowych warunkach, bez konieczności ukrywania się przed strażnikami i za pomocą statywu czy jakiegokolwiek stabilnego punktu podparcia, z aparatem przyciśniętym do biodra. Didi-Huberman zwraca zatem uwagę na formalne aspekty czterech konkretnych fotografii; to one mają być podstawą wiedzy o tym, co się zdarzyło. Innymi słowy, analiza morfologiczna umożliwia opisanie epistemicznej efektywności tych obrazów, efektywności, która nie wynika bezpośrednio z ich czytelności, z oczywistości tego, co zobrazowane, ale z wymowności materialnej warstwy wizualności. Usuwane podczas kadrowania marginesy wskazują na okoliczności wykonania zdjęć.

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

Druga warstwa tekstu, wynikająca bezpośrednio z pierwszej, to historia czterech fotografii, narracja stworzona na podstawie zdjęć. Didi-Huberman rozpoczyna od samego początku przedsięwzięcia. Następnie, poprzez opis okoliczności przygotowywania zdarzenia przez członków Sonderkommando i powstania zdjęć dociera do momentu, w którym mogą być przesłane dalej, wyniesione poza obręb obozu. Pieczołowicie rekonstruuje te zdarzenia, korzystając z materiału wizualnego, ale także z całego szeregu dokumentów i wspomnień opisujących funkcjonowanie obozu (w szczególności ścisły zakaz fotografowania), działalność Sonderkommando i wysiłki polskiego ruchu oporu, które miały doprowadzić do zdobycia fotografii obozu i dostarczenia ich do Wielkiej Brytanii. Powstanie tej zrekonstruowanej, prawdopodobnej historii nie byłoby możliwe, gdyby Didi-Huberman nie opierał się na obrazach, które decydują o tym, w jaki sposób powinny być interpretowane dokumenty odnoszące się do tła zdarzeń. Na przykład scena palenia zwłok w dołach spaleniskowych, utrwalona na dwóch fotografiach, umożliwia interpretację wspomnień Filipa Mullera, w których mowa jest o materialnym procesie destrukcji ciał:

Gesty żywych mówią o ciężarze ciał i pracy wykonywanej pod dyktando szybko podejmowanych decyzji – ciągnąć zwłoki, zaciągać zwłoki, wrzucać zwłoki. Widoczny w tle dym unosi się z dołów spaleniskowych – ciała ułożone były jak na głębokości 1,5 metra, skwierczenie tłuszczu, zapachu, kurczenie się ludzkiej materii, wszystko, o czym mówi Filip Muller, jest tu, pod tą zasłoną dymu, który utrwaliła dla nas fotografia. (s. 19-20)

Obrazy są tu równoprawnym punktem wyjścia historii, umożliwiają zdobycie wiedzy o zdarzeniach, gwarantują prawomocność narracji historycznej. Należy w tym miejscu podkreślić znaczenie zaproponowanego przez Didi-Hubermana rozwiązania: nie chodzi mu bowiem tylko o to, by zilustrować wspomnienia naocznych świadków czy dodatkowo uprawdopodobnić ich relacje. Narracja *Obrazów mimo wszystko*, skoncentrowana wokół czterech konkretnych fotografii, wskazuje bowiem na nie jako prawomocne źródło wiedzy.

Analiza fotografii jest w *Images malgré tout* podstawą pytania o sposoby uprawiania nauk historycznych. Trzeci, najbardziej ogólny poziom wypowiedzi Didi-Hubermana, dotyczy warunków możliwości powstania dyskursu historycznego w kontekście kategorii niewyobrażalności, dominującej w dyskusjach o Zagładzie. Dyskusja wywołana przez *Images malgré tout* koncentrowała się właśnie wokół tego motywu: o ile oponenci Didi-Hubermana stanowczo potępiali wszelkie próby wykroczenia poza skodyfikowany sposób mówienia, w którym jakiegokolwiek obrazowanie jest surowo zabronione, o tyle *Obrazy mimo wszystko* koncentrują się wokół pytania o możliwość wykorzystania źródeł wizualnych w polu dyscypliny historycznej. Cztery fotografie wykonane w obozie oświęcimskim są traktowane jako fenomeny wizualne umożliwiające przemyślenie dialektycznej relacji między tym, co niewyobrażalne, i procesem wyobrażania. Jeśli mielibyśmy zdefiniować dwie najbardziej skrajne możliwości epistemiczne w obliczu historii, w kontekście problemu obrazowania, określilibyśmy je właśnie w tych kategoriach: z jednej strony

