

O niemożliwej wierze w dokument

Fotoamator Dariusza Jabłońskiego

TOMASZ ŁYSAK

Skupmy się najpierw nad znaczeniem słowa: dokument. Sugeruje ono, że możliwy jest zapis rzeczywistości „takiej, jaka jest naprawdę”. Niestety, po chwili uświadamiamy sobie, że dokumenty można sfałszować, a nawet jeżeli nie zostały sfałszowane, to mogą nieść ze sobą pewne ideologiczne zniekształcenie faktów. Co więcej, dokumenty dokonują przekładu złożonego zdarzenia na ustaloną wcześniej formę. Opierają się na wewnętrznej logice niezrozumiałej dla nie-urzędników. W pewien sposób na nowo opisują świat, aby sprostać konkretnym celom, lecz – trzeba to wyraźnie podkreślić – są sporządzane, by postrzegać je jako wierny zapis przeszłości (nawet fałszowanie dokumentów ma skłonić do uwierzenia w tę czy inną wersję wydarzeń). W przypadku Holocaustu dokumenty zarówno odkrywają, jak i ukrywają to, co się wydarzyło. Ułatwiają śledzenie losu jednostek (lecz właśnie dlatego, że nie myślano o nich jako o jednostkach), ale także stawiają przed nami zagadkę, jeżeli chodzi o intencje ich twórców. Nawet gdy myśli się o nich jak o małych trybach w maszynarii zagłady, jedno pytanie ciągle powraca: jakiego rodzaju ludzie mogli w tym samym dokumencie obliczać dochody i zgony. Odpowiedź jest trudna do przyjęcia, gdyż niektóre ich pobudki z łatwością rozpoznalibyśmy jako nasze. Niektórzy z nich pasjonowali się sztuką, interesowali się muzyką, zaprzętała ich własna kariera itd.

Słowo dokument nie odnosi się wyłącznie do pewnego gatunku pisania urzędowego. Potocznie mówimy o fotografii jako o dokumencie tego, co się wydarzyło, podobnie rozumiany jest zapis filmowy. W języku polskim słowo „dokument” jest także skrótem nazwy „film dokumentalny”. Historycznie zmieniające się rozumienie zaświadczenia o rzeczywistości zmieniało także odbiór i produkcję filmów dokumentalnych. W niektórych okresach stosowano inscenizację wydarzeń specjalnie na potrzeby nagrania (np. w słynnych dokumentach Flaherty’ego ¹), by w innych całkowicie zdyskredytować wszelaką ingerencję w nagrywany materiał. Ta druga szkoła jest znana pod nazwą *cinéma verité* i w największym skrócie polega na nieingerencji w filmowany materiał, a postawę filmowca określa czasami metafora „muchy na ścianie”. Wieloletnia dominacja filmów dokumentalnych nakręconych w tej konwencji skończyła się, gdyż mimo woli korzystały one z podstawowych elementów sztuki filmowej, takich jak ujęcie czy montaż, a pretensje do przedstawienia prawdy o rzeczywistości były po części naiwne ². „Dekonstrukcja mitu” przywróciła do łask pewne techniki rozumiejące, m.in. wywiad z informatorem oraz osadzanie obrazu w kontek-

ście narracyjnym. Poza tym semiotyka i dekonstrukcja pokazały, że nie istnieje stały i niepodważalny związek pomiędzy obrazem i jego znaczeniem. Badania te wskazują na konieczność znalezienia kontekstu rozumienia, a także związania procesu rozumienia z odbiorcą. Reżyser Dariusz Jabłoński podejmuje w filmie *Fotoamator* (1998) próbę uzupełnienia nieznanego obrazu eksterminacji o jej historyczny i ludzki kontekst.

Odnalezione w 1987 roku w Wiedniu kolorowe slajdy z getta łódzkiego wzbogacają ikonografię Holocaustu³. Nie brakuje przedstawień zagłady (jak podaje Marianne Hirsch, w rozmaitych archiwach znajduje się około dwóch milionów zdjęć z okresu⁴), jednakże w zbiorowej pamięci funkcjonuje kilka obrazów wyrwanych z historycznego kontekstu. Należą do nich między innymi zdjęcia bramy obozu Auschwitz I ze słynnym napisem *Arbeit macht frei*, bocznica kolejowa w Birkenau ze zbiegającymi się torami czy spychacz zgarniający zwłoki w Bergen-Belsen obsługiwany po wyzwoleniu przez brytyjskiego żołnierza. Wyobcowanie wyżej wymienionych przedstawień z konkretnych realiów historycznych służy tzw. postpamięci (*post-memory*), która stanowi jedyną możliwość dla osób, które nie znają zagłady z własnej historii życia, lecz jedynie z rodzinnych lub kulturowych reprezentacji. Ograniczona liczba powtarzanych ciągle przedstawień pozwala uporządkować tę pamięć wokół konkretnych obrazów. Tak stało się m.in. ze zdjęciem bramy Auschwitz I, która stanowi uniwersalny symbol Holocaustu, mimo iż dla większości więźniów nie była prawdziwymi wrotami do świata Auschwitz, a później przestała nawet pełnić rolę bramy do obozu, gdyż w wyniku jego rozbudowy znalazła się wewnątrz kompleksu obozowego.

