

Mikołaj Janiak

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0009-2344-9525

Fotografia między dokumentem a doświadczeniem. Analiza medium pamięci na przykładzie wybranych cykli obozowych

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o funkcję fotografii dokumentalnej w odniesieniu do cykli fotograficznych wykonanych na terenach byłych niemieckich obozów koncentracyjnych. Celem jest ukazanie fotografii jako medium pamięci, które z jednej strony pełni rolę dokumentu historycznego, a z drugiej – nośnika pamięci kulturowej. Poprzez analizę semiotyczną autor podejmuje próbę odczytania znaczeń zawartych w fotografiach pochodzących z omawianych cykli, wskazując, że zdjęcie należy postrzegać nie tylko jako *image of record*, lecz także jako *image of memory*. Doświadczenie wizualne jawi się jako kluczowy element pełnego odbioru analizowanego dzieła fotograficznego.

Słowa kluczowe: fotografia dokumentalna, medium pamięci, semiotyka obrazu, funkcje mediów, doświadczenie wizualne.

Abstract

The article seeks to address the question of the function of documentary photography in relation to photographic series created on the sites of former German concentration camps. The aim is to present photography as a medium of memory that, on the one hand, serves as a historical document, and on the other – as a carrier of cultural memory. Through a semiotic analysis, the author attempts to interpret the meanings embedded in photographs from the discussed series, suggesting that an image should be perceived not only as an *image of record* but also as an *image of memory*. Visual experience appears to be a key element for the full reception of the analyzed photographic work.

Keywords: documentary photography, medium of memory, image semiotics, media functions, visual experience.

Wprowadzenie

W polskich muzeach zlokalizowanych na terenie niemieckich obozów koncentracyjnych, pierwsza połowa 2025 roku upłynęła pod znakiem wydarzeń upamiętniających 80. rocznicę wyzwolenia więźniów z obozów zagłady. W 1945 roku wojskom amerykańskim, brytyjskim oraz Armii Czerwonej udało się wyzwolić z rąk Niemców setki tysięcy osadzonych w obozach koncentracyjnych¹. Wielu z nich zmarło wkrótce ze skrajnego niedożywienia i wyczerpania. Zimą 1944–1945 roku tysiące więźniów straciło życie w tak zwanych marszach śmierci, czyli przymusowych deportacjach z obozów koncentracyjnych, których celem było zatarcie śladów niemieckich zbrodni. W sumie szacuje się, że w systemie nazistowskich obozów koncentracyjnych śmierć poniosły miliony ludzi².

Na terytorium Polski istniała rozległa sieć takich miejsc, obejmująca zarówno obozy pracy, jak i obozy śmierci. Obecnie na terenie największych z nich istnieją muzea upamiętniające ofiary zagłady. W wielu miejscach znajdują się mniejsze ekspozycje, a także pomniki, tablice informacyjne i ścieżki edukacyjne, które kładą nacisk na informowanie kolejnych pokoleń Polaków (i nie tylko) o zbrodniach dokonanych przez hitlerowskie Niemcy w latach 1939–1945. Rolą takich miejsc po przeszło osiemdziesięciu latach jest edukowanie: upowszechnianie wiedzy historycznej i popularyzowanie faktów o tym, kto był sprawcą, a kto ofiarą. To także pamięć o poległych obywatelach Polski, w tym także ludności żydowskiej, doświadczonej Holocaustem.

W tym duchu, jak się wydaje, upłynęły w Polsce obchody osiemdziesięciolecia wyzwolenia niemieckich obozów koncentracyjnych. W maju 2025 roku Instytut Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej z Uniwersytetu Gdańskiego podjął się obsługi medialnej wydarzenia upamiętniającego 80. rocznicę oswobodzenia obozu KL Stutthof w Sztutowie, znajdującego się na terenie „niemieckiego, nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady (1939–1945)”. Jednym z projektów realizowanych przez pracowników i studentów Uniwersytetu Gdańskiego było wykonanie cyklu fotografii obozowych, które autor artykułu, na co dzień pracujący w Zakładzie Antropologii Obrazu, wykonał na przełomie kwietnia i maja 2025 roku na terenie byłego obozu koncentracyjnego Stutthof. Z założenia cykl fotografii miał stanowić dokumentację zbrodniczego systemu terroru i ludobójstwa dokonanego przez Niemców na Polakach, Żydach i innych grupach prześladowanych. Zdaniem autora fotografie wykonane z uwzględnieniem tego szczególnego kontekstu spełniają dwie funkcje: dokumentu historycznego oraz indywidualnego doświadczenia angażującego pamięć, emocje i wrażliwość odbiorcy. Ten rodzaj intermediacji – a więc pośredniczenia fotografii pomiędzy faktem historycznym a emocjami – bliski jest pogładowi Barbie

¹ United States Holocaust Memorial Museum, *Liberation of Nazi Camps*, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/liberation-of-nazi-camps> (dostęp: 31.10.2025).

² Yad Vashem, *The Holocaust – Facts and Figures*, <https://www.yadvashem.org/holocaust/about/facts-and-figures.html> (dostęp: 31.10.2025).

Zelizer, która w kontekście fotografii Holocaustu pisała o przeobrażaniu się zdjęcia rozumianego jako „obraz zapisu” (ang. *image of record*) w „obraz pamięci” (ang. *image of memory*) – narzędzie służące formowaniu pamięci kulturowej³.

