

Wojciech Sternak

 <https://orcid.org/0000-0003-3591-8236>

Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii
Katedra Fotografii i Komunikacji Wizualnej
Uniwersytet Warszawski
e-mail: WSternak@uw.edu.pl

FOTOGRAFIA WOBEC KRZYKU PAMIĘCI ZAGŁADY SPOD BETONU MASOWEGO TURYZMU

Photography in the Face of Cry of Remembrance on Genocide from Beneath the Concrete of Mass Tourism

Abstract: In the text, I discuss the problems of the genocide experience in the context of mass tourism. I point out that large-scale Holocaust memorials and genocide museums incorporated into the mass-tourism industry are drowning out cries of remembrance. I propose three categories of commemoration: “Captions”, “Monuments” and “Stand-alone Works”. The latter category includes fine art photography among others. Using the case of the photographic series *Koenigsgraben*, I point out that the category of “Stand-alone Works” seems to have the greatest potential (next to historical environmental activeness) to free the cry of remembrance from beneath the concrete of the monuments.

Keywords: Holocaust, genocide, environmental history, environmental photography, fine art photography, documentary photography, Flusser, apparatus, alternative photographic processes, cyanotype, gum bichromate





W. Sternak, *Kulisa w obozie w Treblince*, fot. barwna, 2023

*Transport gorących pozdrowień
z Oświęcimia z szumem letniego wiatru.*

Miejsca związane z upamiętnieniem masowej śmierci stanowią atrakcje turystyczne. Stwierdzenie takie, mimo że w pierwszym odczytaniu dość oczywiste, wręcz trywialne, przy precyzyjniejszej analizie zaczyna wibrować paradoksami i sprzecznościami. Co do zasady, jako gatunek ludzki wzdrzamy się na myśl o śmierci, zarówno bliskiej nam osoby, nas samych, ale także chociażby pojedynczej ofiary wypadku, którego jesteśmy mimowolnym świadkiem. Widok śmierci „nieprzefiltrowanej” przez kolejne warstwy symboliczne jest dla większości przedstawicieli kultury zachodniej trudny do przyjęcia i silnie wyrywający z codziennej strefy komfortu.

Jeśli śmierć jednostki jest tak porażająca, pomnożenie jej przez setki, tysiące czy miliony istnień ludzkich powinno, zdawałoby się, wywierać efekt co najmniej paraliżujący i mrozący krew w żyłach. Tymczasem każdego roku rzesze turystów odwiedzają byłe obozy zagłady, robią idące w miliony selfie w przestrzeni Pomnika Pomordowanych Żydów Europy, dzieląc się nimi w mediach społecznościowych. Przed erą internetu wysyłano natomiast widokówki ukazujące miejsca kaźni do swych najbliższych jako miłą sercu pamiątkę z wakacji.

Jedną z przyczyn zarysowanego powyżej stanu rzeczy wydają się procesy przesłaniające pamięć poprzez nawarstwianie kolejnych odniesień symbolicznych pomiędzy znakami mającymi odnosić do konkretnych wydarzeń masowej śmierci. Duża część praktyk kome-

moracyjnych *de facto* dystansuje nas od widoków minionego cierpienia.

Objętość artykułu z oczywistych względów nie pozwala w tym miejscu na kompleksowe omówienie wszystkich (czy choćby najważniejszych) tytułowych praktyk. Dlatego skoncentruję się na współczesnych użyciach medium fotografii jako obszarze najbliższym moim zainteresowaniom badawczym. Z tego samego względu w poniższym tekście nie zamieszczam dogłębnej analizy fotografii historycznej (współczesnej wydarzeniom ludobójstwa), natomiast wielkopowierzchniowe pomniki ludobójstwa będę opisywał z perspektywy zwykłego widza, osoby odwiedzającej miejsca pamięci, nie odnosząc się szerzej do ich genezy i deklarowanego przesłania ich twórców oraz ich interpretacji. Taka perspektywa, idąca tropem myśli Susan Sontag, wydaje mi się w opisywanym zagadnieniu najwłaściwsza jako zbliżająca do emocjonalnego, a nie *stricte* racjonalnego, chłodnego doświadczenia omawianych obrazów ludobójstwa¹.