W przygniatającej większości przypadków zdjęcia związane z zagładą pochodzą od prześladowców i odzwierciedlają ich punkt widzenia. W odniesieniu do nich prawomocne jest porównanie obiektywu do lufy pistoletu⁵, gdyż w obu przypadkach intencją było nagłe i nieodwracalne zatrzymanie życia (motyw podwójnej śmierci – przejęty w studiach nad Holocaustem z badań nad niewolnictwem – odnosi się do z góry ustalonego losu wszystkich ofiar, które przeznaczone były na zatracenie, zanim jeszcze doszło do egzekucji). Podwójna śmierć fotografowanych często zbiegała się w czasie z momentem egzekucji⁶. Dodatkowo ofiary przymuszano do pozowania czy to w odpowiedniej, identyfikującej pozie do zdjęcia w kenkarcie, czy też tuż przed egzekucją. Zdjęcia były także wykonywane przez samych Żydów i to w miejscach tak nieprawdopodobnych, jak miejsce palenia zwłok przez członków *Sonderkommando*. Ten wysiłek dokumentacji podejmowany z narażeniem życia stanowi nową jakość w obrazowaniu zagłady, gdyż monooptyka prześladowców zostaje zdemaskowana na zdjęciach żydowskich ofiar. Prześladowcy nie zajmowali się li tylko produkcją reprezentacji zagłady, lecz byli ich zaplanowanymi odbiorcami (do nich bowiem adresowane są te obrazy, a nie do ocalałych czy w mniejszym jeszcze stopniu do nas, żyjących po wojnie). Marianne Hirsch przywołuje jako dowód fotografię żołnierzy niemieckich, którzy po pacyfikacji oglądają zdjęcia z poprzedniej akcji. Ten przymus dokumentacji może być związany z niemiecką dumą z uczestniczenia w dziele, które miało raz na zawsze „uwolnić świat od Żydów” i jako takie musiało zostać zarejestrowane. Ofiary zostały nie tylko pozbawione życia, ale także możliwości tworzenia własnych przedstawień oraz

zachowania istniejących już dokumentów. Wytwarzanie obrazów miało stać się wyłączną domeną „wyższej rasy”, podobnie jak ich interpretacja i odbiór.

„Najchwalebniejszy sukces w historii Niemiec” („oczyszczenie” świata z Żydów) wymagał podjęcia radykalnych kroków. Niemieckie przedstawienia nie cofają się przed niczym, jednakże po tylu latach po wojnie nasza wrażliwość na drastyczne obrazy znacząco spadła i nie wywołują one takiego przerażenia, jakie wzbudziły w dwunastoletniej Susan Sontag (w 1945) czy dziewięcioletniej Amy Kaplan (która w 1968 znalazła w szufladzie ojca jego obozowe zdjęcia). Susan Sontag trafnie zauważyła, że zdjęcia mogą się „opatrzyć” i że nawet najdrastyczniejsze z nich przy częstym obcowaniu przestają budzić niepokój moralny⁷. Być może z tego powodu tak wielkie wrażenie robią slajdy robione przez Waltera Genewaina w łódzkim getcie. Waler nowości polega tu nie tylko na tym, że wzbogacają one nasze widzenie przeszłości o dwa czynniki: kolor (rozumiany jako coś więcej niż technologiczna możliwość) oraz spojrzenie pośredniego kata, człowieka, który sam nikogo nie zabił, a zajmował się „jedynie” prowadzeniem księgowości jednego z przedsiębiorstw zagłady.

Odnalezienie kolorowych slajdów z getta stanowi wyzwanie dla naszego postrzegania przeszłości – dla tego okresu automatycznie rezerwuje się czarno-białą taśmę filmową czy odbitki. Nie chodzi tu wyłącznie o przedstawienia z epoki (związane technicznymi ograniczeniami), ale też o współczesne wybory artystyczne (czarno-białe medium wykorzystują między innymi Art Spiegelman w *Mausie*, Steven Spielberg w *Liście Schindlera* czy Henry Bean w niedawnym filmie *Fanatyzm* – choć tutaj jedynie w przedstawieniu reminiscencji wojennych). Dla części krytyków zestawienie kolor plus Holocaust jest równie nieestosowne jak humor plus Holocaust (z obu tych powodów krytyce poddano film Benigniego *Życie jest piękne*). Dodatkowo kolor wiązany jest z estetyzacją, czyli próbą translacji zagłady na język estetyki wbrew antyestetycznemu charakterowi ludobójstwa. Dodatkowo, przed wielkim zwycięstwem koloru w historii kina kolorowe obrazy zarezerwowane były do filmów przedstawiających bajkowe krainy, taśma czarno-biała osadzała obraz w konkretnej rzeczywistości historycznej⁸.

W okresie międzywojennym ścierały się ze sobą m.in. dwie koncepcje filmu dokumentalnego: pierwsza, hollywoodzka, może zostać nazwana rozrywkową, gdyż pakietowa sprzedaż produktów (dokument, kronika i fabuła) stawiała dokument w roli kolejnego narzędzia zapewniającego rozrywkę, i druga, skupiona na pokazywaniu niesprawiedliwości społecznej czy okropieństw wojny (obrazy te nie cofały się przed pokazywaniem drastycznych scen, które znalazły się w polu widzenia obiektywu). Wybór Waltera Genewaina nie odbywał się więc w całkowitej próżni; jednakże na tle obrazów wytwarzanych przez nazistowskich oprawców (mówiąc o Genewainie, wolę używać określenia „zwykły Niemiec”) jego slajdy wyróżniają się powściągliwością czy wręcz sielankową atmosferą.

