

PAWEŁ MICHNA
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-4099-2756

PREPOSTERYJNOŚĆ JAKO ODPOWIEDŹ NA APORIE CZYTANIA PROPAGANDOWYCH OBRAZÓW Z ZAGŁADY

THE PREPOSTEROUS READING OF PROPAGANDA IMAGES FROM THE HOLOCAUST

Abstract

In the article, I discuss Mieke Bal's concept of a preposterous interpretation of works of art, which reverses the way that the history of art perceives the reciprocal influence of images. According to Bal, an inalienable intertextual aspect of an artwork's interpretation is that earlier images can influence those that come later and, in a seemingly ahistorical order, those that come later can influence earlier images, changing their meaning. Bal sees this, standard in art history, rejection of the influence as one-way, as an opportunity for a more historically responsible interpretation. It also gives the researcher of the past a chance to gain self-awareness of their position in the present and factors influencing the way of seeing the past. I use Bal's preposterous reading to analyse three cards from official propaganda albums commissioned by the Łódź Judenrat and made by Jewish artists working in the ghetto. I show how analysis that is aware of preposterousness allows a researcher to see the influence of post-war Holocaust representations on the interpretation of documents from the Shoah and how it enables researchers to understand the albums from the Łódź Ghetto as a prefiguration of the fate of the victims.

Keywords: Mieke Bal; preposterousness; testimony; Holocaust; Łódź Ghetto

Słowa kluczowe: Mieke Bal; preposteryjność; świadectwo; Zagłada; łódzkie getto

Rozbudowany aparat biurokratyczny Judenratu Litzmannstadt Getto wygenerował ogromną liczbę dokumentów. Wśród tych, które przetrwały wojnę, znajdują się archiwalia o wyjątkowym charakterze: 29 albumów i 101 plakatów

zawierających foto-kolażowe kompozycje. Zostały one wykonane przez żydowskich artystów w latach 1941–1944 w Biurze Graficznym, specjalnie w tym celu powołanej jednostce Wydziału Ewidencji żydowskiej administracji getta. W tych oficjalnych dokumentach wizualnych kreowano pozytywny obraz łódzkiej dzielnicy zamkniętej¹. Były tworzone dla nazistowskich delegacji odwiedzających getto oraz jako materiały pamiątkowe² i źródła dla przyszłych badaczy historii. Zawarte w tych archiwaliach narracje nie były dotychczas przedmiotem szerszego zainteresowania historyków zajmujących się łódzkim gettem. Używane były jako materiał ilustracyjny, a nie dokumenty warte podania odrębnej interpretacji. W swoim artykule przeanalizuję wybrane materiały z tego korpusu dokumentów i zaproponuję wyjaśnienie przyczyn ich pomijania i używania jedynie jako materiału ilustracyjnego, które według mnie wynika z ich nieprzystawalności do obowiązujących zasad reprezentowania Zagłady.

W mojej analizie wykorzystuję koncepcję preposterystyki autorstwa badaczki kultury wizualnej Mieke Bal, przedstawionej w książce *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*³. Bal, czerpiąc inspirację z prac Waltera Benjamina i T.S. Eliota, przedstawiła niezgodny z linearnym następstwem czasu model interpretacji dzieła sztuki⁴, który odchodzi od podstawowego dla badań historycznych chronologicznego i linearnego porządku (od odkrywanej przeszłości ku teraźniejszości badacza). Zgodnie z tym schematem nie tylko to, co wcześniejsze może wpływać na to, co powstałe później, ale również – jak przekonuje Bal – w pozornie ahisterycznej (pozwolę sobie na to określenie, bo biorącej pod uwagę historyczne umiejscowienie interpretatora) sekwencji to, co późniejsze wpływa na to, co wcześniejsze, zmieniając jego znaczenie⁵. Konsekwencje uwzględnienia preposterystyki percepcji podczas analizowania twórczości artystycznej mogą być interesujące nie tylko z punktu widzenia

¹ W artykule analizuję tylko oficjalne materiały powstałe w Biurze Graficznym. Nie uwzględniam w analizie dokumentów stworzonych przez artystów zatrudnionych w innych jednostkach administracji getta. Są to materiały wykonane w odmiennej stylistyce i przy użyciu innych technik graficznych. Nie analizuję też dokumentów konspiracyjnych, takich jak wielokrotnie opisywany album Artura Prinza (Arie Ben-Menachema). Poza fotomontażową techniką wykonania dokument ten różni się ekspresyjnym stylem, użyciem nieoficjalnych fotografii wykonywanych w getcie oraz przede wszystkim krytycznym wobec polityki żydowskiej administracji getta przekazem.

² Agata Pietroń, „Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady. Analiza albumów fotograficznych z Łódzkiego Getta” (praca magisterska, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 2007), 54.

³ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999).

⁴ Na temat krytyki koncepcji preposterystyki z perspektywy historii sztuki pisze Mateusz Salwa w artykule „Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji «preposterystyki» M. Bal” (artykuł niepublikowany – bardzo dziękuję autorowi za jego udostępnienie).

⁵ Bal, *Quoting Caravaggio*, 1. Temat anachronizmu w historii sztuki podejmował także Georges Didi-Huberman. Podkreślał on obecność w obrazie śladów, które mogą budzić skojarzenia analizowanego dzieła z innymi, zarówno wcześniejszymi, jak i późniejszymi. Zob. Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Kraków: Universitas, 2010).

historii sztuki (czy, szerzej, kultury wizualnej)⁶. Jak postaram się pokazać, zastosowanie koncepcji holenderskiej badaczki może również przyczynić się do pełniejszego rozumienia obrazów jako źródeł historycznych, których znaczenie kształtowane jest w procesie umiejscowionego w teraźniejszości odbioru. Dzięki niemu możemy uwzględnić skrywane, a niemożliwe do uniknięcia, ahistoryczne relacje między obrazami obecnymi w pamięci badacza i tworzące się w tych relacjach nowe znaczenia.

W swoim artykule wykorzystam propozycję Bal do analizy materiałów wizualnych o niejasnym statusie. „Sztuka (z) Zagłady”⁷, długo pomijana w badaniach historyczno-artystycznych i uznawana za artystycznie mialką, spotyka się w ostatnich latach z coraz większym zainteresowaniem badaczy⁸. Analizy twórczości obozowej i gettowej skupiają się przede wszystkim na dziełach powstałych z indywidualnych pobudek⁹. W mniejszym stopniu uwagę uczonych przyciąga sztuka oficjalna, powstająca w obozach na zamówienie nazistów, oraz artefakty powstałe na zlecenie Judenratów¹⁰. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na ich problematyczny dziś status. Jak pokażę, świadoma preposteryjności analiza wspomnianych archiwaliów otwiera nowe możliwości odczytania tych wizualnych dokumentów „(z) Zagłady”. Zacznę od krótkiego omówienia podejścia Bal, a następnie przejdę do analizy albumów.

⁶ Różne aspekty koncepcji Bal omawiane i wykorzystywane były do tej pory przede wszystkim przez historyków sztuki i badaczy kultury wizualnej oraz mediów. Zob. Ernst van Alphen, *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna*, przeł. Łukasz Zaręba, w *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska (Kraków: WUJ, 2019), 127–148; Stanisław Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2006); Agata Stankowska, *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (Kraków: Universitas, 2019); Maciej Maryl, „Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce”, *Teksty Drugie* 4 (2013): 312–326; Łukasz Zaremba, „Pocztówki z podróży? Obrazy wizualne w lekturze Mieke Bal”, *Teksty Drugie* 4 (2013): 299–311; Filip Lipiński, *Hopper wirtualny. Obraz w pamiętającym spojrzeniu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2013).

⁷ Termin wprowadzony przez Luizę Nader określający „prace wizualne tworzone przez świadków, ofiary w czasie Zagłady (w odróżnieniu od sztuki po Zagładzie)”. Zob. Luiza Nader, „Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne”, *Zagłada Żydów. Studia i materiały* 14 (2018): 169.