Dociekania

niewyobrażalność, przejawiająca się w rozmaitych postaciach zakazu obrazowania, z drugiej strony wyobrażanie, potencjalnie nieograniczona zdolność produkcji, asymilacji, oglądania i przyswajania obrazów. Dyskurs o Zagładzie opiera się na kategorii niewyraźności. Krytyczna propozycja Didi-Hubermana nie jest jednak głosem opowiadającym się za tą drugą, opozycyjną możliwością, za nieograniczonym wyobrażaniem, niezależnie od tego, jaką miałyby ono przybrać formę. Autor *Obrazów mimo wszystko* – i należy to uznać za najbardziej doniosłą propozycję zapisaną w eseju – sugeruje trzecią drogę, najmniej oczywistą i najtrudniejszą do opracowania teoretycznego. Nie zgadza się na narzucony zakaz obrazowania, opiera się arbitralnej decyzji, zgodnie z którą obrazy stają się podejrzane, nie na miejscu, wreszcie niewidzialne, pomijane, tak jak w filmie Claude'a Lanzmanna *Shoah*, w którym świadectwa ocalałych całkowicie zastępują wizualne materiały archiwalne:

Wiadomo, że niektóre ważne dzieła sztuki wywoływały niewłaściwe, generalizujące opinie komentatorów na temat „niewidzialności” ludobójstwa. Tym samym wybory formalne w *Shoah*, filmie Claude'a Lanzmanna, posłużyły za alibi całemu dyskursowi – tak moralnemu, jak estetycznemu – o nieprzedstawialnym, niewidzialnym, niewyobrażalnym. (s. 35)

Ale nie wybiera też rozwiązania przeciwnego, które mogłoby zakładać bezkrytyczne wykorzystanie obrazów. *Obrazy mimo wszystko* poświęcone są badaniu możliwości tworzenia wiedzy na podstawie fragmentarycznych materiałów wizualnych i analizowaniu warunków możliwości poznania historii na podstawie konkretnych zdjęć i ich formalnych właściwości. Począwszy od pierwszych stron, Didi-Huberman uzasadnia konieczność mówienia o tych materiałach:

Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie broimy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobraźność. [...] O ile trudniej było owym więźniom wykraść z obozów te strzepy, które teraz przechowujemy, utrzymując z trudem ich ciężar jednym spojrzaniem. Cenniejsze i mniej kojące od wszelkich możliwych dzieł sztuki są dla nas te strzepy, w ten sposób wyrwane światu, który chciał uniemożliwić ich istnienie. Obrazy mimo wszystko, a więc – obrazy istniejące mimo piekła Auschwitz, mimo grozących niebezpieczeństw. W zamian za to musimy przyjrzeć się tym obrazom, wziąć je na siebie, spróbować zdać z nich sprawę. Obrazy mimo wszystko: mimo naszej własnej niezdolności do patrzenia na nie tak, jak na to zasługują, mimo naszego własnego świata, przesyconego, wręcz przytłoczonego materiałem dla wyobraźni. (s. 9)

Z powyższego fragmentu wynika, że nie mamy do czynienia z sytuacją, w której badacz ma możliwość dokonania wyboru między alternatywnymi sposobami działania. Retoryka wstępu o eseju, oparta na powtórzeniach, napisana w formie wezwania, mówi o absolutnej konieczności analizy fotografii. Tylko one umożliwiają interpretację historii, która już w ramach ustawodawstwa regulującego funkcjonowanie obozu została uznana za nieprzedstawialną; całe fragmenty *Obrazów mimo wszystko* dotyczą zresztą konsekwentnej polityki obozu, która opierała się między

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

innymi na ścisłym zakazie uwieczniania zdarzeń. Didi-Huberman twierdzi wręcz, że tylko owe fotografie mogą spowodować, iż będziemy w stanie doświadczyć tego, co jeszcze pozostało z prawdy o Oświęcimiu:

Cztery fotografie z sierpnia 1944 roku nie mówią, rzecz jasna, „całej prawdy”, (trzeba być bardzo naiwnym, aby oczekiwać tego od czegokolwiek, czy to od przedmiotów, słów albo obrazów) – to malutkie próbki tak bardzo skomplikowanej rzeczywistości, krótkie chwile w kontinuum, które trwało co najmniej pięć lat. Ale są dla nas – dla naszego dzisiejszego spojrzenia – samą prawdą, tj. jej pozostałością, ubogim strzępem. (s. 49)