„B. hitlerowski obóz zagłady – Blok Śmierci” i niżej: „Transport gorących pozdrowień z Oświęcimia z szumem letniego wiatru zasyła siostra Cześka” – takie dwa komunikaty odnajdujemy na odwrocie widokówki wysłanej

¹ „Cała współczesna publicystyka na temat sztuki powinna dążyć do tego, by dzieła – a więc, przez analogię, także to, jak ich doświadczamy – stawały się w naszych oczach bardziej, a nie mniej prawdziwe. Funkcją krytyki powinno być pokazywanie, w jaki sposób istnieje dane dzieło, nawet że istnieje, a nie odkrywanie, co ono znaczy” – czytamy w: s. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, *Karakter*, Kraków 2012, s. 25–26.

z Wieliczki, bo tamtędy przebiegała akurat dalsza trasa wycieczki. Pierwszy z nich to opis zdjęcia, które znajduje się na pocztówce, drugi to swoista próba połączenia powszechnej formuły wysyłania pozdrowień z wakacji z pewną dozą (czarnego?) humoru, który jak możemy domniemywać, w jakiś sposób mimowolnie ma pokryć niezręczność przekazu. Ta i wiele innych kart pocztowych wydawanych i sprzedawanych przez lata przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, a zebranych przez Pawła Szypulskiego w albumie *Pozdrowienia z Auschwitz*², uwidacznia fastrygę, która od lat łączy ze sobą dwa mechanizmy: przemysłu masowego turystyki oraz kształtowanych przez państwa i narody praktyk upamiętniania wydarzeń tragicznych. Naturalna skłonność do unikania sytuacji przykrych, więc tym bardziej konfrontowania się z tragediami, które trudno objąć rozumem, zostaje zderzona z radością spędzania wolnego czasu.

Opis pocztówki „Brzezinka. Kominy po barakach drewnianych na odcinku B11” współlistnieje z odręczną lakoniczną treścią naniesioną przez anonimowego nadawcę: „5.02.1976 r. Jestem w Oświęcimiu. Trochę zimno”. Szwedzki badacz turystyki, Orvar Löfgren, wskazuje na ambiwalentną funkcję społeczną pocztówek z wakacji. Wszechobecne *Wish you were here* może przecież oznaczać zarówno „żałuję, że ciebie tu nie ma”, ale także deklarację „tu byłem! ale ty – nie”, co może implikować obnoszenie się nadawcy z możliwością podróżowania,

zasobnością itd.³ W kontekście obozów zagłady życzenie sobie czyjejs obecności w tych miejscach staje się jeszcze bardziej wielopłaszczyznowe i rodzące pytania o świadomość tych nawarstwień.

Swoiste wywołanie do odpowiedzi o świadomość przekazu miejsca wykorzystał jako strategię twórczą Shahak Shapira dla projektu *YOLOcaust* w 2017 roku. Odnajdywał on w mediach społecznościowych fotografie wesółych, często niewinnie (?) wygłupiających się młodych ludzi w przestrzeni Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie. Następnie wycinając postaci z tychże zdjęć, wklejał je w drastyczne archiwalne obrazy Holocaustu i umieszczał je na stworzonej na potrzeby projektu stronie internetowej. Jego celem, jak wskazywał autor, było uświadomienie odnalezionym osobom („ofiaram projektu”?) znaczenia symbolicznego tejże przestrzeni w centrum niemieckiej stolicy. Usunięcie własnego wizerunku ze strony *YOLOcaust* wymagało napisania maila z potwierdzeniem uznania „niezręczności” swojego działania, którego treść była później podmieniana w miejsce zdjęcia. Innym nośnym przykładem problematyczności pogodzenia ze sobą zachowania się w czasie wolnym i lokalizacji jest roześmiane selfie z profilu młodej osoby określającej się jako Princess Breanna, wykonane na terenie obozu Auschwitz w kwietniu 2014 roku, opatrzone krótkim komentarzem i emotikoną szczęścia.

² P. Szypulski, *Pozdrowienia z Auschwitz*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2015.

³ Por. O. Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1999, s. 76.