Film rozpoczyna się w kolorze – tak jakby podążał za intencją Genewaina. Mężczyzna w podeszłym wieku mówi w archiwum, że patrząc na kolorowe slajdy, widzi getto, ale nie jest to getto, które ma zakarbowane w pamięci. Pyta, czy ma zaufać własnej pamięci, czy zdjęciom Waltera Genewaina. Widzi te same domy i ulice, lecz nie rozumie sensu ich kolorów. To pytanie jest kluczowe dla niniejszej próby odczytania filmu, gdyż może pozwolić na zrozumienie mechanizmów pamięci, ale także produkcji i odbioru reprezentacji „ostatecznego rozwiązania”.

Po krótkim, kolorowym, dziejącym się współcześnie wstępie film staje się czarno-biały. Przez dłuższą chwilę obserwujemy bruk w zbliżeniu, a na końcu ujęcia kamera robi najazd na postać Arnolda Mostowicza. Od tego momentu czarno-białe i kolorowe obrazy pojawiają się na przemian. Po kolorowym zdjęciu fasady kamienicy następuje współczesne ujęcie na czarno-białej taśmie.

Walter Genewein komunikuje się z widzami jedynie pośrednio. Po raz pierwszy określa się w liście do przedsiębiorstwa AGFA, w którym *jako doświadczony fotograf* prosi o kolorowe materiały nieodwracalne mające lepiej przedstawić *osiągnięcia jego placówki*. Postać Arnolda Mostowicza stanowi kontrapunkt dla głosu Geneweina spoza kadru (oczywiście nie jest to nagranie archiwalne, lecz odczytywane przez niemieckiego lektora – te zabiegi mają zaświadczać o realności). Ocalony przyznaje, że dla niego getto było czymś nierealnym, niesamowitym, czymś, czego nie można sobie wyobrazić.

Dwaj bohaterowie filmu przedstawiają się z powojennej perspektywy: Genewein w liście z więzienia, w którym prosi o zwolnienie ze względu na zły stan zdrowia (dowiadujemy się tego dopiero pod koniec filmu), a Mostowicz po ponad pół wieku. Genewein mówi o sobie: *Jestem Austriakiem, katolikiem, mam żonę i dzieci, chciałbym powiedzieć, że getto nie było żadnym obozem koncentracyjnym, ale małym żydowskim miasteczkiem*. Ten wstęp dokładnie pokazuje, że był on już wtedy świadomy grozy zagłady i zaczynał rozumieć, w czym brał udział, albo nadal tego nie pojmował, lecz dla swoich celów wykorzystywał ponorymberskie rozróżnienie pomiędzy obozami koncentracyjnymi a gettami czy też obozami śmierci a obozami pracy. Mostowicz przyznaje, że był lekarzem w getcie i że po wojnie musiał zrezygnować z praktyki z powodu złego stanu zdrowia i zajął się dziennikarstwem oraz pisarstwem. Od tego momentu w filmie rozwijają się dwie paralelne narracje: awansu zawodowego Geneweina oraz ocalenia lekarza świadczącego o zagładzie „żydowskiego miasta” (które początkowo liczyło 320 tysięcy mieszkańców). Kariera księgowego w Łodzi rozpoczyna się od powołania go w lipcu 1940 z Berlina. Jest to historia podobna do historii wielu innych „zwykłych Niemców” (by posłużyć się frazą Daniela Jonaha Goldhagena czy Christophera Browninga). Z tamtej perspektywy były to dla niego najwspanialsze lata – pisał się po szczytach kariery, realizując ideały państwa biurokratycznego. Zupełnie inny wydźwięk ma ta historia dla ocalonego. Mostowicz opowiada swoją historię z półcienia – mówi o najdłuższym cieniu w swoim życiu, od którego nadal nie może się uwolnić.

Getto łódzkie zostało pomyślane jako zakład produkcyjny wytwarzający na potrzeby niemieckiej armii i cywilów. Ekonomia była główną racją istnienia żydowskiej dzielnicy zamkniętej, która dzięki temu była najdłużej istniejącym gettem w okupowanej przez Niemców Europie. Postrzeganie getta w kategoriach ekonomicznych ilustruje niemiecki dokument opisujący warunki pracy – Żydzi pracujący otrzymują podwójną rację jedzenia, którą muszą spożyć w warsztacie, aby zapobiec malwersacjom, np. *oddawaniu jedzenia rodzinie*. Podporządkowanie fizjologii produkcji prowadziło także do wyrugowania uczuć rodzinnych. Alienacja odbywała się na wszystkich poziomach, żydowscy robotnicy zostali wyobcowani nie tylko ze swoich ciał (te miały być narzędziami na użytek Rzeszy), ale także ze swoich rodzin (wyobcowanie to ilustruje m.in. dziennik Dawida Sierakowiaka będący zapisem choroby głodowej i jej katastrofального wpływu na trwałość więzi rodzinnych⁹).