Pogląd i argumenty Didi-Hubermana mogą być potraktowane jako uzasadnienie dla całego modelu teoretycznego, w ramach którego przemyślane zostanie doświadczenie Zagłady. Zgodnie z tym alternatywnym sposobem myślenia, formalny wymiar obrazu (który sam w sobie wymaga jeszcze dookreślenia) musi zostać potraktowany poważnie, jako podstawa do analiz, w których etyczność i epistemiczna wartość fotografii zostaną uznane za nierozdzielnie ze sobą związane. Innymi słowy, aby przekazać doświadczenie Zagłady, należy wziąć pod uwagę to, jak ustrukturuwane są obrazy Zagłady. W dyskursie, do którego Didi-Huberman odnosi się krytycznie, w którym niewyobrażalność jest powtarzającym się w nieskończoność motywem zastępującym wszelką argumentację, dominuje retoryka etyczna. Mówi się o odpowiedniości przedstawień, odpowiedzialności pojawiającej się wtedy, gdy obrazowane są zdarzenia historyczne, o niestosowności obrazów w obliczu ludobójstwa. Dominacja kategorii etycznych jest tak silna, że piętno niestosowności dotyka nie tylko obrazów, ale też samych pytań o ich znaczenie czy formę.

Model teoretyczny, którego istotną częścią jest analiza formalna, jest w tym kontekście czymś nieoczywistym nie tylko z uwagi na wspomniane punkty przecięcia dyskursu etycznego i epistemicznego, ale też ze względu na konieczność wypracowania zasad takiej praktyki badawczej, która, bazując na konkretnych doświadczeniach wizualnych, będzie mogła doprowadzić do redefinicji ogólnych kategorii określających wizualność. W tym miejscu stosowne wydaje się nawiązanie do jednego z tekstów Jacques'a Rancière'a³. W eseju zatytułowanym *L'inconscient esthétique* Rancière zajął się relacją między psychoanalizą i dziełami artystycznymi bądź literackimi. Nie powtórzył jednak najbardziej oczywistego (ta praktyka rozpoczęła się już, jak dobrze wiadomo, w pismach samego Freuda) posunięcia polegającego na zastosowaniu pojęć freudowskich do analizy prac. Zgodnie z tym dobrze znanym schematem, koncepty z pola psychoanalizy są traktowane jako gotowy system narzędzi, które wystarczy nałożyć na analizowany materiał, by otrzymać interpretację – wykładnię znaczenia dzieła opartą na odniesieniach do teorii psychoanalitycznej i obecnych w niej rozstrzygnięć dotyczących struktur psychicznych. Rancière tymczasem rozpoczął od konkretnych dzieł, od poszczegół-

³ Do omawianego poniżej eseju nawiązywałem już przy okazji analizy prac chilijskiego artysty Alfredo Jaara. Zob. A. Leśniak *Ukryte obrazy Alfredo Jaara. Konfiguracja widzialnego*, „Konteksty” 2010 nr 1(288).

Dociekania

nych interpretacji, które zostały potraktowane jako kluczowe dla funkcjonowania pojęć psychoanalitycznych. Innymi słowy, celem zaproponowanej przez niego strategii jest sprawdzenie, w jaki sposób konkretne dzieła sztuki mogą wpłynąć na pojęcia psychoanalityczne:

Pytam o to, dlaczego interpretacja tekstów i dzieł zajmuje strategiczne miejsce w wykazywaniu ważności pojęć i analitycznych form interpretacji. Nie myślę tu tylko o książkach czy artykułach, które Freud poświęcił Leonardo da Vinci, *Mojżeszowi* Michała Anioła czy *Gradwie* Jensena. Myślę też o wielu odniesieniach do tekstów i postaci literackich, które, mówiąc ogólnie, uzasadniają rozważania, tak jak w przypadku wielu odniesień z *Objaśniania marzeń sennych*, odsyłających do chwały literatury narodowej, ale też do dzieł współczesnych, do *Fausta* Goethego, ale i do *Safony* Alphonse'a Daudeta.⁴

Rancièrè proponuje analizę produktywności figur dyskursu, ich zdolności do wytwarzania efektów znaczeniowych i wpływania na sens pojęć. Zakłada tym samym, że formy artystyczne i literackie pozostają w bezpośrednim związku z konfiguracjami myśli i tego, czego nie da się pomyśleć:

Te figury nie są materiałem, na którym można wypróbować interpretację analityczną przeznaczoną do odczytywania formacji kulturowych. Są świadectwami istnienia pewnego rodzaju relacji myśli i tego, co niemyślne, pewnego rodzaju obecności myśli w zmysłowej materialności, tego, co mimowolne, w świadomej myśli i sensu w nieznaczącym.⁵

Rancièrè rozpoznaje wartość pracy konstytuującej figury artystyczne i literackie, podważając tym samym tendencję do traktowania ich jako przedmiotów analizy, jednocześnie niezależnych od jakiegokolwiek procesu odczytania i ujawniających swą wartość jedynie dzięki odczytaniu. Figura to w *L'inconscient esthétique* element wizualny albo tekstualny, który w trwały sposób przekształca pewien sposób myślenia, przeformułowuje pojęcie, zmienia znaczenie kategorii opisowej, decyduje o jej sensie.