⁸ Zob. Irmina Gadowska, „Warunki działalności artystycznej artystów w getcie łódzkim 1940–1944 w świetle źródeł: dokumentacji administracyjnej, wspomnień i relacji świadków”, *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 16 (2020): 83–116; Agata Pietrasik, „«Radość nowych konstrukcji» w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych”, *Miejsce* 2 (2015): 25–43; Magdalena Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2015); Jürgen Kaumkötter, *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933–1945* (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2015); Agnieszka Sieradzka, *Lagermuseum. Muzeum obozowe w KL Auschwitz* (Kraków: Universitas, 2016); Agnieszka Sieradzka, *Twarz w Twarz. Sztuka w Auschwitz* (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017); Piotr Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019).

⁹ Tarnowska, *Artyści żydowscy*, 116.

¹⁰ Tarnowska, *Artyści żydowscy*, 111–115.

ANALIZA ŚWIADOMA PREPOSTERYJNOŚCI

Bal w swojej książce definiuje relację między sztuką dawną a współczesną jako proces zachodzący dwukierunkowo. Analizując prace współczesnych artystów, autorka ukazuje, w jaki sposób nawiązywanie przez nich do sztuki baroku – zarówno na poziomie formy, jak i treści – może wpływać na współczesny odbiór dzieł, które ci artyści w swoich pracach cytują, i jakie nowe znaczenia zyskują przez to ich dzieła. Bal jest świadoma, że przekonanie o zapośredniczeniu dzieł wcześniejszych przez późniejsze nie jest nowością wśród badaczy sztuki i literatury¹¹. Konstatacje Bal dotyczące subiektywności poznania historycznego nie są również odkrywczymi dla świadomych konstruktywistycznego podejścia historyków. Ewa Domańska pisała, przywołując również przykłady z historii sztuki, że:

dzieło historyka więcej nam mówi o nim samym i o jego czasach, niż o przeszłości. Jest ono portretem swojego twórcy: może być kobiece lub męskie, emocjonalne lub chłodne, tolerancyjne albo dogmatyczne, może być jak fantasmagorie Boscha lub jak martwa natura Claesza. Dlatego można też powiedzieć, że „jaki historyk, taka historia”¹².

Nowatorskie w koncepcji historii preposteryjnej jest natomiast traktowanie przez Bal zapośredniczenia postrzegania przez odbiorcę dzieł późniejszych przez wcześniejsze nie jako przeszkody stojącej na drodze do ich prawomocnej interpretacji, ale jako szansy do ich pełniejszego i bardziej odpowiedzialnego poznania. Bal postuluje, by nie wypierać faktu stwarzania znaczenia dzieł sztuki zachodzącego w procesie odbioru przez widza zawsze w relacji do innych obrazów. Badaczka uważa, że konsekwencje płynące z interpretacji uwzględniających ahistoryczne odczytanie nie powinny być skrywane. Teraźniejsza i zależna od aktualnego kontekstu społeczno-politycznego relacja odbiorcy z dziełem i samego dzieła z kontekstem winny stać się pełnoprawnym elementem interpretacji historycznych artefaktów¹³. Rezultatem takiego podejścia nie będzie oczywiście odkrycie nowych historycznych faktów czy jedynej prawdy¹⁴, wszak poruszamy się w odmiennej, wychodzącej poza chronologiczne zależności perspektywie. To, jak postulowane przez Bal zaakceptowanie wypieranej preposteryjności może rozszerzać naszą wiedzę o przeszłości, jest zbieżne z postulowanym przez Jerzego Topolskiego porzuceniem w historiografii filozofii uzasadnienia, wedle której historycy uzasadniają swoje konstatacje na podstawie informacji pochodzących ze źródeł na rzecz filozofii argumentacji uznającej pluralizm prawd i skupionej na przekonaniu obiorcy do przytaczanych

¹¹ Bal, *Quoting Caravaggio*, 1.

¹² Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005), 7.

¹³ Maryl, *Sztuka czytania?*, 320.

¹⁴ Jerzy Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 1998), 349.

argumentów: „Informacje wydobywane ze źródeł nie służą, w świetle takiego stanowiska, do uzasadniania jakichś jedynych prawd, lecz do coraz lepszej argumentacji posuwającej naprzód naszą znajomość przeszłości”¹⁵. Podważając tradycyjny dla nauk historycznych linearny porządek, badaczka podkreśla pozytywne konsekwencje, jakie niesie to dla interpretacji współczesnych i historycznych artefaktów, ale też dla rozumienia współczesnych koncepcji historii¹⁶. Obiekt może odnosić się do dyskursu i odwrotnie, bowiem „historyczna interpretacja przedmiotów sztuki wizualnej wymaga płynnego, ruchliwego i nieredukowalnego napięcia między przeszłością a przyszłością oraz między teorią a historią”¹⁷.

Badając międzyobrazowe relacje, Bal posługuje się kategorią cytatu jako śladu (w rozumieniu Derridy), wskazując, że cytat obdarzony jest swoistą pamięcią miejsca, która sprawia, że przytaczany fragment nie tylko niesie ze sobą pamięć oryginału, swojego prymarnego usytuowania, ale wraca również do miejsca swojego pochodzenia z pamięcią bycia zacytowanym i przekształcając ten pierwotny kontekst¹⁸. Dlatego dzieło dawniejsze nie tylko stanowi źródło dla nowszego, ale automatycznie to nowsze staje się również źródłem dla dzieła cytowanego. Tak rozumiany cytat jest, jak wskazuje Stanisław Czekalski, „wytworem międzyobrazowych skojarzeń widza”¹⁹. Ich wizualny zbiór jest usytuowany w pamięci i w ramach „wizualnej wspólnoty” obiorcy²⁰. Proces odczytywania wizualnych reprezentacji nie jest zależny od precyzyjnie określonej chronologii wpływu i pociąga za sobą pomieszczenie tego, co pamiętane ze znakami postrzeganymi w dziele²¹. Jak pisze Bal:

nawet jeśli odrzucimy znaczenia uznane za anachroniczne, możemy to zrobić dopiero po fakcie, dopiero gdy nam one przyszły do głowy. Chroniąc obraz przed retrospektywnym narzuceniem mu treści, w nieunikniony sposób zadajemy gwałt jego oddziaływaniu (i sobie samym)²².

Nie powinniśmy jednak pojmować tego zjawiska „jako skazy w naszej historycznej świadomości albo porażki dystansowania się od naszego własnego czasu, jak jest to w przypadku naiwnego «prezentyzmu»”²³. Co więcej, Bal uważa, że dostrzeżenie i zaakceptowanie preposteryjności sprawia, że nasza analiza

¹⁵ Topolski, *Jak się pisze*, 350.

¹⁶ Bal, *Quoting Caravaggio*, 7.

¹⁷ Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 88. Według Bal pojęcia mają charakter nomadyczny. Przemieszczają się między dziedzinami, zarówno zmieniając je, jak i same ulegając zmianie. Więcej o preposteryjności wędrujących pojęć w Mateusz Salwa, *Historia poprzedników*, 9.

¹⁸ Bal, *Quoting Caravaggio*, 13.

¹⁹ Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*, 245.

²⁰ Bal, *Quoting Caravaggio*, 15.

²¹ Bal, *Quoting Caravaggio*, 15.

²² Bal, *Wędrujące pojęcia*, 291.

²³ Bal, *Quoting Caravaggio*, 15.

„staje się bardziej, a nie mniej odpowiedzialna historycznie”²⁴. Według Bał uznanie terażniejszości jako momentu historycznego w akcie interpretacji daje możliwość pełniejszej wypowiedzi o badanym obiekcie. „Pozwala uczyć się od niego, pozwala mu mówić i odpowiadać jako pełnoprawnemu rozmówcy w debatach o wiedzy, znaczeniu, estetyce i tego co się z tym wiąże w dzisiejszym świecie”²⁵.

