

Rafał Jakubowicz

Kolory. Albo: gdzie szukać prawdy?

Piękna dawna sztuka figuralna została zamieniona na kolor i plamy, co ani nie przynosi spokoju, ani nie stwarza perspektyw. Ani spokoju, ani perspektyw nie odnajdują również kolejne pokolenia.

Marek Edelman<sup>1</sup>

W roku 1987 w jednym z wiedeńskich antykwariatów znaleziono - mówi Arnold Mostowicz - kilkaset kolorowych slajdów. Jak się później okazało były to slajdy z getta łódzkiego. To był wstrząs. To był wstrząs, kiedy ujrzałem te zdjęcia, jedne z pierwszych w historii fotografii kolorowych slajdów, wykonane przez urzędnika getta Waltera Geneweina. Zdjęcia te przedstawiały łódzkie getto, ale przecież nie było to to getto, które miałem zakarbowane w mojej pamięci, aczkolwiek przedstawiało te same sylwetki ludzkie, te same domy, te same ulice. Gdzie więc szukać prawdy? Gdzie kryje się ona? Czy w mojej pamięci? Czy też prawdę tę oddają zdjęcia Waltera Geneweina? Jak odnaleźć tę prawdę? W archiwach? W dokumentach? Na cmentarzu? Na ulicach dawnego getta? I jak zrozumieć sens tego kolorowego widzenia getta w kolorach Geneweina<sup>2</sup>? Tymi słowami rozpoczyna się film z 1998 roku, dokument autorstwa Dariusza Jabłońskiego, zatytułowany Fotoamator.

Arnold Mostowicz w getcie łódzkim był lekarzem. Po deportacji, w sierpniu 1944 roku, przeszedł przez wiele obozów koncentracyjnych, w tym Auschwitz-Birkenau. Koniec wojny zastał go w Derenau. Po wojnie, z powodu choroby, zrezygnował z zawodu lekarza. Zajął się wówczas dziennikarstwem i pisarstwem. Zmarł w Warszawie w 2002 roku, w wieku 88 lat. Mostowicz wspominał: Mam wrażenie, że to było coś całkowicie nierealnego, coś całkowicie nieprawdziwego. Nie zdaję sobie sprawy, nie potrafię sobie uzmysłowić siebie właśnie w tym punkcie, w tym miejscu, w tym czasie, w takiej sytuacji. Jakoś trudno, no... Walter Genewein, obywatel austriacki, w getcie łódzkim był głównym księgowym. Zmarł w Salzburgu w 1974 roku w wieku 73 lat jako szanowany obywatel. Podkreślam, że Getto Litzmannstadt - mówił - nie było żadnym obozem koncentracyjnym, ale zamkniętą dzielnicą dla Żydów. Małym, żydowskim miasteczkiem. Genewein był miłośnikiem fotografowania. Z ogromną pasją fotografował m.in. pracę Żydów w getcie. Choć zakłady wyglądają jak zwykłe warsztaty w zwykłym „małym miasteczku”, dostrzegamy dramat ukryty w detalu, w zoomie; w spojrzeniach ofiar.

Kolorowe slajdy Geneweina, odnalezione w austriackim antykwariacie w 1987 roku, przenikają się w filmie Jabłońskiego z dzisiejszymi zdjęciami tych samych fragmentów miasta. Narracja Mostowicza i dokumenty pozostawione przez Geneweina. Dwie różne perspektywy, różne światy, różne ujęcia. I dwie pamięci: bolesna, gorąca, emocjonalna oraz bezduszna, biurokratyczna, zapisana w dokumentach. Ten sam czas i miejsce: lata czterdzieste XX wieku, łódź (to znaczy Getto Litzmannstadt). Dariusz Jabłoński obok raportów składanych przez głównego księgowego getta przełożonym wykorzystał w Fotoamatorze również fragmenty listów Geneweina do producenta błony filmowej, firmy AGFA, w których zamawia on materiał fotograficzny, bądź skarży się na jakość materiału uprzednio otrzymanego.

Do IG Farbenindustrie AGFA

Moja placówka posiada pochodzący z rekwizycji aparat typu MOVEX 12. Proszę o przystanie instrukcji obsługi oraz kolorowych taśm do celów służbowych. Jako doświadczony fotoamator uważam, że zdjęcia kolorowe lepiej przedstawiają osiągnięcia mojej placówki.