Wplecenie mieszkańców dzielnicy żydowskiej w plan całkowitego wyzyskania i unicestwienia ilustruje anegdota Mostowicza. Zdarzenie to jest dla niego niesamowite. Miało miejsce prawdopodobnie w listopadzie 1943 roku; nad ranem, kiedy wsiadał do dorożki, usłyszał hałas, jak gdyby ktoś uderzał młotkiem o bruk. Wtedy z dwóch ulic na rogu wyszły dwie grupy ludzi, którzy stukali chodakami o bruk w drodze do pracy. Opowieść ta pokazuje mechanizmy działania pamięci. Mostowicz nie pamięta dokładnie, gdzie zdarzenie miało miejsce, a podaje takie szczegóły jak ten, że koń zareagował chrapaniem na stukot chodaków.

Sukces ekonomiczny getta jest związany z postacią Chaima Rumkowskiego, który przewodniczył gminie żydowskiej w Łodzi. Rumkowski, podobnie jak Niemcy, przemawia zza kadru. Stosując nazistowską optykę produkcji, mówi o ciemnej karcie getta, tj. przestępczości, po czym pokazany jest slajd z getta i przykładowy wyrok za przeciągnięcie czterech ziemniaków spoza płotu za pomocą kawałka drutu. Zgodnie z tym orzeczeniem ratowanie się przed śmiercią głodową ma status przestępstwa. Zinternalizowanie niemieckiej perspektywy staje się szczególnie widoczne, gdy porówna się wyrok sądu żydowskiego z notatką służbową niemieckiego żandarma, który zastrzelił Żydówkę za próbę kradzieży rzepy z przejeżdżającego wozu. Wystrzelenie dwóch naboju zostaje określone mianem *wypełnienia obowiązków służbowych*.

Doświadczenie getta jest bardzo trudne do przekazania po wojnie, lecz również podczas niej jego groza nie przemawiała do wszystkich z taką samą siłą. Mostowicz opowiada o bogatych Żydach, którzy przyjechali do getta niczym na piknik, nie zdając sobie zupełnie sprawy z powagi sytuacji. Zapraszali się z pryczy na pryczę, częstowali jedzeniem. Ich nieświadomość odbija w pewien sposób naiwność slajdów księgowego, które pozbawione są powagi, a sielskość obrazów rzadko zakłócana jest przez dramatyzm śmierci. Jednym z wyjątków jest twarz u fryzjera, na której widać „klepsydrę” (określenie pochodzi z dziennika Racheli Auerbach) – znak śmierci głodowej. Twarz jest pokazana w zbliżeniu aż do rozmazania.

Być może jednak w przypadku Geneweina nie chodziło wcale o naiwność, lecz o pewien sposób widzenia świata, pewną jego interpretację, której zapisem są robione przez niego slajdy. Prawdopodobnie wysiłek dokumentacji dotyczy zupełnie innych aspektów życia pod okupacją. Slajdy z wystawy produktów szopów¹⁰ znajdujących się w getcie odzwierciedlają dumę z dobrze zarządzanego przedsiębiorstwa. Podobna duma przebija z dokumentu podpisanego przez Geneweina, a dotyczącego muzeum produkcji żydowskiej (warto w tym miejscu podkreślić rolę słownego komentarza, który towarzyszy najczęściej prezentowaniu fotografii, wydaje się, że stwierdzenia zawarte w dokumentach dobrze odzwierciedlają sposób rozumowania księgowego. Można założyć, że w dużym zbliżeniu odbijają one intencje fotografa). Film zestawia liczbę wyprodukowanych przedmiotów z kosztami produkcji – statystyką wywozki za pół roku. Równocześnie Genewein relacjonuje zmiany w sposobie księgowania, ciągle podnoszona wydajność szopów wymaga efektywniejszego sposobu prowadzenia rachunkowości. Podanie tych dwóch informacji wzbogaca kontekst narracyjny obrazów, osadza je w skrajnie zracjonalizowanej rzeczywistości społecznej, gdzie wyznaczniki statystyczne, takie jak zysk i sposób jego księgowania, są



znacznie istotniejsze od przetłumaczenia pozycji z kolumny „koszty” na kategorie etyczne.

Ukrywanie lub rozmywanie prawdy miało także miejsce po stronie żydowskiej. Jak podaje Mostowicz, pracujący przy segregacji ubrań w getcie nie chcieli znać prawdy, nawet gdy segregowali rzeczy swoich bliskich wywiezionych do Chełmna, pomimo tego, że informacje o mobilnych komorach gazowych¹¹ w Chełmnie dotarły do łódzkiego getta bardzo wcześnie. Mostowicz kieruje swoje słowa do filmowca, którego nie widać w planie. Taki zwrot do widza czy adresata potwierdza przeświadczenie, że nie można mówić prawdy, nie kierując jej do konkretnych osób.