Świadomość preposteryjności ma istotne znaczenie dla analizy materiałów z Zagłady ze względu na wpływ zasad reprezentacji na ich odbiór. Pokażę to w dalszej części tekstu na przykładzie wizualnych dokumentów powstałych na zlecenie Judenratu łódzkiego getta.

KONTEKST POWSTANIA DOKUMENTÓW Z BIURA GRAFICZNEGO. ICH WSPÓŁCZESNE ODCZYTANIA I POMINIĘCIA

Albumy i plakaty wykonane w latach 1941–44 przez zatrudnionych w Biurze Graficznym artystów i artystki, zarówno tych, którzy przed wojną mieszkali w Łodzi, jak i Żydów deportowanych z Europy Zachodniej, mają unikatowy charakter. Stanowiły one główne narzędzie wizualnej dokumentacji polityki władz getta. Są propagandowymi reprezentacjami działania wydziałów administracji i zakładów produkcyjnych getta. W wysokiej klasy artystycznej konstruktywistycznych kolażach łączono grafikę, teksty, wykresy i diagramy ze zdjęciami wykonanymi przez działających w getcie fotografów. Stylistycznie przypominające międzywojenną reklamę²⁶ i bolszewicką propagandę dokumenty czerpały z osiągnięć konstruktywistycznej awangardy i nowoczesnej teorii druku²⁷. W tym kontekście wybór stylistyki dokumentów nawiązującej do industrialnych wzorów rozpowszechnionych w ikonosferze lat trzydziestych nie jawi się jako przypadek, ale jako przemyślane działanie. W oficjalnych albumach i plakatach wykonywanych w Biurze Graficznym fotomontaż wykorzystywano do stworzenia utopijnej wizji getta jako przestrzeni modernizacji. Styl i ikonografia tych dokumentów miały sugerować nowoczesność i racjonalność zarządzanej przez Chaima Mordechaja Rumkowskiego zamkniętej dzielnicy. Tworzone były jako prezenty dla odwiedzających getto niemieckich przemysłowców w celu zachęcenia ich do zlecenia produkcji w znajdujących się w nim fabrykach. Albumy pełniły też funkcję pamiątkowych prezentów wręczanych przedstawicielom niemieckiej administracji, były też zamawiane przez pod-

²⁴ Bał, *Wędrujące pojęcia*, 88.

²⁵ Bał, *Quoting Caravaggio*, 18.

²⁶ Piotr Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017), 97.

²⁷ Pietroń, *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady*, 56; Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przeł. Maciej Antosiewicz (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007), 125; Paweł Michna, „Modernism in the Lodz Ghetto. A Tentative Interpretation of Forgotten Holocaust Documents”, *Miejsce* 6 (2020): 99.

władnych dla samego Rumkowskiego i urzędników wysokiego szczebla żydowskiej administracji. Miały zapewnić pracownikom protekcję – przychylność i profity ze strony przełożonych²⁸.

Przyjęta przez przewodniczącego Judenratu strategia przetrwania zamkniętej dzielnicy Litzmannstadt polegała na dążeniu do tego, by getto zajęło i utrzymało istotną pozycję w wojennej gospodarce III Rzeszy. Zamierzenie częściowo udało się zrealizować – łódzkie getto funkcjonowało najdłużej ze wszystkich wydzielonych przez nazistów żydowskich dzielnic. Istotą polityki, która miała doprowadzić do tego, by z najbardziej zagrożonej dzielnicy przemysłowej Łodzi powstało racjonalnie funkcjonujące, autonomiczne żydowskie miasto pracy, najlepiej wyraża głoszone przez Rumkowskiego hasło: „Unser einziger Weg ist Arbeit!” – „Naszą jedyną drogą jest praca”²⁹. W jego oczach jedynym sposobem na to, by uwięziona w getcie ludność mogła przetrwać wojnę, było zorganizowanie na jego terenie wydajnych zakładów przemysłowych. By przekonać nazistowskich decydentów do realizacji, a później kontynuacji tego planu, tworzono więc propagandowe materiały, które jednocześnie miały stanowić w przyszłości dowody, potwierdzające słuszność przyjętej przez Judenrat strategii. Dlatego też te materiały były skrupulatnie reprodukowane i archiwizowane³⁰.

Fikcyjna narracja stworzona, by zbudować pożądany obraz getta i jego społeczności – zarówno dla odwiedzających zamkniętą dzielnicę Litzmannstadt niemieckich przemysłowców, jak i przyszłych pokoleń Żydów – jest konstrukcją, której zasady trzeba dopiero rozszyfrować. Mimo niezwykłego wśród dokumentów z Zagłady wizualnego bogactwa, albumy nie budziły do tej pory szerszego zainteresowania badaczy jako źródła warte interpretacji. Zwięzła analiza tych materiałów pojawia się w pracy Janiny Struk o fotografiach z Holocaustu³¹. Krótko opisane zostały również w artykule Luizy Nader ukazującym nieobecność Szoa w dyskursie polskiej historii sztuki³² oraz w artykule Irminy Gadowskiej rozpoznającym twórczość artystyczną w getcie³³. Pierwszą i jedyną szerzej opisującą te materiały pracą jest niepublikowana praca magisterska Agaty Pietron, w której autorce udało się ustalić szereg faktów dotyczących powstawania tych dokumentów. Opisując archiwalia z getta, autorka bierze pod uwagę pojedyncze karty, nie analizując szerzej prowadzonej w dokumentach narracji³⁴. Pietron rozważa status fotomontażu jako świadectwa Holocaustu, stawiając pytanie o to, na ile fotomontaż może stanowić sposób opisu Zagłady, pomimo manipulacji materiałem fotograficznym i jego estetyzacji³⁵. Według Pietron

²⁸ Jakub Poznański, *Pamiętnik z getta łódzkiego* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1965), 75.

²⁹ Andrea Löw, *Getto łódzkie/Litzmannstadt Getto. Warunki życia i sposoby przetrwania*, przeł. Małgorzata Półtola i Łukasz Marek Płes (Łódź: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, 2012), 81.

³⁰ Zob. Sara (Glikzman) Fajtlowicz, *Testimony regarding her experiences as a painter in the statistics department of the Lodz Ghetto* (1971), ID: 3557434. Yad Vashem Archives.

³¹ Struk, *Holokaust w fotografiach*, 123–127.

³² Zob. Luiza Nader, *The Sticky Spot of Crime. Rethinking Art History in Poland* (2015), <https://ehri-project.eu/sticky-spot-crime-rethinking-art-history-poland> (dostęp: 28.05 2021).

³³ Zob. Gadowska, *Warunki działalności artystycznej plastyków*.

³⁴ Pietron, *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady*, 52.

³⁵ Pietron, *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady*, 69–72.

dokumenty te świadczą o Zagładzie przede wszystkim poprzez swoją warstwę materialną – fragmenty ujęć, na które składają się fotomontaże i zniszczenia wpływają na ich postrzeganie³⁶. To fragmentaryczność i uszkodzenia umożliwiają metaforyczne odczytanie, ponieważ ujawniają Zagładę, która jest ich przyczyną³⁷.

W pracach badaczy historii getta obecność tych dokumentów manifestuje się głównie jako niepoddawany analizie materiał ilustracyjny³⁸. To typowy dla źródeł wizualnych i wielokrotnie krytykowany przez historyków zajmujących się obrazami sposób funkcjonowania wizualiów w pracach historycznych³⁹. Materiały są nieproblematyzowane, czyli nieanalizowane i nieinterpretowane, mają stanowić jedynie potwierdzające stawiane tezy ilustracje, niekiedy sprawiając wrażenie umieszczonych właściwie przypadkowo. W następnej części artykułu przeanalizuję narrację wybranych kart z albumów i wskażę możliwe przyczyny niewielkiej uwagi poświęconej analizowanym dokumentom.