Walter Genewein

AGFA-Gevaert N.V. to popularny, również dziś, producent materiałów i urządzeń używanych

w fotografii, filmie, twórczości audiowizualnej oraz druku. AGFA oferuje obecnie również rozmaite rozwiązania w zakresie technik przygotowania do druku oraz systemów medycznych. Firma wytwarza i sprzedaje produkty dla konwencjonalnych i cyfrowych przygotowalni poligraficznych oraz diagnostyki medycznej i technicznej. W 1867 roku nieopodal Berlina, w miejscowości Rummelsburger See, została założona fabryka pigmentów, a następnie, w 1873 roku, zarejestrowana w Wolfen, pod nazwą AktienGesellschaft für Anilin-Fabrikation, jako firma produkująca początkowo barwniki i sztuczny jedwab, później materiały światłoczułe i chemikalia fotograficzne, wreszcie również sprzęt fotograficzny. W 1964 roku firmy AGFA AG oraz Gevaert Photo Producten N.V. połączyły siły. W wyniku fuzji powstały dwie kooperujące firmy o 50% udziałach: Gevaert AGFA N.V. w Mortsel (Belgia) i AGFA-Gevaert AG w Leverkusen (Niemcy). W latach 1980-81 wysokie ceny srebra spowodowały znaczne trudności finansowe, ale dzięki pomocy Bayera firma przetrwała. W 1999 AGFA stała się spółką giełdową, notowaną na platformie Euronext poprzez giełdę w Brukseli oraz na giełdzie we Frankfurcie. Od 1916 roku AGFA przygotowywała się do wprowadzenia na rynek materiałów do fotografii kolorowej. W 1936 roku do sprzedaży trafił pierwszy film przeznaczony do barwnej fotografii - AGFA color-Neu - chroniony 278 patentami. AGFA, podobnie jak Casella, BASF (Badische Anilin und Soda Fabrik), Bayer, Hoechst, Huels, Kalle, wchodziła w skład koncernu INTER-ESSEN-GEMEINSCHAFT FARBEN-INDUSTRIE AG. I.G. Farben to niemiecki koncern chemiczny, utworzony w 1925 roku we Frankfurcie nad Menem. „Farben” w języku niemieckim znaczy farby, kolory. Początkowo firmy wchodzące w skład koncernu produkowały głównie barwniki. Wkrótce jednak zajęły się bardziej zaawansowaną chemią (bojowe środki trujące, włókna sztuczne i syntetyczne, materiały wybuchowe i inne). W okresie międzywojennym koncern korzystał z poparcia władz państwowych, realizując zakrojony na szeroką skalę program gospodarczej samowystarczalności Niemiec. Przedstawiciele koncernu zajmowali już wówczas kluczowe stanowiska w organach gospodarczych państwa. Kartel skupił w swych rękach całą produkcję kauczuku syntetycznego oraz znaczną część produkcji syntetycznych materiałów pędnych. W czasie II wojny światowej większość zakładów I.G. Farben pracowała na potrzeby armii niemieckiej. Wybudowane w okresie międzywojennym fabryki nie zaspokajały jednak potrzeb w czasie wojny. Postanowiono więc wybudować dwa dodatkowe zakłady. W 1940 roku podjęto wstępną decyzję o lokalizacji drugiego zakładu w Oświęcimiu, co wiązało się z istnieniem w tym mieście nowo założonego obozu koncentracyjnego, który miał dostarczyć siły roboczej. W październiku 1942 roku powstał obóz Auschwitz III Monowitz, którego więźniowie pracowali na potrzeby koncernu (zakłady Buna-Werke). Buna miała produkować gumę syntetyczną. Dla koncernu pracowali również więźniowie Buchenwald/Dora-Mittelbau i Gross-Rosen. Dzięki ich niewolniczej pracy I.G. Farben uzyskiwał ogromne dochody. Kartel wchłonął firmę Degesch (Deutsche Gesellschaft für Schädlingsbekämpfung GmbH), która od 1941 roku dostarczała do Auschwitz cyklon (Zyklon) B. Miał to być środek do zwalczania robactwa i odkażania. Firma Degesch żądała pięciu marek za pięć kilogramów trucizny. W latach 1947-1948 odbył się proces. Dwudziestu czterech dyrektorów koncernu stanęło przed amerykańskim trybunałem wojskowym. Trzynastu z nich zostało skazanych na kary więzienia (od pół roku do ośmiu lat). I.G. Farben został oficjalnie zlikwidowany w 1952 roku. Mimo to notowany był na niemieckiej giełdzie aż do roku 2003, kiedy ogłoszono jego bankructwo.

Genewein do AGFA: Chciałbym zapytać, dlaczego cały film przybiera tonację czerwonobrązową? Wykonałem dla celów służbowych szereg zdjęć i po wywołaniu stwierdziłem, że obydwie taśmy filmowe przybierają ową nieładną czerwonobrązową tonację.