Zachowania w rodzaju przytoczonych powyżej budzą mieszane uczucia, często wywołują reakcje sprzeciwu. Szacunek dla osób zmarłych i pielęgnowanie pamięci o nich jest jednym z podstawowych filarów kultur na naszej planecie⁴. Z drugiej strony, idąc za Rafałem Drozdowskim i przywoływanym przez niego socjologicznym rozumieniem normalności, właśnie do tej kategorii wydają się coraz bardziej przystawać opisywane zachowania⁵. Normalne jest to, co czynione przez większość, co stanowi dominującą wzorzec zachowania w określonym czasie, kontekście i grupie społecznej. Wchodząc w przestrzeń berlińskiego pomnika, zostajemy otoczeni osobami, które przyszły tam z bliskimi i uwieczniają na zdjęciu wspólne chwile. Wycieczki do obozów zagłady wpisane są zazwyczaj w szerszą trasę atrakcji turystycznych (jak inne muzea, ale i galerie handlowe czy restauracje fast food). Można wciąż ponawiać pytania o możliwość tak szybkiego przełączenia się z trybu radosnego spędzania wolnego czasu w pogłębioną refleksję nad największymi wynaturzeniami rodzaju ludzkiego⁶, nie zmienia to

jednak faktu, że zachowania te stały się normą społeczną.

Użyteczna w zrozumieniu tego fenomenu może okazać się koncepcja nawarstwiających się aparatów odzwierciedlania rzeczywistości zaproponowana przez Villéma Flussera w traktacie *Ku filozofii fotografii*⁷. W ogromnym skrócie można zaryzykować skondensowanie jego koncepcji do wskazania kolejnych przełomowych systemów re-prezentowania rzeczywistości, które zachowując w nas poczucie swej odpowiedniości do świata, chowają go jednak pod warstwami przekształceń. Flusser wskazuje następujące programy, które wraz z rozwojem kultury dominują w naszym doświadczeniu świata. Pierwotny obraz (wykonany ręcznie, *cheiro-poietos*⁸) był pierwszą formą ludzkiego odzwierciedlenia świata. Następnie tekst, który wtłoczył myślenie ikoniczne w koleiny logicznej, liniowej wypowiedzi. Ostatnim etapem jest dla Flussera obraz techniczny (np. fotografia), który staje się obrazem bazującym

(*darkest*) a najjaśniejszymi (*lightest*) atrakcjami turystycznymi. Na marginesie warto zwrócić również uwagę na dwuznaczność słowa „atrakcja”, którego źródłosłów kieruje do siły „przyciągania”, jaką charakteryzują się takie obiekty – niekoniecznie jedynie w pozytywnym sensie. Zob. Ph. Stone, *A Dark Tourism Spectrum: Towards a Typology of Death and Macabre Related Tourist Sites, Attractions and Exhibitions*, 2017, https://works.bepress.com/philip_stone/4/ (dostęp: 14.02.2023).

⁷ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.

⁸ W przeciwieństwie do obrazów mechanicznych, nie-ręką-ludzka-uczynionych, o których pisze R. Barthes w *Świetle obrazu. O fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996, s. 139.

⁴ Szeroko i wyczerpująco tematykę tę omawia Ewa Domańska w *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, zwłaszcza na s. 45–77.

⁵ Por. R. Drozdowski, *Fotografia i społeczna normalność. Zdjęcia normalizujące i zdjęcia – świadectwa normalności*, [w:] T. Ferenc (red.), *Fotografia i szaleństwo*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, s. 289.

⁶ Dobrym narzędziem analizy tej dychotomii jest skala *dark-tourism* zaproponowana przez Philipa Stone’a. Autor wskazuje między innymi na złożoność i wielość odcieni spektrum pomiędzy najczarniejszymi