W narrację księgowego wplecione są kolejne listy z zapytaniami skierowanymi do AGFY, a dotyczącymi nierealistycznego oddania kolorów na slajdach. Kolory przesunięte są w stronę brązu i czerwieni, a potem samej już tylko czerwieni. Czytelnikom Freuda narzuca się tutaj od razu pojęcie niesamowitości, tj. wydarzenia czy zjawiska, które jest możliwe do wytłumaczenia w kategoriach rozumowych, jednakże jego pojawienie się powoduje zawieszenie racjonalności. Jeżeli ktoś wierzy w korespondencję pomiędzy światem realnym i jego ukrytym wymiarem, to może twierdzić, że slajdy Geneweina „widzą” więcej niż on. W pewnym sensie burzą one nadmiernie optymistyczny obraz świata księgowego, a on zdroworozsądkowo domaga się usunięcia wady od producenta materiału światłoczułego. Pyta, dlaczego biele stają się różowe, a inne kolory zmieniają odcień na czerwony. Listów tych jest kilka, co wskazuje na wysokie oczekiwania fotamatora w odniesieniu do wykonywanych zdjęć; spodziewa się on wiernego odwzorowania świata. Wierzy w fotografię rozumianą jako niezaprzeczalny zapis rzeczywistości. W tym przypadku należy zadać pytanie, w jaką rzeczywistość wierzy Genewein. Czy ideologicznie przesiąknięty jest naziz-

mem? Czy też jest „zwykłym” człowiekiem, który wykonuje swoją pracę bez względu na otaczający go ład społeczny?

AGFA odpowiada, że przekłamanie barw wynikało z problemów technologicznych i że od tej chwili nie powinno już być żadnych problemów; prosi także o przestanie naleźności. Korespondencja ta odpowiada instrumentalnie na instrumentalnie zadane pytanie. Technologia nie znosi tajemnic i nie ma w niej miejsca na niedopowiedzenia. Co więcej, celem każdej technologii jest generowanie dochodów. Dla producenta materiału nie ma znaczenia, co znajduje się w polu widzenia obiektywu, ostatecznym kryterium jest dostarczenie takiego produktu, który będzie odpowiadał zapotrzebowaniu na niebudzący wątpliwości obraz świata takiego, jaki jest.

Rozumiane w kategoriach korzyści getto łódzkie nie tylko produkowało na potrzeby niemieckiej armii i cywilów, ale także, jak zauważa Mostowicz, wielu Niemcom istnienie getta było na rękę, gdyż dawało zatrudnienie chroniące przed służbą na froncie wschodnim. Na nieszczęście mieszkańców getta szaleństwo eksterminacyjne nazistów wprowadzane w czyn mimo przegrywanej wojny doprowadziło do likwidacji getta 25 VIII 1944.

Pod koniec filmu Genewein prosi o zwolnienie ze względu na zły stan zdrowia, argumentując, że w więzieniu nie może utrzymać diety (jest diabetikiem). List ten powraca – pojawił się na początku filmu, gdy Genewein podkreślał, że getto nie było żadnym obozem koncentracyjnym. W przypadku listu mamy prawo wątpić w jego intencje (mówi, że znalazł się w więzieniu przez niezyczliwego informatora), chociaż może nasze zastrzeżenia są na wyrost. Być może, jak w przypadku wielu zbrodniarzy nazistowskich, nie kwestionuje tego, co się zdarzyło, lecz nie dostrzega związku pomiędzy swoją pracą w getcie a ludobójstwem. Między wierszami przyznaje, że wie o zbrodniach nazistowskich (wspomina obozy koncentracyjne, co prawda traktując je jako negatywny biegun doświadczenia, coś, co ma go uwolnić od odpowiedzialności).

Film zamykają biogramy głównych bohaterów wypisane białą czcionką na czarnym tle – Hans Biebow (komendant łódzkiego getta) został skazany na śmierć i powieszony, Chaim Rumkowski – prawdopodobnie spalony żywcem wraz z rodziną w krematorium w Auschwitz, Arnold Mostowicz – lekarz i pisarz, mieszka w Warszawie (zmarł 3 lutego 2002 – przyp. red.), Walter Genewein zmarł jako szanowany obywatel w 1974. Wydaje się, że wtopienie się Geneweina w powojenne tło nie wymagało od niego jakiegoś radykalnego zwrotu, że był równie sumiennym i praworządnym obywatelem (w rozumieniu swoim i społeczeństwa) w czasie wojny, jak i po niej. Gdyby nie slajdy z getta, nigdy nie usłyszeliśmy o „zwykłym księgowym”.

Zastanówmy się przez chwilę nad sposobami zaświadczenia realności stosowanymi przez Dariusza Jabłońskiego. Zestawienie kolorowych slajdów i czarno-białego filmu pokazuje, że kolorowe widzenie katastrofy jest nie na miejscu i budzi intuicyjny opór. Czarno-biały film nie jest jednak materiałem archiwalnym (przedstawia Łódź z drugiej połowy lat 90.). Do archiwum trafiamy prowadzeni przez przewodnika – Arnolda Mostowicza. Ten zabieg przywodzi na myśl podtytuł książki Giorgio Agambena *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*¹², sugerując, że jedynie świadek może mieć dostęp do tamtych straszliwych wydarzeń (częściowo dlatego, że zajęcie jego pozycji jest niemożliwe.