Primo Levi, więzień Auschwitz III Monowitz Buna-Werke, pisał: „[...] rano, kiedy jeszcze jest ciemno, śledzimy niebo na wschodzie, wypatrując pierwszych oznak ocieplenia i codziennie porównujemy wschód słońca: dziś wstało nieco wcześniej niż wczoraj; dziś jest trochę cieplej niż wczoraj; za dwa miesiące, za miesiąc zimno przetamie się i będziemy mieli o jednego wroga mniej”<sup>3</sup>. Levi tak oto zapamiętał obóz w Monowicach: „Buna jest z natury rzeczy rozpaczliwie matowa i szara. Ta bezkresna gmatwanina żelaza, cementu, błota i dymu jest zaprzeczeniem piękna”<sup>4</sup>. Ciekawe, jak wyglądałaby Buna na slajdach Geneweina, wykonanych na kolorowych materiałach AGFY? Sześć wielkoformatowych zdjęć Elżbiety Janickiej. Biel i czerń. Ich ascetyczna forma może przywołać na myśl fotografię eksperymentalną, realizację z pogranicza konceptualizmu oraz minimal art. Może kojarzyć się z warsztatowymi, laboratoryjnymi doświadczeniami sztuki lat 70. Nie jest to jednak rodzaj tautologicznej gry z fotograficznym medium, rodzaj formalistycznego eksperymentu. Z boku, na czarnym pasku, widnieje napis-nazwa producenta, AGFA, oraz fabryczne oznakowania numeryczne. Co przedstawiają fotografie. Nic. To znaczy powietrze. Czy można uwiecznić powietrze? To zapewne interesujące zagadnienie również dla artystów konceptualnych. Niebo sfotografowane w takich miejscach jak Auschwitz II Birkenau (24.08.2004), Bełżec (03.07.2003), Kulmhof am Ner (31.08.2004), Majdanek (02.07.2003), Sobibór (04.07.2003), Treblinka II (10.07.2004). Jakie jest niebo nad Auschwitz? Zapewne takie samo jak niebo nad Berlinem. A jakie było wówczas? Gdyby Genewein uwiecznił na swych slajdach powietrze w getcie Litzmannstadt, wyglądałoby ono zapewne zupełnie inaczej niż niebo nad dzisiejszą Łodzią, co związane jest z niedoskonałością ówczesnej technologii firmy AGFA (były to przecież, pamiętajmy, początki kolorowej fotografii). Być może niebo przybrałoby kolor czerwony, jak na obrazach fowistów, choć w tamtych dniach mogło być przecież tak samo pogodne, jasne i piękne. Tak, wydaje się, że wówczas powinno mieć raczej kolor czerwony lub czerwono-brązowy, kolor krwi<sup>5</sup>.

Genewein do AGFA: Już raz zwracałem się do Agfa, ponieważ ważny film, ze zdjęciami służbowymi podczas wywoływania przybrał kolor czerwony. Ostatnio otrzymałem 6 filmów, których okres ważności upływał w kwietniu 1942 roku i musiałem ponownie stwierdzić, że białe miejsca pokazały się jako różowe, niebieskie jako fioletowe, a zielone jako brązowozielone. Na dowód załączam jedno zdjęcie. Proszę o informację, jaka może być przyczyna tej czerwonej tonacji. Filmy jakich wcześniej używałem, przybierały tonację niebieską. Z góry dziękuję za odpowiedź.

Tytuł realizacji Elżbiety Janickiej, *Miejsce nieparzyste* (2003-2004) praca dwuczęściowa/*The Odd Place* (2003-2004) a two-part work, można by również, z powodzeniem, wpisać w kontekst wystawy sięgającej tradycji neoawangardy, gdyby nie realne odniesienie do haniebnej historii endeckiego antysemityzmu międzywojennej Polski. Jak przypomniawszy niedawno Alina Cała: „We wrześniu 1922 r. Młodzież Wszechpolska zorganizowała pierwsze demonstracje na kilku uczelniach, ogłaszając »wojnę z Żydami«. Prawdopodobnie organizacja ta ponosiła odpowiedzialność za zamachy bombowe w Warszawie i Krakowie w 1923 r. m.in. w lokalu asymilatorskiej gazety „Nowy Dziennik” oraz przed domem rektora UJ, Władysława Natansona, który odmówił udostępnienia sali na wiece antysemickie, a także przeciwstawił się ograniczeniom kwotowym. Podczas II zjazdu tej organizacji oraz zjazdu Młodzieży Akademickiej we Lwowie w 1923 r. deklarowano walkę o wprowadzenie numerus clausus i postulowano całkowite wykluczenie z organizacji ideowych, samopomocowych, wychowawczych oraz sportowych nawet katolików pochodzenia żydowskiego”<sup>6</sup>. W 1937 roku w związku z napadami bojówek

nacjonalistycznych na studentów żydowskich minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego zezwolił rektorom uczelni na wydawanie zarządzeń porządkowych, które przyjęły formę wydzielenia miejsc dla Żydów w salach wykładowych, czyli tzw. getta ławkowego<sup>7</sup>. Miejsce nieparzyste to skrót od adnotacji w indeksie: „miejsce w ławkach nieparzystych”. W ten sposób Uniwersytet Warszawski instytucjonalnie napiętnował studentów żydowskiego pochodzenia.