na tekście (oświeceniowych formułach naukowych umożliwiających stworzenie tej technologii). Przywołuję te etapy nie bez przyczyny, sądzę bowiem, że okres późnej nowoczesności, opierający się obecną ikonosferą właśnie na fotografii, wytwarza w ten sposób kolejną iterację programu, która jeszcze silniej oddala nas od możliwości „bycia dotkniętym” przez rzeczywistość⁹. Wielkopowierzchniowe pomniki ludobójstwa – zarówno te *in situ* jak Treblinka czy Bełżec, ale również te symbolicznie jak ten berliński – są nabadowane bardziej na fotograficznej pamięci naszego społeczeństwa o ludobójstwie niż na bezpośrednich doświadczeniach, które zachowane są jedynie w pamięci ostatnich żyjących jeszcze świadków. Również „konsumowanie” tych pomników w dobie powszechnej autoestetyzacji życia codziennego coraz silniej odbywa się poprzez to wizualne medium. Naszą obecność potwierdzamy poprzez selfie, nasze emocje opisujemy instagramowymi postami, a chwile i miejsca upamiętnienia zrzucamy na zewnętrzne nośniki pamięci. Nasze przeżywanie Zagłady w miejscu upamiętnienia sprowadza się do wykonywania zdjęć pomników powstałych z inspiracji fotograficznymi artefaktami czasu wojny. W sytuacji kompulsywnej potrzeby wpisania się w autoestetyzującą narrację sukcesu stajemy jako społeczność wobec coraz większej trudności z dotarciem do pamięci o pierwotnych wydarzeniach. Zwiedzamy pomniki, a nie miejsca

pamięci przez nie przesłonięte. Wchodzimy w dialog z materialnością nekro-architektury, a nie z samymi pojęciami ludobójstwa i masowej śmierci.

Pojawia się więc pytanie o strategię komemoracji miejsc ludobójstwa. Na ile jesteśmy w stanie przywołać beniaminowską aurę autentyczności, a na ile, nawet jeśli w dobrych intencjach, zasłaniamy ją warstwami kolejnych symbolicznych przekazów. Na potrzeby dalszej części tekstu chciałbym przyjąć podział praktyk upamiętniających na trzy dominujące kategorie. Pierwszą z nich określeń jako *Caption*. Będą to przestrzenie¹⁰ i artefakty pozostawione w, przyjmijmy to jako typ idealny, niezmienionej formie, które zostaną jednak opatrzone pewnym krótkim, zwięzłym opisem uświadamiającym nam, z czym mamy do czynienia¹¹. Przykładem może być miasto

⁹ Odwołuję się tu również do perspektywy Lamberta Wiesinga zawartej w jego pracy *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

¹⁰ W tym rozumieniu będą to przestrzenie zbieżne z koncepcją nie-miejsc pamięci. Jak pisze Roma Sendyka, „Nie-miejsca pamięci są obiektami diagnostycznymi o fascynującym stopniu komplikacji: są nabrzmiałe znaczeniem. To miejsca, których przeszłość nie pozwala ich całkowicie zanegować (np. ze względu na afekty wywoływane obecnością martwych ciał lub motywacje etyczne), ale które z nieartykułowanych powodów są nie-do-włączenia w lokalną historię”. Zob. R. Sendyka, *Nie-miejsca pamięci i ich niehumanitarne pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 88. Więcej o tym terminie i jego opozycji wobec miejsc nie-pamięci także w: M. Smykowski, *Eksterminacja przyrody w lesie rzuchowski*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 62.

¹¹ Tę nazwę zapożyczam ze sformułowania określającego podpisy pod zdjęciami prasowymi. Ta krótka informacja nie dominuje samego obrazu, jednakże dość skutecznie kanalizuje naszą jego interpretację. Wiele zdjęć bez podpisu staje się niema.

Prypeć, rozpościerające się niedaleko elektrowni czarnobylskiej lub pola grunwaldzkie¹². Drugi rodzaj, *Pomniki*, stanowią (zwłaszcza wielkopowierzchniowe) formy i założenia architektoniczne utworzone w miejscu tragedii bądź, jak pomnik berliński, w odległym miejscu. Za przykłady tej kategorii można uznać chociażby takie realizacje jak te w Treblince czy Bełzcu. Ostatnią grupę określiłbym jako *Dziela osobne*, do których możemy zaliczyć szeroko pojętą literaturę, film, sztuki wizualne odnoszące się do upamiętnianej tematyki. W kontekście przywołanej już tragedii czarnobylskiej przykładami dzieł osobnych byłaby zarówno proza Swietłany Aleksijewicz¹³, album fotograficzny *Cień Czarnobyla*, jak i komputerowa gra *S.T.A.L.K.E.R.* czy serial *Czarnobyl* z 2019 roku. Mimo różnych poziomów dokumentalności wszystkie one utrwalają pamięć o wydarzeniu, oferując odbiorcy różne strategie zaangażowania i przyciągnięcia (dawniej: atrakcji) do tematu.