Nawet on sam nie może być pewien nie tylko swojej pamięci, ale także zmysłów. Dodatkowo może mieć problem z wypowiedzeniem swoich przeżyć. Ta niepewność objawia się w przytoczeniu piosenki o Chaimie Rumkowskim – ocalony rozpoczyna swoją opowieść od niejako automatycznego zapisu tekstu, dopiero później przechodzi do wydarzeń z getta czy przedstawienia siebie. Mostowicz jest szczególnie cennym świadkiem ze względu na dostęp do informacji o getcie wynikający z prowadzenia praktyki lekarskiej. Dodatkowo ma świadomość, że praktyka ta wiązała się (a raczej powinna była się wiązać) z podwyższonymi wymaganiami moralnymi. Świadomość ta nie opuszcza Mostowicza do dzisiaj, przypomina on sobie zebranie lekarzy zwołane przez Rumkowskiego w celu zaopiniowania decyzji o wywózce 24 000 dzieci z getta (oczywiście Niemców nie interesowało zdanie gminy w tej sprawie, żądali wyłącznie zgody). Rumkowskiemu udało się zmniejszyć tę liczbę do 20 000 i zapytał lekarzy, co gmina powinna uczynić w tej sytuacji. Ponad połowa zebranych przyznała, że należy ustąpić przed niemieckim żądaniem i zgodzić się na wywózkę. Kilka osób się sprzeciwiło, reszta powstrzymała się od głosu. W tym miejscu Mostowicz retorycznie zapytuje, uprzedzając ewentualne pytanie o swoją postawę: *Mógłby mnie pan teraz zapytać, co ja wtedy zrobiłem*. I przyznaje, że nie odezwał się ani słowem. Usprawiedliwia się (choć wie, że nie jest to żadne usprawiedliwienie), że nikt z jego bliskich nie był wtedy w getcie łódzkim i że ta sprawa nie dotyczyła go osobiście. W krytycznym punkcie relacji zwraca się do osoby za kamerą, poszukując widowni, która podjęłaby trud zrozumienia sytuacji, w jakiej się wtedy znalazł.

Pewne wydarzenia przebiegały się jednak przez psychiczną barierę ochronną. Najboleśniejszą sprawą dla byłego lekarza jest sprawa listu wysłanego do niego przez ojca z getta warszawskiego. W liście tym ojciec robi mu wyrzuty, że lakonicznie napisał o śmierci jego ukochanego brata, okazując się zupełnie wyprany z uczuć rodzinnych. Kiedy Mostowicz dostał list od ojca, ten już nie żył. Mimo iż po kolei wypisywał akty zgonu wszystkim członkom swojej rodziny w Łodzi i uważał, że wszyscy muszą zginąć, ciągle ma świadomość, jaki ból sprawił ojcu (choć nie miał takiej intencji).

Zestawianie materiału czarno-białego i kolorowego ma odpowiednik w historii kina dokumentalnego. Chodzi tu o film *Night and Fog* Alaina Resnais, w którym czarno-białe materiały archiwalne z obozów koncentracyjnych zostały zestawione z kolorowymi zdjęciami nakręconymi w zielonym otoczeniu byłego obozu koncentracyjnego. Różnica polega na tym, że dokumenty, do których dotarł Jabłoński, są kolorowe, co burzy nawyk odbioru¹³. Konsekwencją tej decyzji jest pokazywanie innych dokumentów z epoki na kolorowej taśmie, np. gazet. Ich status ontologiczny jest zrównany ze slajdami. Ten zabieg zostaje zarzucony dopiero po likwidacji getta – wtedy rolę dokumentu przejmują czarno-białe zdjęcia z dokumentów (kenkart) z pieczętkami na obwodzie. Zdjęcia zastępują osoby, które zginęły, jednakże zostały skazane na śmierć już w momencie wykonania zdjęcia (przez deindywidualizację i naznaczenie etnicznością). Z drugiej strony jednak, gdy pokazuje się te zdjęcia jako wyabstrahowane z kontekstu (nie są już częścią dokumentu tożsamości), stają się przeciwwagą dla optymistycznych obrazów Geneweina. Oba rodzaje przedstawień zatrzymują życie, lecz księgowy pomija istotne jego aspekty (ta historia w fotografiach jest

historią osobistego i kolektywnego sukcesu, gdyż Genewein należy do odrębnej wspólnoty interpretacyjnej niż powojenna widownia i skazani na eksterminację łódzcy Żydzi). Konieczność dostarczenia kontekstu staje się paląca, zdajemy sobie sprawę, że obrazy nie powiedzą nam nic, gdy nie zostaną włączone w jakąś narrację. Bez niej osoby na jednych i drugich zdjęciach pozostaną kompletnie anonimowe, wyrwane z własnej historyczności i konkretności. Cenne w filmie Jabłońskiego jest ciągle staranie, aby dostarczyć kontekst zarówno historyczny, jak i osobisty, by można było „odczarować” w inny sposób niezrozumiałe obrazy.