Genewein do AGFA: Kolory zielony i niebieski całkowicie znikają. Zdjęcia robione były tego samego dnia, o tej samej porze i zostały bez zarzutu wywołane. Dlatego pojawienie się czerwono-brązowego odcienia jest zupełnie niezrozumiałe. W przyszłości chciałbym tego unikać.

Istotnym elementem wystawy jest również dźwięk - druga część projektu. Trzydzieści sytuacji dźwiękowych (19 min) odtwarzanych w pętli. Dźwięk na pograniczu ciszy. „Zawsze było tu spokojnie, jak teraz. Zawsze. Kiedy każdego dnia palono 2000 osób, Żydów, panował tu - mówił Szymon Srebrnik, cudem ocalały świadek eksterminacji swego narodu w Chełmnie nad Nerem (Kulmhof am Ner) - taki sam spokój. Nikt nie krzychał. Każdy robił co do niego należało. Było cicho. Spokojnie. Jak teraz”<sup>8</sup>. I śpiew ptaków. Ptaki śpiewały także wówczas. Komendant Treblinki, Franz Stangl, w rozmowie z brytyjską dziennikarką, Gittą Sereny, wspominał: „Było tam mnóstwo pięknych ptaków oraz ławki i kwiaty. [...] Nie jest łatwo teraz to wszystko opisać, lecz wyglądało to naprawdę pięknie”<sup>9</sup>.

Odgłosy przyrody. I słowa autorki, wypowiedziane szeptem, monotonna, na terenach obozów Zagłady, które odwiedziła w 2003 oraz 2004 roku, istniejących - jak się zdaje - gdzieś poza czasem i przestrzenią: „Treblinka, próba trzecia” / „Treblinka, koniec próby trzeciej” (śpiew ptaków), „Treblinka, próba czwarta” / „Treblinka, koniec próby czwartej”, „Majdanek, próba druga” / „Majdanek, koniec próby drugiej” (w oddali słyszymy deszcz), „Majdanek, próba czwarta” (w tle ujadanie psa, ale nie opresyjne, raczej „domowe”, sugerujące bezpieczeństwo), „Bełżec, próba druga” / „Bełżec, koniec próby drugiej”, „Bełżec, próba trzecia” / „Bełżec, koniec próby trzeciej” (świerszcz w tle znów szczekanie psa), „Sobibór, próba pierwsza” / „Sobibór, koniec próby pierwszej”, „Sobibór, próba druga” / „Sobibór, koniec próby drugiej”, „Kulmhof, próba dziesiąta” / „Kulmhof, koniec próby dziesiątej” (przejmująca cisza), „Kulmhof, próba jedenasta” / „Kulmhof, koniec próby jedenastej” (śpiew ptaków), „Auschwitz zwi Birkenau, próba druga” / „Auschwitz zwi Birkenau, koniec próby drugiej” (świerszcze?), „Auschwitz zwi Birkenau, próba trzecia” / „Auschwitz zwi Birkenau, koniec próby trzeciej” (w tle pociąg, a może to złudzenie? może raczej odgłosy samochodów?), „Auschwitz zwi Birkenau, próba czwarta” / „Auschwitz zwi Birkenau, koniec próby czwartej” (cisza). Zdjęcia powietrza i dźwięk. Osobno. Tak mało i zarazem tak wiele. Dominujące doznanie to cisza. Cisza bieli wielkoformatowych fotografii i cisza nagrana w przestrzeniach śmierci. Słowa: „próba trzecia”, „czwarta”, „dziesiąta”, uzmysławiają nam, ile materiału audio nagrała autorka w tych upiornych miejscach. Mamy poczucie, że na wystawie prezentuje zaledwie fragmenty.

Doświadczenie Holocaustu „[...] postawiło pod znakiem zapytania - pisał Lawrence L. Langer - wyzwalamą moc wszystkich systemów wartości moralnych, społecznych i religijnych. Życie raczej spowite mrokiem niż rozświetlone słońcem - a takie bez wątpienia jest dziedzictwo, jakie pozostawia zagłada europejskich Żydów - nie musi nieuchronnie być pozbawione nadziei, ale z drugiej strony tylko człowiek pozbawiony elementarnej wrażliwości mógłby cieszyć się z powrotu do absolutnej normalności po czasach takiego chaosu. W istocie jednym z podstawowych składników spuścizny Holocaustu jest bezradność słów, za pomocą których próbujemy go

opisywać, albowiem po wydarzeniach tak nienormalnych wszystkie nasze definicje normalności wydają się jałowe i niewystarczające, skoro nawet tak podstawowe słowa jak »chaos« nie są w stanie oddać, choćby w przybliżeniu, moralnej i duchowej anarchii tych złowrogich czasów<sup>10</sup>. Gdzie kryje się prawda o tamtym czasie? W kolorowych slajdach księgowego-fotoamatora Geneweina, czy raczej czarnobiałych fotografiach Janickiej, realizacji Miejsce nieparzyste, którą możemy interpretować w kontekście Adornowskiego milczenia? Janicka kolorom Geneweina przeciwstawia czerń i biel. Czy sztuka jest w ogóle stosowna w obliczu tak niewyobraźalnej katastrofy?