Powracające pytanie o aurę miejsca i relację pomiędzy pamięcią społeczną

a pamięcią jednostki (zarówno świadka, jak i końcowego odbiorcy komunikatu o masowej śmierci) prowokuje do rozważenia kwestii, które z podanych wyżej kategorii mają największy potencjał sprawczości w tych obszarach.

*Ziemio nie kryj mojej krwi, iżby mój
krzyk nie ustawał!*¹⁴

Pierwsze wrażenie podczas pobytu na terenie byłego obozu w Bełzcu było silne. Rozmach i monumentalność założenia architektonicznego przemawia do zmysłów. Byłem tam wielokrotnie w przeciągu kilku dni, ciekaw, jak dalej będzie kształtować się moje doświadczenie tej przestrzeni, gdy pierwsze emocje opadną. Dość szybko zdałem sobie sprawę, że to, co tak silnie oddziałuje, to sama forma, spod której trudno odgruzować cel przybycia tutaj – doświadczenia obecności w miejscu masowej śmierci. Zmysły otoczone zostają strukturami betonu, żużlu i stali, które w niewzruszony sposób oddzielają nas od ziemi, po której chodziły zamordowane później osoby, od trawy, która wyrosła, czerpiąc substancje z popiołów osadzających się wokół krematoryjnych stosów, od krzewów i drzew, które korzeniami sięgałyby zakopanych ciał, a które obecnie nie są w stanie przebić się przez twardą warstwę pomnika, by swoją odmiennością zaświadczać o szczególności tego miejsca.

¹² Do kategorii *Caption* moglibyśmy zaliczyć również wraki rosyjskich czołgów stawianych w 2022 roku w stolicach Europy (np. na placu Zamkowym w Warszawie) opatrzone tablicami agitującymi do wsparcia Ukrainy. Mimo słusznego przesłania samej akcji warto jednak zwrócić uwagę, że prezentowane pozostałości ostrzelanych pojazdów bojowych były również najprawdopodobniej miejscem śmierci załóg w nich przebywających.

¹³ Kolejno: S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012; W. Sternak, *Cień Czarnobyla*, Artfolio, Warszawa 2006; serial *Czarnobyl*, dystrybucja HBO, 2019.

¹⁴ Motto znajdujące się przy wejściu na teren pomnika w Bełzcu, pochodzące z Księgi Hioba, 16, 18.

Monumentalność tego pomnikowego upamiętnienia wzbudza u odbiorcy uczucie wzniosłości, którego przyległość do miejsca jest wtórna. Podobne wrażenie wywołuje przecież przestrzeń berlińskiego projektu, mimo że znajduje się w miejscu nieskrywającym śladów tragedii. Ten efekt oddziałuje więc niezależnie od lokalizacji. Zasłonięcie powierzchni obozu sztuczną, szarą powierzchnią ekranuje nas od aury autentyczności pod nią się kryjącej. Brakuje miejsca, w którym można przyklęknąć i dłonią dotknąć choćby fragmentu tej ziemi, którą opiewa motto umieszczone przed obecnym wejściem na teren obozu. Krzyk ginie wytłumiony przez warstwę symbolu i interpretacji. Grupy osób odwiedzające teren obozu w Treblince z mapkami w rękach przeszukują pomnik, by odnaleźć nazwę miejscowości, z której pochodzą. Pomiędzy zaangażowaniem nieco podobnym temu w grze terenowej a oszczędzaniem sił na powrót do odległego parkingu na jednym końcu drogi lub opuszczoną żwirownią na drugim (tym dalszym) najprawdopodobniej trudno doszukać się *genius loci*. Napisy na głazach stają się znakami w dużym stopniu pustymi. Jeśli odnoszą się do obrazu miast, to tych aktualnych, które nosimy pod powiekami lub na ekranach naszych urządzeń.

Charakterystyczną cechą niemieckich obozów zagłady było ich maskowanie. Płoty, siatki kamuflażowe, nasadzenie szpalerów drzew i żywopłotów miały przesłaniać widok i tłumić odgłosy dobiegające z wewnątrz. W warstwie symbolicznej, bez względu na intencje twórców, współczesne wielkopowierzchniowe realizacje komemoracyjne mimo-

wolnie wydają się wpisywać w ten schemat¹⁵.