Powyższy sposób definiowania figury i pracy figuralności pojawiał się już wcześniej w humanistyce francuskiej; szczególne miejsce motyw ten zajmuje u Jeana-Francoisa Lyotarda⁶, który mówi o figurach jako jednostkach zaburzających dyskurs. Zgodnie z tezami analizy z *Discours, figure* doświadczenie figur wizualnych zakłada współobecność oglądającego i materii obrazu. Odniesienie do cielesności i pragnienia sprawia, że jest ono niedookreślone, niestabilne, przekształca mające je opisać jednostki dyskursu. Rancièrè kontynuuje Lyotardowski sposób myślenia w kontekście psychoanalitycznym, dzięki czemu może zaproponować wizję teorii mającej swe źródło (albo jedno ze źródeł) w sztuce i literaturze. W tym momencie znów powracamy do sensu odwrócenia zaproponowanego w *L'inconscient esthétique*, by podkreślić konieczność ścisłej analizy dzieł:

⁴ J. Rancièrè *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001, s. 9-10.

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Zob. J.F. Lyotard *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971.

Leśniak Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady

Jeśli w ogóle da się sformułować psychoanalityczną teorię nieświadomości, to jest tak dlatego, że poza terytorium klinicznym w sensie właściwym istnieje pewnego rodzaju identyfikacja myśli nieświadomej, a pole dzieł sztuki i literatury określa się jako obszar uprzywilejowanej efektywności tej „nieświadomości”.⁷

Według Rancière’a figury wizualne i literackie poprzedzają psychoanalizę, przynajmniej z punktu widzenia kogoś, kto zastanawia się współcześnie nad wzajemnymi relacjami sztuki i praktyki analitycznej. Z tego powodu wszelkie interpretacje oparte na kategoriach psychoanalitycznych traktowanych jako jednoznaczne przestają być oczywiste; w ich przypadku nie ma mowy o wzięciu pod uwagę pracy figur zaburzających funkcjonowanie pojęć. Nie możemy w tym miejscu poddać analizie konkretnych przypadków interpretacji inspirowanych psychoanalizą, ale wydaje się, że propozycja Rancière’a skłania do przemyślenia praktyki, która aż do czasów obecnych organizuje myślenie o sztuce czy literaturze, od esejów Freuda o malarstwie Leonardo da Vinci i *Gradivie* po prace Hala Fostera czy – w polskim kontekście – Michała Pawła Markowskiego bądź Luizy Nader. Pytanie nie dotyczy jednak bezpośrednio prawomocności tych analiz, lecz przede wszystkim statusu aplikowanych pojęć i samej możliwości ich aplikacji.

W jaki sposób wykorzystać krytyczny potencjał propozycji z *L'inconscient esthétique* w polu badań nad reprezentacjami Zagłady? Być może odpowiednie będzie rozwinięcie analogii między polem psychoanalizy i całym obszarem problemów związanych z przedstawianiem Szoa. Mam tu na myśli hipotezę, zgodnie z którą konkretne dzieła sztuki, materialne praktyki i formalne właściwości reprezentacji wpływają na funkcjonowanie podstawowych pojęć określających myślenie o Zagładzie. Innymi słowy, chodzi o takie doświadczenie form wizualnych, które umożliwią pracę analityczną, a także poprzedza możliwość postawienia pytań etycznych.

Reprezentacje Zagłady powinny być rozpatrywane pod względem formalnym i estetycznym. To twierdzenie, jakkolwiek nieskomplikowane, wymaga pewnego objaśnienia. Zajmowanie się tym, co formalne i estetyczne, nie jest równoznaczne z estetyzacją wizualności. Sam Didi-Huberman ściśle wytycza różnicę między estetyzacją i analizą, kiedy wspomina o retuszowaniu zdjęć z oświęcimskiego obozu, o korekcjach szczegółów anatomicznych. Tymczasem analiza formalnych aspektów obrazu umożliwia odniesienie się do jego funkcji, do tego, w jaki sposób dzięki niemu kształtuje się znaczenie reprezentowanego wydarzenia i jak możliwe jest upamiętnienie przeszłości. Jeśli pytania etyczne dotyczące odpowiedniości czy stosowności przedstawień w ogóle mogą zostać sensownie postawione, to tylko dzięki uprzedniej analizie ich estetyki, tego, w jaki sposób są uformowane.