Jako kontekst rozumienia (lub niemożności zrozumienia motywów księgowego) niech posłuży diagnoza historyka Raula Hilberga (przywołana przez Zygmunta Baumana w *Nowoczesności i zagładzie*¹⁴), który podkreśla, że sprawcami Holocaustu nie byli ludzie prości ani szaleni, lecz jak na swoje czasy wykształceni. Ich działanie nie było aberracją, lecz wprowadzeniem w życie mechanizmów cywilizacji, która zapewnia pełne panowanie nad rzeczywistością społeczną. Genewein widziany w tym świetle różni się od funkcjonariuszy SS czy żołnierzy Wehrmachtu, ale być może tylko dlatego, że został skierowany do nadzoru finansów getta, a nie do „zadań specjalnych” czy walk frontowych. Jego estetyczny odbiór świata drażni nasze rozumienie historii; łatwiej nam zrozumieć zadowolenie żołnierzy z wykonanej masowej egzekucji niż obrazy wyczyszczone z wszelakiej grozy. Potrzeba konfrontacji z takim obrazem jest jednak nieunikniona, gdyż nasycenie odbiorców scenami przemocy nie może już powodować ich poruszenia. Estetyczny kamuflaż może uzmysłowić nam niewielki dystans dzielący współczesnych widzów od fotografa z getta. Jego miłość do fotografii odpowiada naszemu zamiłowaniu do robienia zdjęć domowych (chodzi o tzw. *Snapshots*¹⁵), które świadomie unikają wszelakich nieprzyjemnych i drastycznych tematów. Służą one podtrzymaniu pozytywnego samoobrazu rodziny i są poddawane swoistej autocenzurze.

Bauman podkreśla dalej racjonalny charakter Holocaustu, wyłączając go tym samym z wielowiekowego ciągu antysemickich pogromów. Twierdzi, że stanowi on całkowite zaprzeczenie Kryształowej Nocy, która stanowiła jednorazowy wybuch irracjonalnej nienawiści i że poleganie na uczuciach nie doprowadziłoby do ludobójstwa. Prawdziwe znaczenie nowoczesnej zagłady polega na starannym, administracyjnym rugowaniu emocji i posługiwaniu się czystą racjonalnością. Racjonalność taka jest cechą cywilizacji ogrodniczej (w wysokim stopniu celowej). Nowoczesna kultura sama siebie nominuje do pozycji ogrodnika, wyznaczając jednostki, które należy usunąć, aby zbliżyć się do idealnego społeczeństwa przyszłości. Niepożądanych osób nie zabijano z nienawiści, lecz dlatego, że przestały pełnić pożyteczną funkcję w obrazie świata. Z tego powodu Geneweina mogła nie zaprzętać wysoka liczba zgonów po stronie kosztów (jak i konieczność dokonywania kolejnych wywózek).

Według Baumana zagłada stanowi triumf cywilizacji nad pierwotnymi instynktami, a nie ujawnienie się bestii (pogląd ten wynika według niego z zachodniego mitu postępu). Ten model cywilizacyjny doprowadził do znaczącego stłumienia osobistej agresji. Dalej Bauman dokonuje trafnego rozpoznania, kiedy pisze o drobnych trybach w maszynierii zagłady, takich jak Genewein. Pokazuje, że kierowali się głównie odpowiedzialnością wykonawczą, porzucając zupełnie kwestię odpowiedzialności moralnej. Znajdujący się w środku hierarchii Gene-

wein przetwarzał wyzysk i wyniszczenie ludności żydowskiej na kategorie statystyczne – jedyne zrozumiałe dla nowoczesnych urzędników. Niezdolny do etycznej oceny swoich działań w pracy, nie stosował również kategorii moralnych przy wykonywaniu zdjęć. Nie będąc bezpośrednim wykonawcą planu zagłady, robił zdjęcia ze swoistego dystansu poznawczego. Trudno od niego oczekiwać, aby wczuł się w położenie mieszkańców getta, z drugiej strony jednak obrazki rodzajowe uwiecznione na kliszy nie przywołują na myśl metafory obiektywu jako lufy pistoletu.

Ostatni slajd z kolekcji odnalezionej w Wiedniu nosi numer 393 i przedstawia łaźnię żydowską. Skupienie wielu nagich ciał na niewielkiej przestrzeni budzi ewidentne skojarzenia, lecz jest to także obraz, w który chciano wierzyć i chciano, aby wierzo. Obraz ten kojarzy się oczywiście z komorami gazowymi (tę prawdę ukrywano jednak przed prowadzonymi na egzekucję, aby uniknąć paniki). Narzucające się skojarzenie z komorą gazową dotyczy jednak, jak się wydaje, obrazu niemożliwego (niektóre przedstawienia łanią to tabu, jednak w większości znanych mi reprezentacji jest ono zachowywane – np. w *Liście Schindlera*). To zdjęcie wychodzi poza sielankową wersję łódzkiego getta jedynie na mocy znajomości kontekstu. Ten fragment filmu polega na widzach, których starał się uwrażliwić na realia zamkniętego miasta.

Wróćmy jeszcze na chwilę do troski Waltera Geneweina, aby kolory na jego slajdach były właściwie oddane – możemy w niej rozpoznać własne tęsknoty estetyczne. To, co widzimy, odbiega od współczesnej obsesji tym, co potworne. Nie miał on zamiaru fotografowania koszmaru (w tym względzie różni się od katów, którzy uwielbiali się fotografować na tle skutków egzekucji). Trzeba podkreślić, że być może nie istnieje żaden ukryty motyw, którym kierował się Genewein, robiąc zdjęcia w getcie. Jednakże taka wiedza przekracza nasze możliwości zrozumienia. Jesteśmy bezradni, jeżeli chodzi o motywy jego pasji (był dumny ze swojej pracy i chciał tylko uwiecznić jej rezultaty na slajdach). Z drugiej strony, gdy zastanowimy się nad charakterem jego pracy, odślania się cała okropność tych zdjęć (w tym sensie różnica pomiędzy nimi i zdjęciami robionymi podczas egzekucji jest bardzo niewielka – estetycznie są nieporównywalne, jednakże podobna jest chęć udokumentowania swojego udziału w największym dziele nazistów).