Zdecydowanie bardziej skłaniającymi do doświadczenia miejsca wydają mi się upamiętnienia, które określiłem wyżej jako *Caption*. Przejście pylistą drogą do wspomnianej żwirowni¹⁶ opatrzonej niewielką tablicą informacyjną, odnalezienie barthes'owskiego *punctum* w jednym z detali baraków obozu Birkenau czy immersyjność zagubienia się w tkance przyrodniczo-miejskiej wysiedlonych okolic ukraińskiej elektrowni nie tylko oddaje tym przestrzeniom głos jako nie-ludzkim świadkom¹⁷, ale również

¹⁵ Próby zdystansowania się do mechanizmów prowadzących do ludobójstwa są trudne. Jak zauważa Przemysław Czapliński: „Holocaust nie był patologiczną naroślą europejskiej kultury, lecz konsekwencją oświeconego kapitalizmu. A skoro tak, to warunki możliwości przeprowadzenia Zagłady istnieją nadal”, a następnie przywołuje myśl Zygmunta Baumana: „Holocaust to próbiez państwa nowoczesnego. Inaczej rzecz ujmując: dane państwo przekracza próg nowoczesności dopiero wtedy, gdy osiąga zdolność do przeprowadzenia zagłady”. Zob. P. Czapliński, *Poszerzanie pola zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 9.

¹⁶ Paradoksalnie wspomniana droga wydaje się lepiej wpisywać w kategorię przeżycia. Dychotomia pomnik – żwirownia dobrze ilustruje również rozróżnienie zaproponowane przez Agnieszkę Kłos na *martwe przestrzenie* i *zielone macewy*, u którego, jak pisze autorka, „leży przeświadczenie, że nawet najboleśniej doświadczona i zraniona przez człowieka ziemia nadal zachowuje swoją sprawczość i vitalność”, posiada zdolność mówienia. Zob. A. Kłos, *Zielona macewa*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 171.

¹⁷ „Powinniśmy więc porównywać środowisko nie do pojemnika lub kurtyny, w którym toczy się życie, lecz raczej rzeźby lub pomnika, z uwzględnieniem dwóch okoliczności: po

pozwała lepiej wsłuchać się we własne emocje. Doświadczenie środowiskowe pozwala odnaleźć wspólny mianownik między żywotnością naszą a wspólnotowym *oikos* zmarłych, życia biologicznego i przyrody nieożywionej danej przestrzeni¹⁸.

Obydwie powyższe kategorie wyeksponowane są silnie na włączenie w przymysł masowego turystyki. Jak sygnalizowałem to wcześniej, najczęściej odbywa się to ze szkodą dla doświadczenia takich miejsc. Normy kulturowe spędzania wolnego czasu oraz jego mediatyzacji wydają się nie sprzyjać pogłębionym wewnętrznym przeżyciom, jak mniemam koniecznym do mentalnego udźwignięcia tego, co niewyobrażalne. Doświadczenie miejsc pamięci najprawdopodobniej wymaga zmiany paradygmatu turystyki z ilościowego na jakościowy.

Natomiast istotną cechą „dzieł osobnych” jest fizyczne uwolnienie od lokalizacji. Fotografia, literatura czy muzyka nie przesłania materialnie miejsc masowej śmierci. Jest przez to również mniej opresyjna i niejako wyczekująca na pierwszy krok ze strony odbiorcy. Nie da

się nie zobaczyć monumentów w Bełżcu czy Treblince, będąc tam. Zatem *in situ* zostajemy wyeksponowani na nie, czy tego chcemy, czy nie. Fotografia i literatura dają nam możliwość wyboru czasu i miejsca, kiedy po nie sięgniemy, ale też w każdej chwili możemy się z tego doświadczenia wycofać (np. odkładając album lub książkę na stolik bądź wychodząc z wystawy). Opuszczenie terenu byłego obozu zagłady może zająć nawet kilkanaście minut. Wchodząc w relację z dziełami osobnymi, jest nam również łatwiej decydować o zdystansowaniu tej czynności do innych elementów codzienności. Otrzymujemy szansę, by pozwolić wybrzmieć emocjom w naszym wnętrzu, nabudować indywidualne doświadczenie pamięci.