Podobna hipoteza może zostać postawiona w przypadku *Respite (Odroczenie)*, czterdziestominutowego filmu Haruna Farockiego z 2007 roku. Dzieło zostało zmontowane z materiałów dokumentalnych przedstawiających życie codzienne w obozie Westerbork w Holandii utworzonym w 1939 roku. Początkowo służył uchodźcom z nazistowskich Niemiec. Po zajęciu Holandii został przekształcony

⁷ J. Rancière *L'inconscient esthétique*, s. 11.

Dociekania

w obóz przejściowy, w którym Żydzi byli przetrzymywani przed wywiezieniem do Oświęcimia. Materiały wykorzystane przez Farockiego pochodzą z 1944 roku; powstały na zamówienie nazistowskiego komendanta obozu. Nieme sekwencje materiałów archiwalnych pokazujących życie obozu zostały opatrzone tekstualnym komentarzem Farockiego. Białe ciągi liter na czarnych planszach układające się w zdania albo pojedyncze nazwy oddzielają od siebie poszczególne fragmenty filmu, pełnią rolę podpisów, komentarzy i decydują o strukturze całości. Znaczenie tego obrazu może zostać zrozumiane tylko wtedy, gdy weźmie się pod uwagę aspekty jego budowy formalnej. Zabiegi zastosowane przez reżysera, przede wszystkim rezygnacja z udźwiękowania niemego materiału dokumentalnego, jeszcze bardziej podkreślają znaczenie formy obrazu. Zgodnie z propozycją Freda Campera, który stworzył klasyfikację filmów w zależności od ich relacji do dźwięku, *Respite* należy do kategorii „prawdziwych” filmów niemych, czyli obrazów, które ze względu na postęp techniczny mogłyby być wyprodukowane czy pokazywane ze ścieżką dźwiękową, lecz na mocy decyzji reżysera pozostają pozbawione dźwięku: „«prawdziwy» film niemy stał się możliwy dzięki wynalezieniu udźwiękowania”⁸. Oglądanie takiego obrazu wiąże się ze specyficznym stanem skupienia, koncentracją na wizualności i izolacją od świata zewnętrznego, świata poza salą kinową, która wymusza w tym przypadku zmianę zachowania widza. Rozmowy są rzadsze, ponieważ nie ma muzyki ani dialogów mogących je kamuflować. Absolutna cisza w czasie projekcji sprawia, że uwaga oglądających jest bardziej wyostrzona:

Niemy film może umieścić widza w nowym stanie izolacji [...]. Skonfrontowany z obrazami pozbawionymi „życia”, do którego odnosi dźwięk, widz jest zatopiony w kontemplacji ich wewnętrznych tajemnic i własnego istnienia. Cisza tych filmów nie jest ciszą wynikającą z nieobecności dźwięków: to głębsza cisza, polegająca na wytlumieniu hałasu świata zewnętrznego, pozwalająca na kontemplację innych dźwięków – ciała, systemu nerwowego, umysłu, w odkrywczej czystości.⁹

Wyciszenie widza nie prowadzi jednak tylko do skupienia się na sobie samym; Camper wspomina o „wewnętrznych tajemnicach obrazów”, czyli o ich formalnych własnościach, o detalach niemożliwych do dostrzeżenia w innych warunkach. Stają się one bliższe (albo bardziej ekspresyjne, bardziej dotkliwe) dzięki ciszy w czasie projekcji.

Projekty Farockiego zostały określone przez Hala Fostera jako „genealogia wizualnej instrumentalności”¹⁰. Jego dzieła są polityczne właśnie dlatego, że dzięki

⁸ F. Camper *Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema*, w: *Film Sound. Theory and Practice*, ed. E. Weis and J. Belton, Columbia University Press, New York 1985, s. 377. Dziękuję prof. Iwonie Sowińskiej za zwrócenie mi uwagi na ten tekst.

⁹ Tamże, s. 380.