„Totalizm jest nicością. Nicości opisać nie sposób [...] Można ją tylko - zdaniem Andrzeja Szczypiorskiego - wyrazić przez sztukę, albo usiłować wyrazić, że nie można wyrazić<sup>11</sup>. „Usiłować wyrazić, że nie można wyrazić” to nie to samo, co zachować milczenie (choćby nawet „Adornowskie”). Jeżeli, jak pisał Andrzej Turowski, „[...] w absolutnym milczeniu nie sposób wytrwać (objawem bólu jest też krzyk) to sztuka po Holocauście wypowiadając słowa, wstydzi się ich<sup>12</sup>. Wobec tak niewyobraźalnego doświadczenia sztuka okazuje się bezradna. I jakby nie na miejscu. Musimy - za Doreet LeVitte Harten - zapytać: czy można „przełożyć ból na kolor?”<sup>13</sup> I co ważniejsze: „Czy w obliczu takiego tematu poświęcanie się przyjemnościom twórczości nie stawałoby się - jak pisała Maria Janion - czymś niemoralnym i złowrogim?”<sup>14</sup> Jakikolwiek gest artystyczny - gest wobec Zagłady - musi uwzględniać świadomość wielu sprzeczności, wzbudzając wątpliwości. „Pierwszą reakcją wobec historycznej potworności jest zwykle milczenie i szok zapierający dech w płucah. W niektórych przypadkach, być może najczęściej, jest to także reakcja ostatnia [...] Poddać się nieodwołalności milczenia - stwierdził Alvin H. Rosenfeld - to potwierdzić, choćby wbrew własnej woli, triumfujący nihilizm nazizmu<sup>15</sup>. Do realności świata po Auschwitz odnoszą się kolejne pokolenia artystów, którzy nie mają z tamtym czasem żadnych związków. Dlaczego? Zapewne dlatego, że jak napisał Marek Edelman: „Holocaust wciąż oddziałuje na psychikę ludzką [...]”<sup>16</sup>. I być może dlatego, że Holocaust, jak stwierdziła Eleonora Jedlińska, „[...] nigdy nie powinien być włączony w normalny bieg historii<sup>17</sup>. I także dlatego, że jak spostrzegł Rosenfeld: „Ludzka wyobraźnia po Auschwitz po prostu nie jest taka sama jak przedtem. Ujmując rzecz inaczej, samo włączenie nazwy „Auschwitz” do naszego słownika dowodzi, że wiemy teraz o czymś, czego wcześniej nie byliśmy sobie w stanie nawet wyobrazić<sup>18</sup>.

Walter Genewein wyraził przekonanie, że był tylko zwykłym księgowym, fotografem-hobbystą, pracującym w „małym, żydowskim miasteczku”, którego życie uwieczniał. „Małe, żydowskie miasteczko” już nie istnieje. Pozostały slajdy Geneweina. Cóż możemy dziś uchwycić poza powietrzem, pustką w tych miejscach, które odwiedziła Elżbieta Janicka? W jakim kierunku skierować obiektyw? „Jonathan Webber skojarzył słowo Holocaust z tel olam - „biblijnym określeniem miejsca, którego fizyczna przeszłość winna być na zawsze wymazana”. Oznacza to, że Holocaust powinien pozostać dla nas na zawsze »pustym miejscem«; miejscem którego nie możemy - pisał Frank Ankersmit w znakomitym eseju Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia - chcieć zawtaszczyć lub faktycznie zająć w sposób, w jaki historyk ma nadzieję zawładnąć czy wejść w posiadanie przeszłości za pomocą swoich metafor. Dyskurs pamięci jest dyskursem »wskazującym« (indexical), zwraca uwagę lub wskazuje przeszłość, otacza ją, ale nigdy nie próbuje do niej wniknąć<sup>19</sup>. Ankersmit w swych rozważaniach przywołał postawę holenderskiego poety Armando (właśc. Herman Dirk van Dodeweerd), który przedstawia Holocaust „[...] nie przez łatwe i proste odwoływanie się do zbrodni popełnionych w obozach, ale przez obwinianie krajobrazu, drzew otaczających KZ-ty i ziemi, które były świadkami okrucieństw i które tym samym stały się współnikami zbrodni. Dostęp do Holocaustu jest w tym przypadku bardziej

indeksykalny i metonimiczny niż metaforyczny. Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne wypadki naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Metafora rości sobie pretensję do trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co się zdarza i przyległości wydarzenia - i tak dalej ad infinitum. Zamiast wpychania (przeszłej) rzeczywistości w matrycę metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości, metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami<sup>20</sup>. Cisza. Śpiew ptaków. Deszcz. Świerszcz. Cisza. Ujądanie psa. Cisza. Wydaje się, że w przypadku realizacji Janickiej również możemy mówić raczej o kategorii metonimicznej przyległości aniżeli metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Relaksujące dźwięki. Urzekające być może wówczas i urzekające dziś. Miejsce dla życia w przestrzeniach śmierci?