Co więcej, dzieła osobne mają potencjał wykonania pewnej drogi na skróty w hierarchicznej drabinie programów (w tym: pamięci) zaproponowanej przez Viléma Flussera. Fotografia może odnosić się bezpośrednio do przestrzeni zagłady (będąc medium zarówno między czasem ludobójstwa a nami, jak i współczesną relacją o nie-miejscu pamięci). Literatura względem czasu i miejsca sytuuje się podobnie, może obcować z tekstami współczesnymi nam lub wydarzeniom. Żadne z nich jednak nie przesłania, nie pozbawia witalności miejsca i pamięci z nim związanej, a raczej pozostaje z nimi w ciągle otwartym dialogu. Przyszłe pokolenia nie pozostają więc skazane na jedną, utwierdzoną szarością betonu interpretację. Taka strategia rodzi szansę, że nawet „to, co w teraźniejszości jest nieaktywne (zapomniane, wyparte czy ocenzone), w przyszłości może się stać przedmiotem [nowych

pierwsze, środowisko nie jest kształtowane ręką jednego twórcy, lecz wielu; po drugie, akt twórczy nigdy się nie kończy” wskazuje również Tim Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska...*, op. cit. Cyt. za: J. Małczyński, *Środowiskowa historia zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 21.

¹⁸ Kwestia relacji ludobójstwa i ekobójstwa (betonoza pomników zagłady wydaje się podtrzymywać ten wątek), a także ich wzajemne przenikanie poprzez np. kontaminację gleb i wód prochami ofiar zostaje poruszona przez M. Smykowskiego, w: *Eksterminacja...*, op. cit., s. 75. Wątek ten podejmuje wizualnie Wojciech Sternak w cyklu fotografii *Koenigsgraben*.

– przyp. W.S.] praktyk upamiętnienia”¹⁹. Częściowe zdeponowanie naszej pamięci o ludobójstwie w przyrodzie oraz niezależnie w dziełach osobnych wydaje się słuszną strategią również ze względu na potencjał niezależności od uwikłań ideologicznych. W kontekście coraz większej świadomości symbiozy czynników ludzkich i nieludzkich „wyzwanie, przed jakim stoją dziś badacze przeszłości, polega na tym, by na nowo połączyć ze sobą historię ludzi i środowiska”²⁰. Podzielenie się sprawczością w zaświadczeniu z przyrodą ożywioną (*bios*) jest jedną z takich propozycji. Inną opcją, obecną zwłaszcza w refleksji nad fotografią w ostatnich latach, wydaje się oddanie głosu szeroko pojętej materialności tego medium.

Cykl *Koenigsgraben*²¹ dotyczy w warstwie treściowej rowu melioracyjnego wykonanego przez więźniów obozu Birkenau pod nadzorem nazistów. Jego celem było odprowadzenie nadmiaru wód z tego obszaru do przepływającej w pobliżu Wisły. Nazwa „Kanał królewski” wskazywała zapewne na ważność tej budowli, ale z pewnością również na cynizm zbrodniarzy. W praktyce przez Koenigsgraben do Wisły spływały (i nadal spływają) w dużej mierze wody z pola za tzw. białym domkiem, na które wysypywano popioły spalonych

w krematoriach jeńców. Odnosząc się do poruszanej wcześniej koncepcji kontaminacji, możemy uznać, że cały dalszy bieg Wisły jest więc naznaczony tymi prochami ofiar. Nurzamy się w homeopatycznych ilościach szczątków ofiar zagłady za każdym razem, gdy brodzimy brzegiem królowej polskich rzek lub na plażach Bałtyku.