¹⁰ H. Foster *Vision Quest. The Cinema of Harun Farocki*, „Artforum” November 2004, s. 156.

strategiom ściśle wizualnym, właściwym filmowi, odsłaniają znaczenie obrazu jako narzędzia politycznego. Dzięki Farockiemu potwierdzamy tezę o nieuchronnym zaangażowaniu obrazów funkcjonujących w sferze publicznej. Nie chodzi jednak o to, by w ślad za obiegowymi koncepcjami sztuki zaangażowanej poszukiwać w sferze wizualnej możliwości jej propagandowego wykorzystania. Źródła jej efektywności leżą w powiązaniu tego, co formalne, i tego, co etyczne i polityczne, a to oznacza przede wszystkim, że każda analiza obrazu musi wziąć pod uwagę jego morfologiczną charakterystykę.

Tytułowe odroczenie (słowo „respite” oznacza również opóźnienie, wytchnienie, moment odpoczynku), które odnosi się do czasu przed Zagładą, może być przedstawione tylko dzięki odroczeniu wpisanemu w strukturę filmu. Przez odroczenie należy tu rozumieć zdeterminowany przez rozstrzygnięcia formalne element obrazu, który problematyzuje jego strukturę. W tym sensie *Respite* nie jest tylko i wyłącznie zestawieniem fragmentów archiwalnych, nie jest rezultatem prostego aktu wydobycia na światło dzienne taśm nakręconych w obozie przejściowym, lecz złożoną całością umożliwiającą stworzenie alternatywnych narracji historycznych. Podobne implikacje ma interpretacja Thomasa Elsaessera, który w kontekście obrazu Farockiego mówi o paradoksalnej epistemologii zapomnienia, będącej alternatywą nie tyle dla niedostatku wiedzy, co dla jej nadmiaru:

Respite zwraca przeszłości Westerbork nie jego przyszłość (okrutnie odebraną tak wielu tysiącom istnień ludzkich), ale jego niepełną teraźniejszość, tworząc z obrazów Breslauera i opowieści Gemmekera dziurawą historię – historię ponownie otwartą, ale niezmienną. W klaustrofobicznym świecie pamięci Holokaustu wytwarza przestrzeń, która ponownie napędza Westerbork przypadkowością i koniecznością, nieprawdopodobieństwem i nieprzewidywanymi konsekwencjami służącymi jako alternatywa dla niestrudzonej machiny zniszczenia, którą użyte materiały archiwalne tak żywo oddają.¹¹

Respite nie jest „filmem do oglądania”, który czyniłby możliwą pewną konkretną narrację, lecz „filmem pozwalającym na oglądanie”, umożliwiającym różne narracje i różne odpowiedzi na pytanie o znaczenie obrazów Zagłady i ich odpowiedniość. Zwłaszcza ten ostatni problem zasługuje na szczególną uwagę, po raz kolejny bowiem zbliżymy się do zagadnienia relacji tego, co formalne (albo estetyczne, w tym konkretnym przypadku, ale także dzięki propozycji Rancière’a, te dwa określenia odnoszą się do zbliżonego zakresu fenomenów), i tego, co etyczne.

Formalna złożoność *Respite* ujawnia się na dwóch podstawowych poziomach: funkcji napisów oraz efektów montażu. Napisy, jako warstwa dodana przez reżysera, są najbardziej oczywistym elementem ingerencji autorskiej. W początkowych fragmentach filmu plansze z tekstami mają jednak charakter neutralny, czysto opisowy. Mamy do czynienia z informacjami pozwalającymi usytuować w czasie i przestrzeni przedstawiane miejsca i ludzi albo z opisami umożliwiającymi

¹¹ T. Elsaesser *Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in ‘Respite’*, w: Harun Farocki. *Against What? Against Whom?*, ed. A. Ehmman, K. Eshun, Koenig Books, London 2009, s. 56.