„Paradoksalnie, są rzeczy w naszej wspólnej przeszłości, których nigdy nie przyswoimy, które powinny - pisał Ankersmit - powodować powracające i przewlekłe choroby i nerwice. Są aspekty naszej przeszłości, o których można słusznie powiedzieć, że zostały uleczone, że tak zwane „normalne” życie pozwoliło, by pustka, którą stworzyły w naszym wspólnym umyśle, została ponownie wypelniona; że jesteśmy w stanie z nimi normalnie żyć, mimo że zmieniły nas one w ludzi, których przyszłość jest obciążona niebezpieczeństwem powtórzenia się ponurej przeszłości”<sup>21</sup>. A dalej: „[...] możemy odpowiednio „przywołać i przeinterpretować” traumatyczne wydarzenia o tyle, o ile nie pozwolimy, aby związane z nimi rany zagoiły się. Są to bowiem rany, które stale powinny boleć. Czasami w życiu cywilizacji choroba jest lepsza niż zdrowie”<sup>22</sup>. Słowa Ankersmita współbrzmiały ze słowami Wenera Weinberga: „Istnieją rany, które się nie goją, a jest tak dlatego, że nie wolno pozwolić na to, by się zagoiły”<sup>23</sup>. „Normalna historia może zostać - pisała Ewa Domańska, przywołując teorię Ankersmita - przez nas wchłonięta, przyswojona, traumatyczna - nie. W ten sposób traumatyczna przeszłość - czy nasza prywatna, czy narodu lub kultury - istnieje w nas jako obce ciało, którego nie możemy zasymilować, ale też nie możemy się go pozbyć”<sup>24</sup>. Pamięć Zagłady tkwi w nas właśnie jako obce ciało, którego nie sposób ani zasymilować, ani się pozbyć. Tylko sztuka daje szansę - niktą co prawda, ale jednak - na przezwycięzenie traumy. A jeśli nie „przezwyciężenie” - to przynajmniej takie doznanie doświadczenia przeszłości, które wywołując nostalgię i melancholię, sublimuje ból w przeżycie. „Potężne ciosy zadane ludzkości, głębokie rany natury moralnej dają się wyleczyć jedynie w kulturze, nienaprawialne czyny wyłącznie w kulturze i poprzez kulturę mogą stać się nie tylko rozgrzeszającym świętem żałobnym, ale - powiedział Imre Kertész - nawet wartością”<sup>25</sup>.

W kontekście sztuki Christiana Boltanskiego Piotr Piotrowski pisał: „Jeżeli przyjąć proponowaną przez Franka Ankersmita, opartą na Freudowskim rozróżnieniu melancholii i żałoby, interpretację pamięci Holocaustu jako pewnego rodzaju konieczności „choroby, psychicznej dolegliwości, na którą nigdy nie możemy przestać cierpieć”, a więc melancholii, to można powiedzieć, że sztuka Boltanskiego związana jest z takim właśnie (opartym na „melancholii”) stosunkiem do przeszłości. Pamięć jednak może być również przedmiotem zainteresowania bardziej krytycznych praktyk artystycznych”<sup>26</sup>. Postawom opartym na uczuciu „melancholii” Piotr Piotrowski przeciwstawił ekspozycję Piotra Uklańskiego *Naziści* (2000) oraz krakowską realizację Shimona Attie’ego *Droga sławy* (1996). Zdaniem Piotrowskiego: „Dla wcześniejszej generacji Auschwitz był niejako dany, dany mniej czy bardziej bezpośrednio z uwagi na żywą pamięć pokolenia, które przeżyło Shoah i II wojnę światową. Dla drugiej i trzeciej generacji po-Holocaulście historia w znacznym stopniu jest zmediatyzowana, zapośredniczona przez to, co wydaje się tym artystom niejako naturalnym środowiskiem - kulturę masową i mass media. To, co z kolei łączy te pokolenia, to instytucja Auschwitz; jakkolwiek zmieniająca się, to jednak istniejąca w konkret-