ALBUMY

Chciałbym zaznaczyć, że dokonany przeze mnie wybór materiału do analizy nie jest przypadkowy. Z kilkuset kart albumów wybrałem te, w przypadku których często niedostrzegana preposteryjność odczytywania ujawnia się ze względu na relacje znajdujących się na kartach motywów z ikonografią Holokaustu. Korpus tej ikonografii nie ma charakteru kanonicznego. Składa się nie tylko z ikonicznych, historycznych fotografii z Zagłady, ale również amalgamatu przechowywanych w indywidualnej pamięci odbiorcy, powstających po wojnie

³⁶ Pietroń, *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady*, 82–88.

³⁷ Pietroń, *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady*, 91.

³⁸ W książce *Getto łódzkie/Litzmannstadt Getto* Andrea Löw pokrótce opisała działalność Wydziału Ewidencji. W odniesieniu do (jedynej) ilustracji ukazującej wykonany w Biurze Graficznym plakat ograniczyła się do komentarza: „Rycina 3 pokazuje, w jaki sposób wykorzystywano wszelkie fotografie, wykresy i materiały statystyczne” (Löw, *Getto łódzkie*, 125). W książce *„Otoczone drutem państwo”. Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego* Adama Sitarka pojawia się krótki opis działającego w ramach Wydziału Ewidencji Referatu Graficznego, ale w tekście nie ma żadnych odwołań do czterech reprodukcji kart albumów pojawiających się na stronach książki. Służą one jedynie ilustracji omawianych zagadnień – reprodukcja karty albumu Wydziału Zdrowia pojawia się przy okazji omawiania działania tej struktury administracyjnej itd. (Adam Sitarek, *„Otoczone drutem państwo”. Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego* (Łódź: IPN, 2016), 92, 144, 221, 230). Podobnie brak odniesień do reprodukcji kart albumów zamieszczonych w artykule „Elementy języka propagandy w Kronice getta łódzkiego” Moniki Polit (Monika Polit, „Elementy języka propagandy w Kronice getta łódzkiego”, w *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź: Oficyna, 2011), 149 i 161).

³⁹ Zob. Peter Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. Justyn Hunia (Kraków: Universitas, 2012), 28; Heike Talkenberger, „Od ilustracji do interpretacji: obraz jako źródło historyczne. Rozważania metodyczne o obrazownawstwie historycznym”, przeł. Adam Peszke, w *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, red. Magdalena Saryusz-Wolska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2020), 115.

artystycznych reprezentacji, literackich motywów, filmów czy elementów aranżacji ekspozycji w miejscach pamięci.

Zwrócenie się w stronę kategorii preposteryjności wynika z mojego doświadczenia dysonansu, jaki towarzyszył i dalej towarzyszy oglądaniu tych dokumentów, będącego skutkiem niezgodności kształtującej się po wojnie ikonografii Holokaustu, która dominuje wizualną pamięć tego wydarzenia z obecnymi w albumach reprezentacjami. Jest wynikiem poszukiwań kategorii, które umożliwiłyby mi udzielenie odpowiedzi na pytania, jakie zrodziła moja początkowa bezradność wobec tych archiwaliów – pytań o współczesny status, odbiór i funkcjonowanie tych propagandowych materiałów wizualnych, a jednocześnie świadectw Szoa. W jaki sposób można opisać je zarówno z perspektywy historii sztuki, jak i historii?

Album fabryki tekstylnej, z którego pochodzi pierwsza analizowana karta nr 35 został wykonany we wrześniu 1941. Podobnie jak w innych oficjalnych albumach, w narracji oddano hierarchiczny porządek biurokracji – album rozpoczyna się od karty z wizerunkami zarządzających jednostką urzędników. Następnie opisano proces organizacji działania fabryki i problemy techniczne, z jakimi na początku jej istnienia się mierzono oraz jak je rozwiązano. W kolejnej części przedstawiono sposób funkcjonowania zakładu i kolejne etapy procesu produkcji, od przeróbki starych materiałów do kończącej album kompozycji ukazującej załadunek gotowych tkanin. Fotomontażom towarzyszą napisy i wykresy z danymi statystycznymi.



Ilustracja 1. Karta z albumu Fabryki Tekstylnej ukazująca dostawę surowców (Yad Vashem Photo Archive, Jerozolima. „Lodz, Poland, Delivery of raw materials”, syg. FA45/21).

Kompozycja na karcie nr 35 składa się ze zdjęcia umieszczonego na czarno-niebieskim tle (il. 1). Zostało przycięte zgodnie z linią fabrycznych budynków otaczających plac znajdujący się w centrum karty. W szerokim kadrze i z pewnego oddalenia ukazuje ono grupę sześciu ludzi, zapewne wyładowujących towar ze znajdującego się po lewej stronie wozu zaprzęzonego w konia. Czwórka stojąca przy wozie zwrócona jest w stronę obiektywu, podobnie jak woźnica. Jedynie mężczyzna wyładowujący skrzynie z wozu zwrócony jest do nas profilem. Ze względu na odległość nie jestem w stanie rozpoznać twarzy postaci. Widoczne są właściwie tylko ich sylwetki. Jedynym przyciągającym wzrok detalem są jasne punkty na prawej piersi mężczyzn. Mimo że nie jestem w stanie rozpoznać ich dokładnego kształtu, to wiem, czym są – to przyszyte do grubych płaszczy gwiazdy Dawida. Dominującym elementem tej oszczędnej i opartej na prostokątnej ramie kompozycji jest nieproporcjonalnie duży, wysoki komin zaznaczony grubą, wyróżniającą się, jaskrawoczerwoną linią nad jednym z budynków po lewej stronie zdjęcia. Komin jest wyraźnie odmienny od pozostałych elementów kompozycji, zdaje się wychodzić spoza niej, stanowiąc sztuczny dodatek. Żółty podpis po niemiecku znajdujący się pod zdjęciem głosi: „Dostawa surowców”⁴⁰.

Kolejna analizowana karta pochodzi ze stworzonego jesienią 1942 roku albumu Wydziału Cholewek. Ma on podobną strukturę jak album opisany powyżej. Rozpoczyna się od dedykacji dla Prezesa Rumkowskiego od kierownika Wydziału, by na kolejnych kartach ukazać urzędników niższych szczebli i sposoby funkcjonowania jednostki. Dodatkowo album zawiera w swojej ostatniej części rodzaj katalogu produktów wykonywanych w zakładach Wydziału.



Ilustracja 2. Karta z albumu Wydziału Cholewek ukazująca sortowanie odzieży używanej (Yad Vashem Photo Archive, Jerozolima, „Lodz, Poland, Using litter as raw material in a workshop in the ghetto”, syg. FA47/48).

⁴⁰ Fragmenty z albumów w tłumaczeniu autora tekstu.

Preposteryjność jako odpowiedź na aporie czytania propagandowych obrazów z Zagłady 251

Na pochodzącej z albumu karcie nr 66 widzimy kolaż składający się z umieszczonej na tle złożonego z dwóch czarno białych fotografii fotomontażu brązowo-zielonej tekstylno-skórzanej cholewki (il. 2). Całość kompozycji obwiedziono biało-czarnym konturem. Zdjęcia pozbawiono tła, pozostawiając jedynie pierwszy plan. Po lewej widzimy dwie zniszczone skórzane torby, a na częściowo podkolorowanym zdjęciu po lewej – kobietę wśród dużej ilości trudnych do zidentyfikowania przedmiotów. Wiem, że są to elementy ubioru należące do zabitych w Chełmnie nad Nerem niedawnych mieszkańców getta⁴¹. Kobieta dokonuje selekcji materiałów i rozdziela je na skrawki. Podpis pod fotografią głosi: „Od odpadów do gotowej cholewki”. Obecne na obu fotografiach przedmioty ze skóry i tkaniny to surowce, z których wykonana jest cholewka prezentowanego buta.