identyfikację pojedynczych postaci. Po trzech pierwszych planszach, na których wyświetlana jest informacja „film niemy”, tytuł filmu i nazwisko reżysera, oglądamy pierwszy obraz, nieruchomą panoramę obozu, baraki widziane z góry, małą grupkę ludzi. Nie widać ruchu, to zatrzymany kadr mający pełnić funkcję wprowadzenia. Po kilku sekundach pojawia się tekst, beznamiętna informacja o obozie. „W 1939 roku na północy kraju rząd holenderski utworzył Westerbork, obóz dla żydowskich uchodźców z Niemiec”. Kolejny obraz, wciąż statyczny, przedstawia większą grupę ludzi. Kamera jest bliżej więźniów; perspektywa widza zmienia się, ponieważ nie mamy już do czynienia z oddalonym, panoramicznym obrazem, lecz reprezentacją pewnej zbiorowości. Plansza, która następuje, zawiera kolejną informację historyczną: „W 1940 roku Niemcy najechały na Holandię, rozpoczynając jej okupację. Podobnie jak w Niemczech, Żydów pozbawiono praw i mienia. W 1942 roku obóz znalazł się pod kuratelą niemieckiego SS”. Kilka następnych obrazów przedstawia wnętrza baraków; z kolei plansze z tekstem odnoszą się do funkcjonowania obozu, sposobu traktowania więźniów, warunków życia, wreszcie okoliczności nakręcenia materiałów filmowych. Wprowadzona w tym momencie postać Rudolfa Breslauera, który z polecenia komendanta nakręcił film o Westerbork, pojawia się jeszcze wielokrotnie. Chwilę później widzimy pierwszy obraz ruchomy – pociąg wjeżdżający do obozu. Wagony klasy trzeciej, w środku żydowskie rodziny; obozowe siły policyjne pilnują porządku na prowizorycznym peronie. W tych początkowych fragmentach relacja między obrazem i tekstem, materiałem dokumentalnym i interwencjami Farockiego, wydaje się nieproblematiczna. Tekst pełni funkcję podpisu pod zdjęciem bądź fragmentem filmu, ewentualnie uzupełnia to, co można zobaczyć na zmieniających się obrazach. Ingerencja reżysera jest minimalna, polega jedynie na selekcji dokumentów i nakreśleniu kontekstu. Z czasem jednak relacja tekstu do obrazów zmienia się. Napisy stają się krytyczne wobec warstwy wizualnej. W pewnym momencie na ekranie pojawia się plansza pytająca „Czy te nagrania upiększają rzeczywistość?”; po raz pierwszy doświadczamy pęknięcia między dwiema warstwami filmu, a także dystansu wprowadzonego przez reżysera wobec wykorzystywanego materiału dokumentalnego. Rzecz jasna, pytanie nie dotyczy tylko i wyłącznie dzieła Farockiego, ale i wykorzystywanych przez niego obrazów dokumentalnych, jego odpowiedzialności jako autora oraz znaczenia pracy archiwalnej. Dopiero w takim momencie może paść pytanie o odpowiedniość i odpowiedzialność reprezentacji; jest ono możliwe dlatego, że zaczynamy zdawać sobie sprawę z tego, w jaki sposób funkcjonują oglądane przez nas obrazy. Przestają być oczywiste, stają się problematyczne dzięki złożoności filmu, jego formalnym właściwościom, wpisanej w niego, pogłębiającej się niezgodności między słowem i obrazem. Forma filmu prowokuje pytanie o odpowiedniość reprezentacji; widz, przyzwyczajony do przedstawień obozów, w których na pierwszy plan wysuwa się cierpienie więźniów, skazanych na pewną śmierć, może być zdziwiony, a nawet zaniepokojony materiałami pokazywanymi przez Farockiego. Przynajmniej na początku filmu widzimy tylko neutralne bądź radosne sceny, epizody z życia tymczasowej społeczności, pracę, liczne obrazy mające

świadczyc o produktywności obozu, a nawet zabawę i zawody sportowe. Wszystkie one mogą być uznane za niestosowne, chociaż wiemy, w jakich okolicznościach powstawał film i jaki los spotkał ostatecznie autora zdjęć i jego bohaterów.

Farocki nie poprzestaje na tego rodzaju zabiegu, wskazującym na dwuznaczność obrazów. Wykorzystuje także efekty montażu; powtórzenia reprodukują akt ustalenia tożsamości bohaterów i pogłębiają doświadczaną przez widza realność historii. W filmie powtórzone zostaje nazwisko komendanta obozu, Alberta Konrada Gemmekera: zostaje on dwukrotnie zidentyfikowany. Kilkakrotnie widzimy też twarz romskiej dziewczynki – to jedyne zbliżenie w całym filmie, być może też jedyny obraz, na którym bezpośrednio uchwycone jest przerażenie wywołane nieznanym jeszcze wtedy, ale przeczuwanym losem więźniów. W innym momencie Farocki decyduje się na subtelną ingerencję w materiał dokumentalny – powiększa fragment kadru, by odczytać inskrypcję na walizce starszej kobiety wysyłanej odjeżdżającym transportem. Na podstawie list wywozek jednoznacznie określa jej tożsamość. Ta krótka sekwencja obrazów zdecydowanie wyróżnia się na tle całego dokumentu; intensywne doświadczenie realności wytworzone dzięki materialnemu przetworzeniu fragmentu dokumentu archiwalnego, dzięki identyfikacji konkretnej osoby, przyszłej ofiary obozu oświęcimskiego, zmienia sposób, w jaki postrzegamy film jako całość. Obrazy nabierają innego znaczenia; sekwencje, które wcześniej wydałyby się neutralne albo radosne, wydają się być prefiguracją losu bohaterów.