nej przestrzeni i jako taka wywierająca piętno na umysłowości współczesnych”<sup>27</sup>. Tacy artyści jak np. Zbigniew Libera, Artur Żmijewski czy Maciej Toporowicz posługują się odmiennymi strategiami niż starsi o pokolenie poprzednicy. Ich prace cechuje szczególnego rodzaju ambiwalencja. Poddają krytycznej refleksji ten rodzaj pamięci Zagłady, pamięci nazizmu, który funkcjonuje w potocznej świadomości społecznej, w mediach, reklamie, gdzie autentyczną pamięć wypiera niezwykle atrakcyjna w przekazie popkulturowa fikcja. Z drugiej strony usiłują zdekonstruować ów rodzaj patosu, charakterystyczny dla konwencjonalnych narracji o Zagładzie. Wydaje się, że również niezwykle wrażliwa realizacja Elżbiety Janickiej, *Miejsce nieparzyste*, będąca niejako egzemplifikacją rozważań Ankersmita, wpisuje się w ów krytyczny dyskurs. Janicka reprezentuje bowiem wyraźnie krytyczną postawę wobec konstruktywistycznych utopii modernizmu. Wyraża nieufność oraz podejrzliwość wobec języka sztuki w ogóle.

Używając rutynowo materiałów fotograficznych firmy AGFA, nie myślimy raczej o przeszłości AGFY, mrocznej historii I.G. Farben, makabrycznym powiązaniu ekonomii i Zagłady, nie myślimy również o slajdach Geneweina. Janicka przywołuje pamięć w sposób niezwykle subtelny i zarazem sugestywny. Poprzez wymowny gest. Skupiając uwagę na samym nośniku, na medium, czerpie, w oczywisty sposób, z doświadczenia konceptualizmu. Konceptualizm i... Zagłada? Janicka w świadomy, konsekwentny sposób korzysta z dorobku konceptualizmu oraz minimal art w sensie wizualnych zapożyczeń, konstrukcyjnych analogii, które przejawiają się w prostocie, surowości formy, dyscyplinie i powściągliwości języka, jednocześnie przenicowując cele i dążenia owych kierunków, prowadząc tym samym wyrafinowaną grę z odbiorcą. Sztuka abstrakcyjna, modernistyczna, minimalistyczna, konceptualna to sztuka silna, odrzucająca wszelkie słabości. Dążąca do perfekcji, pedantyczna. Racjonalna i pewna, zadufana w swym perfekcjonizmie, wręcz nadęta. „Z pewnością deklarowanym celem minimalistów było - pisał Stephen Bann - oczyszczenie z wszelkiego śladu po antropomorfizmie”<sup>28</sup>. Artyści lat 90. wyciągnęli konsekwencje z lekcji, jaką był minimal art, kładąc jednocześnie akcent na te aspekty, które były poza sferą zainteresowań owej tendencji. Nastąpił powrót do antropomorfizmu, przy zachowaniu rygoru formy i oszczędności języka. W centrum uwagi znalazło się ciało, fizyczność, choroba - a więc to, co odrzucał dyskurs minimal artu. Możemy tu wskazać takich artystów, jak np. Mirosław Bałka, Antony Gormley, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, Anish Kapoor czy Peter Halley. W ten sposób punkt ciężkości został niejako odwrócony, w sferze znaczeniowej, od nurtujących modernizm zagadnień natury estetycznej ku zainteresowaniu nieobecnyymi w ówczesnych dyskursach aspektami, przy jednoczesnym zachowaniu podstaw języka wizualnego, właściwego sztuce minimal artu. Postminimalizm. Sztuka wyemancypowana z modernistycznej, neoawangardowej spuścizny w warstwie teoretycznej, podejmująca z nią jednak dialog na płaszczyźnie wizualnej. Końcowy efekt, w sensie formy, jest bardzo podobny, jednak chodzi tu o coś zupełnie innego. Elżbieta Janicka w projekcie *Miejsce nieparzyste* dotyka krańców języka, ostatecznie domykając nowoczesność, zamkniętą już uprzednio poprzez obozy zagłady. Konceptualizm a rebours.

Janicka wykorzystata medium do krytyki rmy, która owo medium produkuje. Autorka, jak spostrzegł Łukasz Ronduda, „[...] łączy minimalistyczną (ikonoklastyczną) tradycję przedstawiania Holokaustu z krytyką współczesnej niemieckiej korporacji pomagającej niegdyś organizować Zagładę (artystka czyni to, problematyzując medium, którym się posługuje; ukazuje w ten sposób swoje pośrednie uwikłanie w Holokaust spowodowane używaniem sprzętu firmy Agfa; firmy, która zbudowała swą potęgę dzięki partycypacji w ekonomii Zagłady”<sup>29</sup>. Warto zaznaczyć jeszcze, iż jej realizacja, w kontekście wystawy w łódzkim Atlasie Sztuki, stanowi niejako symboliczny powrót do uwiecznionego przez Geneweina, na materiałach AGFA, miasta,



Getta Litzmannstadt. Gest Janickiej to niejako odwrotność gestu Geneweina. Remedium. Odtrutka.