Ilustracja 3. Karta z albumu Wydziału Zdrowia ukazująca chłopców korzystających z działającej w getcie łaźni (Yad Vashem Photo Archive, Jerozolima, „Lodz, Poland, Photographs from public baths in the ghetto”, syg. FA46/116).

Ostatnia z opisywanych kart pochodzi z albumu Wydziału Zdrowia powstałego w pierwszej połowie 1942 roku. Tu również mamy do czynienia z analogiczną do wspomnianych powyżej albumów strukturą narracyjną. W otwierającej album kompozycji przedstawiono Rumkowskiego ukazanego na tle mapy getta, prezentującego równomierne rozmieszczenie podległych Wydziałowi jednostek dbających o zdrowie i higienę mieszkańców. W dalszej

⁴¹ Löw, *Getto łódzkie*, 225.

części prezentowane są władze Wydziału i pracownicy niższych szczebli oraz podległe wydziałowi jednostki: szpitale, apteki, ambulatoria, domy opieki, łaźnie i pogotowie ratunkowe. Na pochodzącej z tego albumu ostatniej z analizowanych przeze mnie kart widzimy kolaż prezentujący działanie gettovej łaźni (il. 3). Kompozycja składa się z trzech umieszczonych na tle pionowych białych linii częściowo nachodzących na siebie fotografii obwiedzionych konturem i uzupełnionych wycinkami z gettowych druków. Fotografia po prawej ukazuje z bliska grupę biorących prysznic chłopców i podobnie jak częściowo zasłonięta przez nią fotografia z lewej jest wykonana z większego dystansu. Nagie postaci, patrząc z ciekawością w obiektyw, zasłaniają się w geście wstydu lub kontynuują mycie. Wychudzenie chłopców podkreśla dodatkowo ostry światłocien na zdjęciu po prawej. Rozpoczynające się w górnej części kompozycji pionowe linie przypominają spadające na chłopców strumienie wody. Niewielka fotografia w górnej części kompozycji ukazuje szyld nad wejściem do łaźni. Na fotografiach spod prysznic oraz nad i pod nimi wklejono fragmenty gettowych druków z nagłówkami w jidisz głoszącymi: „Przez czystość uratuj swoje zdrowie i życie”, „Od czystości do zdrowia”, „Czystość to zdrowie”.

Opisane archiwalia nie są typowymi wizualnymi dokumentami „(z) Zagłady”. Ukazują one zupełnie inny obraz getta niż ten, który proponuje dziś globalna pamięć Holocaustu, z przedstawieniami wychodzącymi poza zbiór motywów, obrazów ukazujących niejednokrotnie okrucieństwo i ludzkie cierpienie, a jednak w jakiś sposób „opatrzonych”, oswojonych. Wszystkie trzy karty, choć pochodzą z różnych albumów, łączy obecność motywów odwołujących się do nowoczesnych wartości, takich jak racjonalizacja produkcji czy higiena. Są one nośnikiem znaczeń ocenianych pozytywnie w czasie, gdy formułowano narrację tych dokumentów. Symbol industrializacji – fabryczny komin, dbałości o higienę – łaźnia z prysznicami czy racjonalne przetwarzanie surowców w ramach wojennej gospodarki niedoborów były oznaką postępu. Dopiero później stały się elementami ikonografii Zagłady, z którymi dziś się preposteryjnie łączą. Może to u dzisiejszego odbiorcy budzić sprzeciw i szereg pytań.

Jak zatem czytać oficjalne propagandowe dokumenty stworzone w nowoczesnej, nawiązującej do awangardy estetyce, wykonane przez żydowskich artystów na zlecenie pracowników żydowskiej administracji? Jak wskazywał Adam Brown nie sposób uniknąć ocen działań i postaw „uprzywilejowanych” Żydów, takich jak członkowie Judenratów. Mimo świadomości problemów z zasadnością ferowania takich ocen formułowanych między innymi przez Primo Leviego czy Lawrence’a Langer⁴², wpływają one na postrzeganie przedstawiających ich reprezentacji. Powstające w „Szarej Strefie”⁴³ Zagłady albumy z łódzkiego getta widziane są dziś przez pryzmat oceny ukazywanych w nich postaci. Kwestie statusu tych materiałów komplikuje dodatkowo technika ich wykonania, czyli utożsamiany dziś z manipulacją fotomontaż wykorzystujący zdjęcia,

⁴² Zob. Adam Brown, *Judging „Privileged” Jews: Holocaust Ethics, Representation, and the „Grey Zone”* (New York: Berghahn Books, 2018), 2, 6, 16.

⁴³ Zob. Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007).

które z dużą dozą prawdopodobieństwa uznać można za wizerunki rzeczywistych ofiar Zagłady. W dokumentach tych uderza również nieprzystawalność tego, jak przedstawiono getto do zasad stosowności i dominujących sposobów reprezentacji Holokaustu obecnych we współczesnej kulturze. Jest to widoczne, gdy zestawimy te materiały z konspiracyjnym albumem Ariego Ben-Menachema. W tym krytycznym wobec polityki prowadzonej przez Rumkowskiego wizualnym dokumencie autor wykorzystywał wykonywane nielegalnie zdjęcia, ukazujące tragizm panujących w getcie warunków i wydarzeń. Jego forma była reakcją na kreujące fałszywy obraz albumy oficjalne. Mimo że zaginął po wojnie, wszedł do obiegu naukowego, był publikowany i analizowany⁴⁴.

Albumy z Biura Graficznego nie stały się częścią zasobu funkcjonalnej pamięci Zagłady⁴⁵. Jedną z przyczyn jest moim zdaniem właśnie niezgodność z obowiązującymi globalnie sposobami reprezentowania Holokaustu. Kształtowały się one w ramach postępującego po wojnie procesu nadawania znaczenia Zagładzie charakteryzującego się uświęceniem wydarzenia i podkreślającego jego unikalność, umiejscowieniem poza historią i lokalnym kontekstem jako zło będące częścią historii uniwersalnej i właściwie niewytłumaczalne⁴⁶. Wobec statusu, jaki zyskało Szoa, zasady jego reprezentowania, choć niesformalizowane, stawały się coraz bardziej restrykcyjne. Wśród nich szczególną uwagę przywiązuje się do prawdziwości i dopuszczalnej fikcjonalności przedstawień.

IKONOGRAFIA I DECORUM ZAGŁADY

W obliczu zacierania przez nazistów śladów popełnianych zbrodni artefakty „(z) Zagłady” niejako automatycznie stają się świadectwami i źródłami historycznymi do badania Holokaustu. Zyskują status quasi-relikwii, których jednym z najważniejszych atrybutów (analogicznie do relikwii) jest prawdziwość nadająca im moc świadczenia o Zagładzie. Dlatego, jak pisał Ernst van Alphen:

[wśród] gatunków wykorzystywanych do reprezentowania, nauczania i upamiętniania Holokaustu archiwum zajmuje miejsce uprzywilejowane. W tym gronie znajdują się zresztą wyłącznie gatunki historyczne, zgodnie z przekonaniem, że najwłaściwsze przedstawienia

⁴⁴ Zob. Arie Ben-Menachem i in., *Getto, terra incognita: The struggling art of Arie Ben Menachem and Mendel Grosman = Sztuka walcząca Ariego Ben Menachema i Mendla Grosmana* (Łódź: Oficyna Bibliofilów, 2009); Pietroń, *Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady*, 60–65; Nader, *The Sticky Spot of Crime*; Luiza Nader, *Afekt Strzebińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół-Żydów* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018), 224.

⁴⁵ Aleida Assmann, „Przestrzeń Pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej”, przeł. Piotr Przybyła, w *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska (Kraków: Universitas, 2009), 132.