Farocki umieszcza w filmie również kilka scen będących czytelnymi nawiązaniami do reprezentacji Zagłady. Gabinet dentystyczny w Westerbork, przedstawiany tu jako miejsce, w którym dba się o zdrowie cennych dla Rzeszy pracowników-więźniów obozu, przypomina o stanowiskach, na których usuwano złote zęby ofiarom Oświęcimia. Wiązki drutów ze zużytych kabli w Westerbork były po prostu odzyskiwanym surowcem, oglądamy je jednak przez pryzmat obrazów filmowych i fotograficznych przedstawiających włosy układane w stopy w pobliżu oświęcimskich komór gazowych. Wszystkie te sceny wpływają na odbiór filmu – początkowe wrażenie czystej dokumentalności, niemal pozbawionej zapośredniczenia pracy archiwum, znika. *Respite* jest obrazem złożonym, co w tym przypadku oznacza nie tylko, że formalna budowa filmu nie jest jednorodna, ale także, że składające się na niego warstwy wchodzą ze sobą w krytyczne relacje. Farocki bada funkcjonowanie obrazu, zestawiając go z porządkiem tekstualnym, podkreślając różnice między nimi. Warstwa tekstualna, w miarę rozwoju narracji coraz bardziej zdystansowana wobec obrazów, niemal przecząca ich przekazowi, podaje w wątpliwość naszą zdolność ich właściwego odczytania. Materiały archiwalne, przedstawione na początku jako źródło wiedzy, jako artefakty dające się wpisać w kontekst historyczny, budzą coraz więcej wątpliwości. Nie znaczy to jednak, że nie mogą być one epistemicznie efektywne. Przeciwnie: w połączeniu z wiedzą, którą posiadamy na temat obozów koncentracyjnych i mechanizmów funkcjonowania Zagłady, film Farockiego okazuje się analitycznym studium historycznym opisującym moment życia tuż przed Zagładą, moment, w którym jest ona oczekiwana

Dociekania

albo zapowiadana. „Tylko wiedza o wydarzeniach i kontekście ich filmowania pozwala nam na zrozumienie przemocy ukrytej w tych obrazach, zmierzenie tego, co nie jest bezpośrednio przedstawione, spostrzeżenie tego, jak starcy, kobiety i dzieci zostały uchwycone na krawędzi śmierci”¹². Komentarz Sylvie Lindeperg, choć zwraca uwagę na pewną możliwość odbioru wydaje się jednak do pewnego stopnia nietrafiony. *Respite* nie jest filmem nieczytelnym; jego interpretacja nie zależy tylko i wyłącznie od wiedzy, jaką posiadamy przed jego obejrzeniem. Obrazy zmontowane przez Farockiego, opatrzone komentarzami, same wytwarzają wiedzę dzięki konfrontacji obrazów i tekstów. Co więcej, skonfrontowane z komentarzem, podane krytyce, umożliwiają zadanie pytań z porządku etycznego, o odpowiedniość i odpowiedzialność reprezentacji, ale także o to, w jaki sposób obrazy są i mogą być używane w celach politycznych.

Abstract

Andrzej LEŚNIAK
Jagiellonian University (Kraków)

Formal Analysis of Representation of the Shoah as an Issue. Georges Didi-Huberman's *Images malgré tout* and Harun Farocki's *Respite*

The essay is about a relationship combining ethical, aesthetic(al) and epistemic methods of interpreting the images of the Holocaust. Taking the theoretical solutions of Georges Didi-Huberman's *Images malgré tout* and those implied by Harun Farocki's movie *Respite* as the examples, demonstrated is the necessity to formally analyse the works referring to the Shoah. Their formal stratum, conceived as a set of solutions determining the structure and significance of visuality of photography or film, should not be approached as a secondary, sometimes even detrimental, 'aesthetical' aspect but instead, a condition for an option of their ethical meaning. Specific visual forms, film-editing strategies or decisions on how to frame a photo do inform our knowledge on the Annihilation and enable consideration of ethical questions, including those concerning relevance of images.

¹² S. Lindeperg *Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film „Respite”*, w: *Harun Farocki. Against What?*, s. 29.