AGFA do Geneweina: Przesyłamy Panu taśmy kolorowe najnowszej serii. Wady koloru, w tym nadmiar koloru czerwonego, spowodowane były kłopotami technologicznymi i obecnie nie powinny już występować. Jednocześnie prosimy o przestanie należności na nasze konto.

Rafał Jakubowicz, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor publikacji w prasie artystycznej oraz katalogach wystaw. Od 2005 roku członek AICA (Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki).

1. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001, s. 5.
2. Wykorzystane tu i wyróżnione kursywą słowa Arnolda Mostowicza oraz Waltera Geneweina (w tym korespondencja Geneweina z firmą AGFA) są zapisem ścieżki dźwiękowej filmu dokumentalnego *Fotoamator* (Reżyseria: Dariusz Jabłoński. Scenariusz: Andrzej Bodek, Arnold Mostowicz, Dariusz Jabłoński. Zdjęcia: Tomasz Michałowski. Muzyka: Michał Lorenc. Montaż: Milenia Fiedler. Dźwięk: Piotr Domaradzki. Scenografia: Paweł Mirowski. Produkcja: Apple Film Production. Koprodukcja: Broadcast AV, Telewizja Polska, Canal+ Polska, Agencja Produkcji Filmowej, MDR/ARTE, Canal+ Francja. Wsparcie: EURIMA-GES, Open Society Found., Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej. Polska 1998; Kolor, czarno-biały, 35 mm, 1600 m, 56 min).
3. P. Levi, *Czy to jest człowiek*, Warszawa 1996, s. 79.
4. Tamże.
5. Por. P. Rawicz, *Krew nieba*, Kraków 2003.
6. A. Cała, *Czy Dmowskiemu należy się pomnik?*, „Midrasz”, nr 6 (110) czerwiec 2006, s.13.
7. *Dzieje Żydów w Polsce. Kalendarium*. Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 1993 s. 122-123
8. C. Lanzmann, *Shoah* (zapis scenariusza filmu), Koszalin 1993, s. 18.
9. G. Sereny, *W stronę ciemności. Rozmowy z komendantem Treblinky*, Warszawa 2002, s. 144.
10. L. L. Langer, *Neutralizowanie Holocaustu*, [w:] „Literatura na świecie”, nr 1-2/2004 (390-391), s. 142.
11. A. Szczypiorski, *Totalizm*, [w:] *Gdzie jest brat twój, Abel / Where is Abel, your brother?*, kat. wyst., Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 1995, s. 9.
12. A. Turowski, *Budowniczości Świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 377.
13. Por. D. LeVitte Harten, *Przekładanie bólu na kolor*, [w:] *Gdzie jest brat twój, Abel / Where is Abel, your brother?*, kat. wyst., Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 1995.
14. M. Janion, *Świadkowie, niewyraźność i tragedia*, „Midrasz”, nr 6 (62) czerwiec 2002, s. 48.
15. A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, Warszawa 2002, s. 245.
16. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001, s. 5.
17. Tamże, s.22
18. A. H. Rosenfeld, dz. cyt., S. 27.

19. F. Ankersmit, Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia, [w:] Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów), pod red. Ewy Domańskiej, Poznań 2002, s. 166. Por. także: F. Ankersmit, Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia, [w:] Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii, Kraków 2004, s. 403-426.
20. Tamże.
21. Tamże, s. 180. Por. także F. Ankersmit, Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia, [w:] Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii, Kraków 2004, s. 403-426.
22. Tamże, s. 181.
23. Cyt. za: A. H. Rosenfeld, dz. cyt., s. 84.
24. E. Domańska, Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach, Poznań 1999, s. 115.
25. Przemawia przeze mnie Oświęcim. Z Imre Kertészem rozmawia Gábor T. Szántó, „Midrasz”, nr 2 (70) luty 2003, s. 39.
26. P. Piotrowski, O „sztuce dziś”, a więc „tu i te-raz”..., [w:] Sztuka dzisiaj, Materiały Sesji Stowa-rzyszenia Historyków Sztuki, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2002, s. 24, a także: Obraza uczuć. Odbiór sztuki krytycznej w Polsce, „ResPublica Nowa”, nr 3/162, s. 43.
27. P. Piotrowski, Auschwitz versus Auschwitz, „PRO MEMORIA” nr 20, styczeń 2004, s. 22.
28. S. Bann, Wskrzeszenie tazarza, „Obieg” nr 55/56 (11-12), 1993, s. 13.
29. Ł. Ronduda, Rozmawiajmy poważnie o projekcji „Wyobrażenia Holocaustu”, „Obieg” ([www.obieg.pl](http://www.obieg.pl)) [http://www.obieg.pl/calendar2006/kb\\_holokaust\\_video\\_art.php](http://www.obieg.pl/calendar2006/kb_holokaust_video_art.php)