⁴⁶ Jeffrey C. Alexander, „On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from War Crime to Trauma Drama”, *European Journal of Social Theory* 5, nr 1 (2002): 24.

tego wydarzenia powstają w obrębie konwencji niefikcyjnych, prezentujących historię w najbardziej bezpośredniej, namacalnej postaci⁴⁷.

Tworzenie fikcyjnych narracji (w rozumieniu reprezentacji opisujących wydarzenia wyobrażone⁴⁸) dotyczących Zagłady jest także przedmiotem formułowanych wielokrotnie zakazów⁴⁹ i przykłady ich naruszenia do dziś budzą kontrowersje. Analizując literackie przedstawienia Holokaustu, Berel Lang wskazuje, że pisarstwo kreujące świat przedstawiony (*imaginative writing*) „aspiruje do roli historii”⁵⁰, a „adaptacja środków pisarstwa historycznego do reprezentacji «literackich» przypisuje tym środkom niezwykle istotną rolę”⁵¹. Amerykański filozof wskazuje, że przyczyną takiej strategii jest potrzeba uzyskania autorytetu i poczucia realności prezentowanych wydarzeń jako historycznej prawdy⁵². Wynika to ze specyfiki podejmowanego tematu – oczekiwania prawdy żywionego wobec reprezentacji Zagłady. Wśród analizowanych powojennych sposobów fikcyjnych reprezentacji Zagłady, które myśliciel generalnie traktuje jako zafałszowane⁵³, jako szczególne, bo znajdujące się „dokładnie w punkcie spotkania się reprezentacji historycznej i literackiej”⁵⁴, wyróżnia dzienniki. Pisane w czasie Zagłady, nie budzą wątpliwości jako źródło historyczne i nawet jeżeli autor mylił się lub kłamał, to są one odzwierciedleniem jego przeżyć i poglądów⁵⁵.

W przeciwieństwie do będących wyrazem indywidualnych przeżyć dzienników, analizowane albumy nie były zapisem indywidualnego doświadczenia, a propagandowym narzędziem żydowskiej administracji getta. Z dzisiejszej perspektywy zarówno treść, jak i forma utrudnia użycie wizualnych dokumentów powstałych na zlecenie Judenratu jako upamiętniających Zagładę. Nie wpisują się one w prezentowaną przez Langa wizję historii i logikę świadectwa⁵⁶. Odpowiedź na pytanie, czy są one fikcyjne, nastęrcza trudności. Choć pochodzą „(z) Zagłady”, to zarówno na poziomie treści, jak i formy stanowiły element

⁴⁷ van Alphen, *Archiwa wizualne jako historia*, 127.

⁴⁸ Hayden White, „Fikcyjność przedstawień opartych na faktach”, w *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska (Kraków: Universitas, 2010), 87.

⁴⁹ Zob. Ernst van Alphen, „Zabawa w Holokaust”, przeł. Katarzyna Bojarska, w *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska (Kraków: WUJ, 2019), 47–76.

⁵⁰ Berel Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. Anna Ziębińska-Witek (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006), 138.

⁵¹ Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, 138.

⁵² Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, 139.

⁵³ Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, 165.

⁵⁴ Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, 140.

⁵⁵ Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, 141.

⁵⁶ Wizja historiografii Langa jako obiektywnie opisującej przeszłość spotkała się z krytyką między innymi Haydena White’a. Krytykę podejścia Langa do literatury fikcyjnej jako dyskursu fałszującego i estetyzującego podjęła Katarzyna Chmielewska, ukazując nieadekwatność przeciwstawnego zestawienia historii i literatury, zob. Katarzyna Chmielewska, „Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia”, w *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński et al. (Kraków: Universitas, 2005), 21–32.

budowania propagandowej wizji getta. Zawarte w nich fotografie nie były pomyslane jako reprezentacja wydarzeń rozgrywających się w konkretnym czasie. Pozowane fotografie były zamawiane przez twórców fotomontaży i stały się częścią katalogu zdjęć, z którego korzystali artyści – czasami wielokrotnie. Były następnie poddawane obróbce, stając się częścią zaaranżowanej kompozycji.

Jednak to, jak według Langa odczytywane są współcześnie dzienniki „(z) Zagłady”, może być pomocne w zrozumieniu, jakie mechanizmy wpływają na postrzeganie albumów z getta. Dla Langa retrospektywna wiedza współczesnego czytelnika „stanowi ramę aktu czytania, intensyfikując historyczne twierdzenia tekstu przez kontrast pomiędzy przypadkowością reprezentowanych wydarzeń i nieodwołalnością ich wyniku”⁵⁷. W przypadku albumów mamy do czynienia z relacją o podobnym charakterze. Widz preposteryjnie odczytuje te archiwalia poprzez znane już sobie inne dokumenty z Zagłady i znane z kultury masowej wizualne motywy, ale także poprzez zasady reprezentacji. W ramach stale toczącej się dyskusji Terrence Des Pres sformułował propozycję trzech zasad, które według niego organizują ten dyskurs:

1. Holokaust powinien być przedstawiany, w swojej totalności, jako wydarzenie unikalne lub szczególnie przypadek albo osobne królestwo, ponad lub poniżej albo poza historią.
2. Reprezentacja Holokaustu powinna być tak dokładna, tak rygorystyczna, tak jak to tylko możliwe nieomylnie wierna faktom i okolicznościom samego wydarzenia, bez zmian czy manipulacji z jakiegokolwiek powodu – w tym artystycznego czy literackiego.
3. Do Holokaustu należy podchodzić jak do wydarzenia podniosłego, a nawet świętego, nie dopuszczając żadnej reakcji, która zaciemniłaby jego ogrom lub znieważała jego zmarłych⁵⁸.

Jak większość uwag dotyczących kwestii stosowności przedstawiania Holokaustu, odwołują się one do reprezentacji powstających po wojnie⁵⁹. Refleksja nad dopuszczalnością fikcyjnych przedstawień nie dotyczy zwykle samych dokumentów „(z) Zagłady”. Mimo to, dyskusja na temat adekwatności narracji nieuchronnie strukturalizuje sposób, w jaki dokumenty historyczne są odczytywane, jak funkcjonują i są wykorzystywane. Szczególnie gdy dokumenty „(z) Zagłady” nie wspierają „świętości” Holokaustu, o którym wspominali Des Pres i Alexander.

⁵⁷ Lang, *Nazistowskie ludobójstwo*, 141.

⁵⁸ Terrence Des Pres, *Writing into the World. Essays: 1973–1987* (New York: Viking, 1991), 278. Cytat w tłumaczeniu autora tekstu.

⁵⁹ Dyskusje na temat decorum Holokaustu były często prowadzone jako bezpośrednia odpowiedź na kontrowersyjne przedstawienia – przykładem może być reakcja na komiks *Maus* Arta Spiegelmana czy film *Lista Schindlera* Stevena Spielberga. W obu przypadkach ważnym punktem odniesienia w dyskusji była rola wiedzy o Holokaucie posiadana zarówno przez twórcę, jak i odbiorców. Zob. Christoph Classen, „Balanced Truth: Steven Spielberg’s «Schindler’s List» among History, Memory, and Popular Culture”, *History and Theory* 48, no. 2 (2009): 93; Marianne Hirsch, „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *The Yale Journal of Criticism* 14, no. 1 (2001): 18.

Niezgodność z decorum Zagłady może rozgrywać się zarówno na poziomie estetyki jak i przekazu. Dyskurs niewyraźności Holokaustu sprawia, że w kontekście dzisiejszego odbioru nawet obozowa, realistyczna lub ekspresyjna twórczość ofiar i świadków, którzy korzystali z zastanych sposobów reprezentacji, może być uznana, jak pisał Piotr Piotrowski, za banalizującą doświadczenie Holokaustu „artystyczną «pomyłkę»”⁶⁰.