W omawianym cyklu nie mniej istotna jest materialność fizycznych odbitek i ich błękitno-ceglana kolorystyka. Wykonane są one w tzw. technikach alternatywnych. Pierwszą z nich jest cyjanotypia, tworząca barwę błękitu pruskiego, a opierająca się chemicznie na żelazicyjanku potasu – jednym z półproduktów do wytworzenia cyklonu B. Rdzawa warstwa obrazu wynika z użycia techniki gumy dwuchromianowej, w której jako pigment wykorzystano drobny pył z okrucha cegły znalezionej w pobliżu pola, na którym wysypywano prochy umarłych. Tak skonstruowane dzieło osobne zawiera zatem nie tylko omówioną wcześniej swobodę uzależnienia się od miejsca, możliwość dotarcia do różnych środowisk, różnych przestrzeni, ale także jest materialnie fizycznym świadkiem²² tej przestrzeni. Warstwa obrazowa natomiast odnosi się zarówno do katorżniczych warunków pracy w Birkenau, ale także wspomnianej propagacji prochów daleko poza ogrodzenia obozu (zarówno te zachowane historyczne, jak

¹⁹ Por. M. Saryusz-Wolska, hasło „pamięć magazynująca”, [w:] eadem, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

²⁰ J. Małczyński, *Historia środowiskowa zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 22.

²¹ Cykl zaprezentowany pierwotnie w: W. Sternak, *Siedem Dróg*, ASP w Łodzi, Łódź 2019.

²² Pojęcie „świadka” można tu rozszerzyć o kulturowe konotacje, na przykład z koncepcją radiestezji, gdzie określa się go jako substancję przynależną do danej osoby lub miejsca i emanującego podobną energią, czy jeszcze szerzej: do koncepcji voodoo, która także wskazuje na łączność poprzez materię.

i nowe, mające niejako symbolicznie odgradzić okolicznych mieszkańców od miejsca naznaczonego traumą). Z jednej strony więc w żaden sposób nie przesłania doświadczenia obecności odbiorcy na terenie Birkenau, z drugiej zaś pozwala na materialny kontakt z jego materią. Zimny błękit na wpół śmiertcionej substancji przeplata się w obrazie z pyłem cegieł – niemego świadka zagłady i tworzy koherentny obraz.

Medium fotografii prezentuje niewyłącznie szerokie spektrum użyczeń, choć zgodnie z koncepcją Flussera są one wraz z postępem technologii coraz silniej kanalizowane w nie-ludzkie programy, których zasad działania nie jesteśmy już w stanie rozszyfrować. Z drugiej strony, jak zauważa Flusser, misją „fotografa” (w przeciwieństwie do nieświadomego „funkcjonariusza” aparatu) jest poszukiwanie niezawłaszczonych wykorzystania medium, które mogą współbrzmieć z głosem wolnej jednostki ludzkiej. Dla Flussera fotografia i aparat stanowiły metaforę wszelkich procesów kulturowych, w tym również aparatu masowego turystyki, a w nim wielkopowierzchniowych komemoracji ludobójstwa. W artykule wskazałem na ograniczenia percepcji zagłady wynikające z masowości przekazu oraz próby wykroczenia poza automatyzmy praktyk turystycznych, ale i artystycznych. Te nowe ścieżki jak powrót do materialności fotografii czy rozbudzanie wrażliwości środowiskowej mają w moim przekonaniu duży potencjał na odgruzowanie krzyku pamięci zagłady spod betonu masowego turystyki.

Bibliografia

- Aleksijewicz S., *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.
- Barthes R., *Światło obrazu. O fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996.
- Czapliński P., *Poszerzanie pola zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Drozdowski R., *Fotografia i społeczna normalność. Zdjęcia normalizujące i zdjęcia – świadectwa normalności*, [w:] T. Ferenc (red.), *Fotografia i szaleństwo*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017.
- Ferenc T. (red.), *Fotografia i szaleństwo*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.
- Kłos A., *Zielona macewa*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Löfgren O., *On Holiday: A History of Vacationing*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1999.
- Małczyński J., *Środowiskowa historia zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Saryusz-Wolska M., Traba R. (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Sendyka R., *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Smykowski M., *Eksterminacja przyrody w lesie rzuchowskim*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012.

- Sternal W., *Cień Czarnobyla*, Artfolio, Warszawa 2006.
- Sternal W., *Siedem Dróg*, ASP w Łodzi, Łódź 2019.
- Stone Ph., *A Dark Tourism Spectrum: Towards a Typology of Death and Macabre Related Tourist Sites, Attractions and Exhibitions*, 2017, https://works.bepress.com/philip_stone/4/.
- Szypulski P., *Pozdrowienia z Auschwitz*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2015.
- Wiesing L., *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.