*Niektórzy widzowie spodziewają się, że film nauczy ich czegoś ważnego o życiu. Mogą cenić film, gdy przekazuje głęboki lub znaczący przekaz*¹⁶. To zdanie zostało wyrwane z kontekstu uzasadnienia, dlaczego należy interpretować filmy, skupiając się na ich elementach formalnych. W przypadku *Fotoamatora* nawet najwnikliwiej przeprowadzona analiza nie może dostarczyć odpowiedzi na pytanie o główne przesłanie filmu. Nie możemy bowiem odpowiedzieć, jaką lekcję propaguje dokument Jabłońskiego. Bez wątpienia zadanie zrozumienia motywów Geneweina przekracza nasze zdolności poznawcze. Z drugiej strony, zdajemy sobie sprawę, że utożsamiamy się z niektórymi z jego tęsknot i dążeń. W końcu też nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie postawione przez Mostowicza na początku filmu: *Gdzie jest prawda?* Odkrycie niepodważalnego znaczenia przekazu jest bowiem niemożliwe, gdyż Genewein i Mostowicz byli bohaterami dwóch odrębnych historii: pierwszy historii własnej kariery, a drugi zagłady swego narodu. Ten fakt wyjaśnia, dlaczego Geneweina nie zaprzętała

wysoka umieralność po stronie kosztów (czy konieczność dokonywania kolejnych deportacji). To także rzuca światło na nieobecność śmierci na slajdach, gdyż fotografowani Żydzi znajdowali się na zdjęciach jako uczestnicy programu ekonomicznego głównego księgowego. Gdy uwieczniano ich podczas odpoczynku, byli jedynie elementem estetycznym krajobrazu, ciekawostką umieszczaną ze względu na chwilowy kaprys fotoamatora.

TOMASZ ŁYSAK

¹ O strategii tworzenia filmów przez Flaherty'ego pisze Eric Barnouw w: *The Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press 1993 (drugie wydanie).

² Porównaj B. Winston, *Documentary: How the Myth was Deconstructed*, „Wide Angle”, t. 21, Mars 1999, nr 2, s. 70-86.

³ Odkrycie tych slajdów było sporym wydarzeniem, lecz nie od razu zidentyfikowano autora zdjęć. Pierwsze znane mi reprodukcje tych slajdów znalazły się w książce *Łódź Ghetto. Inside the Community under Siege*, wybór i edycja A. Adelson i R. Lapidés, z posłowiem G. Hartmana, Viking 1989. Slajdy zostały przywiezione wydawcom w 1987 roku. Autorzy podają, że kolorowe materiały fotograficzne były produkowane w Niemczech przez zakłady AGFA od 1936 roku i że odkryto kilka kolorowych zdjęć warszawskiego getta. Slajdy z łódzkiego getta umieszczone w przeszklonych ramkach zakupiono od antykwariusza, który otrzymał je z *nienajawniejszego źródła*.

⁴ M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, „The Yale Journal of Criticism”, t. 14, 2001, nr 1, s. 5-37.

⁵ M. Hirsch powołuje się tutaj na esej Christiana Metz, *Photography and Fetish*, w: *Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Carol Squiers (ed.), Seattle Bay Press 1990, s. 158, za M. Hirsch, dz. cyt., s. 22, 36.

⁶ M. Hirsch, dz. cyt., s. 21.

⁷ Tamże, s. 6-7.

⁸ Krótkie omówienie kwestii związanych ze znaczeniem koloru w kinie i fotografii można znaleźć w książce Davida Bordwella i Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill-Inc. 1990, s. 200-201.

⁹ *Dziennik Dawida Sierakowiaka*, Lucjan Dobroszycki (opr.), Warszawa 1960.

¹⁰ Szopami nazywano tworzone na terenie getta manufaktury.

¹¹ W Chełmnie Żydzi byli zabijani spalaniem doprowadzanymi do przestrzeni ładunkowej ciężarówek, w których ich zamykano.

¹² G. Agamben, *Remnants Of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Zone Books 2002 (dodruk).

¹³ O kolorowym filmie zrobionym w tym okresie pisze Marek Hendrykowski (*Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000). Materiał ten był dziełem George'a Stevensa, amerykańskiego reżysera, szefa Special Motion Pictures Unit od 1943 roku, który zrobił kolorowy film dokumentalny w zdobytym Berlinie. Materiał ten nie był jednak nigdy pokazywany, a nakręcony został w konwencji *home movies* (z ręki) i odzwierciedla prywatny wymiar historii.

¹⁴ Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Warszawa 1992.

¹⁵ Obszerne studium fotografii amatorskiej można znaleźć w książce R. Chalfena, *Snapshot. Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press 1987.

¹⁶ Zdanie wyrwane z kontekstu z książki Davida Bordwella i Kristin Thompson, dz. cyt., s. 42.