Na odbiór artefaktów z gett i obozów wpływa również cel ich powstania. Porównując tworzone w Auschwitz dzieła będące wyrazem osobistej ekspresji artystów z tymi wykonywanymi na zamówienie SS, Agnieszka Sieradzka pisała: „Mamy więc tu do czynienia z zaprzeczeniem definicji sztuki, która przede wszystkim powinna być wyrazem wewnętrznej wolności człowieka. [...] Jednakże obok niej zaczęła się rodzić sztuka prawdziwa, powstająca w największym sekrecie przed władzami obozowymi”⁶¹. Sieradzka zwraca też uwagę na adaptacyjny charakter dzieł tworzonych, by „zachować sprawność umysłową i równowagę psychiczną”⁶². Prac powstających w Biurze Graficznym łódzkiego getta dotyka zatem podwójne wykluczenie, zarówno ze względu na zastosowaną stylistykę i ikonografię, jak i z powodu propagandowego celu ich powstania i fałszywego, pozytywnego obrazu, jaki prezentują.

Odrzucenie tych zleconych, oficjalnych dokumentów jest też wynikiem ich nieuniknionego ahistorycznego odczytywania, uwzględniającego wiedzę o późniejszych wydarzeniach i nieświadomionej współczesnej pozycji odbiorcy⁶³. W przypadku tego typu archiwaliów szczególne reakcje widza wywołane są właśnie zapośredniczeniem wizualiami będącymi zasobem pamięci funkcjonalnej. Jak pisał Horst Bredekamp, „pamięć o II wojnie światowej ukształtowały w znacznej mierze, pomniki, dzieła malarskie, fotografie, plakaty, emblematy, znaczki i kartki pocztowe, filmy i seriale telewizyjne”⁶⁴ – wydaje się, że podobnie jest w przypadku pamięci Zagłady. Widząc kompozycję ukazującą sortowane hałdy ubrań, odbiorca może skojarzyć je z podobnie eksponowanymi dziś w miejscach pamięci przedmiotami należącymi do ofiar. Uzupełniające kompozycję głoszące produktywność hasło w kontekście współczesnej wiedzy odbiorcy brzmi co najmniej niejednoznacznie, budząc natychmiastowe skojarzenia z racjo-

⁶⁰ Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* (Kraków: Universitas, 2007), 127.

⁶¹ Sieradzka, *Twarzą w Twarz*, 15.

⁶² Sieradzka, *Twarzą w Twarz*, 17.

⁶³ Według Jürgena Kaumköttera historia sztuki ustąpiła pola historii w analizach twórczości z Zagłady, a w interpretacjach historyków ignorowany jest aspekt artystyczny, dominuje podejście biograficzne i „wsteczny profetyzm”, czyli narzucanie współczesnej wiedzy badaczy o Holokaucie. Ma to skutkować przyjęciem perspektywy sprawcy, ponieważ sprowadza ono artystę tylko do statusu biernej ofiary ludobójstwa i odrzuceniem jego podmiotowości. Podejście to podobnie jak preposterystwo akcentuje anachroniczność odczytania, jednak w przeciwieństwie do niej traktuje go jako przeszkodę w analizie dzieła. Zob. Kaumkötter, *Śmierć nie ma ostatniego słowa*, 354–355.

⁶⁴ Horst Bredekamp, „Akty obrazu jako świadectwo i werdykt”, w *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, red. Magdalena Saryusz-Wolska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2020), 201.

nalnym, przemysłowym sposobem zabijania ofiar w obozach koncentracyjnych. W przypadku karty ukazującej górujący nad wszystkim komin czy żydowskie dzieci pod prysznicem w pamięci zachodzi podobny proces. Tworzenie intertekstualnych związków między kartami albumów a reprezentacjami późniejszych etapów Zagłady, zapośredniczonych przez powstałe po ich wykonaniu przedstawienia Holokaustu, wydaje się więc nieuchronne. Gdy jest ono nieuświadomione, powoduje dysonans i odrzucenie wynikające z niezgodności prezentowanej przez albumy propagandowej pozytywnej wizji getta ze wspomnianą przez Langę interpretacyjną ramą przechowywanych w pamięci odbiorcy zasad stosowności reprezentacji Szoa, nie tyle powszechnie obowiązujących jako precyzyjne normy, co będących po wojnie „leitmotivem rozważań o Zagładzie”⁶⁵. Uświadomienie sobie zapośredniczenia naszego postrzegania tych historycznych materiałów może stanowić sposób na przełamanie aporii ich odczytywania.

ZAKOŃCZENIE

Pozostaje jeszcze pytanie, jakie możliwości może dać badaczowi świadomość preposteryjnego stwarzania znaczeń w akcie czytania. W tych wykonanych w industrialnej ikonografii i stylistyce materiałach preposteryjnie odsłania nam się w innej, bardzo dosłownej perspektywie przemysł Zagłady i jego funkcjonowanie. Jego zależność od przyjętych także przez ofiary nowoczesnych wartości – dyscyplinowania ciał ofiar przez higieniczne zabiegi czy racjonalizacji produkcji, której wyrazem jest przerabianie rzeczy należących do osób zamordowanych w Chełmnie. Odczytywać te dokumenty możemy, jak w przypadku karty ukazującej dzieci pod prysznicem, również przez brak wizualnych odpowiedników dla znajdujących się w nich przedstawień „(z) Zagłady”. Nie posiadamy ujęć ofiar z komór gazowych. Mamy do czynienia z asocjacyjną relacją między pewną (bazującą na amalgamacie wyobrażeń, literackich opisów i nielicznych fikcyjnych reprezentacjach) wizualizacją bez konkretnego obrazowego odniesienia, a „niedokładnie takim” obrazem. Przedstawieniem ukazującym ciała przyszłych ofiar pod prysznicem, które można odczytywać jako prefigurację losu ofiar.

Dokumenty te, jak wskazywałem wcześniej, były tworzone z myślą o przyszłości i stanowiły antycypację pamięci zbiorowej o getcie⁶⁶. Przekaz albumów, choć fałszywy, może służyć analizie przyjętej przez władze getta strategii przetrwania, a fotomontażowe kompozycje „Wskazują na coś, czego być może nigdy nie było, ale mogło się wydarzyć. Są śladem prawdziwej fikcji”⁶⁷. Preposteryjnie odczytywać możemy je jako antycypację losu ofiar. To, co stało się

⁶⁵ Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda*, 21.

⁶⁶ Zob. Arjun Appadurai, „Archive and Aspiration”, w *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, red. Joke Brouwer, Arjen Mulder (Rotterdam: V2 Publishing/NAI Publishers, 2003), 14–25.

⁶⁷ Bredekamp, *Akty obrazu*, 237.

z uwięzionymi w zamkniętej dzielnicy Litzmannstadt Żydami, ujawnia się właśnie preposteryjnie w tych materiałach, pomimo kreowania w nich fałszywego obrazu getta. Takie odczytanie albumów nie jest zatem wynikiem paranoicznej pamięci Holocaustu, a może być świadomym i historycznie odpowiedzialnym aktem lektury, będącym konsekwencją usytuowania badacza „po Zagładzie”. Pozwala nam to zaakceptować ich niejasny status i nie odrzucać tych materiałów, ale mimo przeszkód, szukać sposobów odpowiedzi na pojawiające się wątpliwości i pytania. Pozwala również pójść krok dalej i wyciągnąć z materiału wnioski, które w klasycznej „historycznej” analizie jawić się mogą jako nieuprawnione ze względu na spoglądanie na te dokumenty w kategorii prefiguracji. Konstatacje, które dzięki tej „odwracającej porządek” interpretacji wzbogacają wiedzę o Zagładzie. Pozwalają nam poprzez tworzenie znaczeń analizowanego w teraźniejszości historycznego obrazu obnażać otaczające go dotychczas obowiązujące konwencje odczytywania. Dzięki temu do analizy współczesnych problemów możemy posłużyć się materiałem historycznym, ukazując teraźniejszość przeszłości i konsekwencje wynikające z relacji i wzajemnych wpływów artefaktów i wiedzy znajdujących się w ciągłym ruchu.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Jeffrey C. „On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from War Crime to Trauma Drama”. *European Journal of Social Theory* 5, nr 1 (2002): 5–85. <https://doi.org/10.1177/1368431002005001001>.
- Alphen, Ernst van. „Archiwa wizualne jako historia preposteryjna”, przeł. Łukasz Zaremba. W *Krytyka jako interwencja: sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, 127–48. Kraków: Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Alphen, Ernst van. „Zabawa w Holocaust”, przeł. Katarzyna Bojarska. W *Krytyka jako interwencja: sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, 47–76. Kraków: Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Appadurai, Arjun. „Archive and Aspiration”. W *Information is alive. Art And Theory On Archiving And Retrieving Data*, red. Joke Brouwer, Arjen Mulder, Susan Charlton. Rotterdam, New York: V2/NAi Publishers, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2003.
- Assmann, Aleida. „Przestrzenie Pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej”, przeł. Piotr Przybyła. W *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, 101–42. Kraków: Universitas, 2009.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, przeł. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Ben-Menachem, Arie, Mendel Grossman, Xenia Modrzejewska-Mrozowska, Marek Szukalak, Andrzej Różycki, Andrzej Kempa. *Getto, terra incognita. The Struggling Art of Arie Ben Menachem and Mendel Grossman = Sztuka walcząca Ariego Ben Menachema i Mendla Grossmana*. Łódź: Oficyna Bibliofilów, 2009.
- Bredenkamp, Horst. „Akty obrazu jako świadectwo i werdykt”, przeł. Adam Peszke. W *Historia wizualna obrazu w dyskusjach niemieckich historyków*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, 201–269. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawn. Naukowe Scholar, 2020.

- Brown, Adam. *Judging „Privileged” Jews: Holocaust Ethics, Representation, and the „Grey Zone”*. New York: Berghahn Books, 2018.
- Burke, Peter. *Naoczność: materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. Justyn Hunia. Kraków: Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Chmielewska, Katarzyna. „Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia”. W *Stosowność i forma. Jak opowiadać o zagładzie?*, red. Michał Głowiński, Katarzyna Chmielewska, Katarzyna Makaruk, Alina Molisak, Tomasz Żukowski, 21–32. Kraków: Universitas, 2005.
- Classen, Christoph. „Balanced Truth: Steven Spielberg’s «Schindler’s List» among History, Memory, and Popular Culture”. *History and Theory* 48, nr 2 (2009): 77–102. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2009.00499.x>.
- Czekalski, Stanisław. *Intertekstualność i malarstwo: problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań: Wydawn. Nauk. UAM, 2006.
- Des Pres, Terrence. *Writing into the world. Essays: 1973–1987*. New York: Viking, 1991.
- Domańska, Ewa. *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań: Wydawn. Poznańskie, 2005.
- Gadowska, Irmina. „Warunki działalności artystycznej plastyków w getcie łódzkim 1940–1944 w świetle źródeł: dokumentacji administracyjnej, wspomnień i relacji świadków”. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 16 (2020): 83–116. <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.678>.
- Fajtlowicz (Gliksman), Sara. Testimony regarding her experiences as a painter in the statistics department of the Lodz Ghetto (1971), ID: 3557434. Archiwum Instytutu Yad Vashem.
- Hirsch, Marianne. „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. *The Yale Journal of Criticism* 14, nr 1 (2001): 5–37. <https://doi.org/10.1353/yale.2001.0008>.
- Kaumkötter, Jürgen. *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933–1945*, przeł. Bogdan Baran. Kraków: MOCAK, 2015.
- Lang, Berel. *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. Anna Ziębińska-Witek. Lublin: Wydaw. UMCS, 2006.
- Leśniak, Andrzej. *Obraz płynny: Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*. Kraków: Universitas, 2012.
- Levi, Primo. *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak. Kraków: Wydawn. Literackie, 2007.
- Lipiński, Filip. *Hopper wirtualny: obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Toruń: Wydawn. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Löw, Andrea. *Getto łódzkie/Litzmannstadt Getto. Warunki życia i sposoby przetrwania*, przeł. Małgorzata Półroła i Łukasz Marek Płes. Łódź: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, 2012.
- Maryl, Maciej. „Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce”. *Teksty Drugie* 4 (2013): 312–326.
- Michna, Paweł. „Modernism in the Lodz Ghetto. A Tentative Interpretation of Forgotten Holocaust Documents”. *Miejsce (Place)* 6 (2020): 81–111. <https://doi.org/10.48285/8kaewzgo3p>.
- Nader, Luiza. *Afekt Strzeмиńskiego: „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół-Żydów*. Warszawa: Wydawn. IBL PAN, 2018.
- Nader, Luiza. „Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne”. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 14 (2018): 165–211. <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.64>.
- Nader, Luiza. „The Sticky Spot of Crime. Rethinking Art History in Poland” 2015. <https://ehri-project.eu/sticky-spot-crime-rethinking-art-history-poland> (dostęp: 28.05.2021).
- Pietrasik, Agata. „«Radość nowych konstrukcji» w czasach bezdomności. Twórczość Mariana Bogusza w latach czterdziestych”. *Miejsce* 2 (2015): 25–43.

- Pietroń, Agata. „Fotomontaż jako sposób opisu Zagłady. Analiza albumów fotograficznych z łódzkiego getta”. Praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, 2007.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki: od Melancholii do Pasji. Ars vetus et nova*, t. 27. Kraków: Universitas, 2007.
- Polit, Monika. „Elementy języka propagandy w Kronice getta łódzkiego”. W *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski. Łódź: Wydawn. Oficyna, 2011.
- Poznański, Jakub. *Pamiętnik z getta łódzkiego*. Łódź: Wydawn. Łódzkie, 1965.
- Rypson, Piotr. *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter, 2017.
- Salwa, Mateusz. „Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji «preposteryjności» M. Bał”. Niepublikowany artykuł.
- Sieradzka, Agnieszka. *Lagermuseum. Muzeum Obozowe w KL Auschwitz*. Kraków: Universitas, 2016.
- Twarzą w Twarz. Sztuka w Auschwitz. W 70. rocznicę utworzenia Muzeum na terenie byłego niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady = Face to face. Art in Auschwitz. On the 70th anniversary of creating the Museum on the site of the former German Nazi concentration and extermination camp*. Kraków, [Oświęcim]: Muzeum Narodowe, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2017.
- Sitarek, Adam. „Otoczone drutem państwo”. *Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego*. Łódź: Instytut Pamięci Narodowej Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu Oddział w Łodzi, 2015.
- Słodkowski, Piotr. *Modernizm żydowsko-polski Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa: Wydaw. IBL PAN, 2019.
- Stankowska, Agata. *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2019.
- Struk, Janina. *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przeł. Maciej Antosiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007.
- Talkenberger, Heike. „Od ilustracji do interpretacji: obraz jako źródło historyczne. Rozważania metodyczne o obrazoznawstwie historycznym”, przeł. Adam Peszke. W *Historia wizualna obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, red. Magdalena Saryusz-Wolska. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawn. Naukowe Scholar, 2020.
- Tarnowska, Magdalena. *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*. Warszawa: Wydawn. DiG, 2015.
- Topolski, Jerzy. *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 1998.
- White, Hayden. „Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach”, przeł. Dorota Kołodziejczyk. W *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska. Kraków: Universitas, 2010.
- Zaremba, Łukasz. „Pocztówki z podróży? Obrazy wizualne w lekturze Mieke Bał”. *Teksty Drugie* 4 (2013): 299–311.