Ważne rozróżnienie poczyniła również Aleida Assmann, rozgraniczając pojęcie pamięci komunikatywnej i kulturowej. Ta druga stanowi długotrwałe, utrwalone w symbolach, instytucjach kultury, muzeach i mediach, dziedzictwo minionych wydarzeń. Dzięki nośnikom – mediom – pamięć staje się nie tylko zapisem historycznym, lecz także aktywnym procesem konstruowania oraz interpretowania przeszłości w odniesieniu do należytego kontekstu, między innymi współczesności. Inspiracją do napisania artykułu stała się refleksja Assmann dotycząca roli mediów oraz instytucji w utrwalaniu i kształtowaniu kulturowej transmisji pamięci⁴.

Cel artykułu i metoda badawcza

Celem artykułu jest analiza funkcji fotografii jako medium pamięci na podstawie cyklu zdjęć wykonanych przez autora artykułu, a także cykli fotograficznych autorstwa Alana Cohena⁵ i Dirka Reinartza⁶. Wszystkie trzy cykle są ściśle związane z tematyką obozów śmierci i stanowią – zdaniem autora – właściwy przykład wykorzystania medium fotografii w procesie utrwalania pamięci o przeszłości, a także – co szczególnie ważne w odniesieniu do przytaczanych teorii Assman i Zelizer – traktują obraz fotograficzny jako medium pośredniczące pomiędzy dokumentalnym zapisem a doświadczeniem. Wybrano je metodą analizy danych zastanych na podstawie przeglądu tekstów kultury. Kluczowe pytanie dotyczy tego, jaka jest rola i jakie funkcje pełni fotografia w miejscach pamięci. Cykl autora artykułu „Głazy wołać będą” został włączony do analizy ze względu na swój symboliczny, a zarazem osobisty charakter, który wpisuje się w narrację o pamięci kulturowej, a także pamięci zbiorowej i międzypokoleniowej, ukształtowanej na wspomnieniach rodzinnych⁷.

³ B. Zelizer, *From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now* [w:] *Picturing the Past: Media, History and Photography*, red. B. Brennen, H. Hardt, University of Illinois Press, Urbana & Chicago IL, Champaign 1999, s. 98–121.

⁴ A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

⁵ A. Cohen, *NOW (Death Camps – Auschwitz-Birkenau)*, 1994, gelatin silver print, 19 5/8 × 19 1/2 in., Smart Museum of Art, University of Chicago, <https://smartmuseumprojects.arts.uchicago.edu/audio/alan-cohen-now-death-camps-auschwitz-birkenau-1994/> (dostęp: 31.10.2025).

⁶ D. Reinartz, *totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern (1987–1993)*, Steidl Verlag, Göttingen 1994.

⁷ Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*, red. L.A. Coser, University of Chicago Press, Chicago 1992.

Warte przytoczenia w kontekście omawianych cykli fotograficznych jest pojęcie *postmemory* Marianne Hirsch jako formy pamięci cechującej się pokoleniowym dystansem wobec minionych wydarzeń. Ta szczególna relacja z przedmiotem czy źródłem pamięci nie wynika z własnych, bezpośrednich doświadczeń, ale kształtuje się poprzez wyobraźnię i twórczość osoby dorastającej w środowisku silnie nasyconym narracjami sprzed jej narodzin. W takim kontekście jednostka może zostać przytłoczona historiami swoich rodziców czy dziadków, a trauma, której sama nie przeżyła, staje się istotnym punktem odniesienia dla jej tożsamości i emocjonalności⁸. Wydaje się, że uraz po niemieckich zbrodniach na Polakach i Żydach w czasie II wojny światowej, rzucił cień na kolejne pokolenia, kształtując ich pamięć na podstawie relacji przodków doświadczonych nazistowskim terrorem. Pod tym względem każdy z trzech omawianych cykli fotograficznych zawiera potencjalny ładunek „postpamięci”, wyrażony poprzez formę fotograficznego obrazu, która oddziałuje na treść na poziomie syntaktycznym.

W celu zgłębienia problemu badawczego w artykule zastosowano metodę badawczą opartą na analizie wizualnej, której istotę stanowi potraktowanie fotografii nie tylko jako medium sztuki, lecz także ważne i niezależne medium społecznego oddziaływania. Analiza treści w fotografiach – traktowanych jako nośniki znaczeń – została przeprowadzona na podstawie teorii semantycznej⁹. Uwzględnia ona semiotykę, syntaktykę i pragmatykę jako kolejne poziomy informacji o zakodowanych w obrazie znaczeniach. Takie podejście umożliwia uchwycenie zarówno dokumentalnego, jak i doświadczeniowego charakteru dzieła fotograficznego.

Metoda badawcza ma charakter interpretatywny – z założenia koncentruje się na znaczeniach i kontekście opisywanych zjawisk. Jakościowa interpretacja fotograficznego obrazu, polegająca na badaniu znaczeń i emocji odbiorcy, przeważa nad podejściem ilościowym. Kolejne rozdziały artykułu będą poświęcone analizie teoretycznej i empirycznej, ze szczególnym uwzględnieniem funkcji dokumentalnej oraz funkcji pamięci medium fotografii.

⁸ M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, s. 22.

⁹ Z. Treppa, *Obraz jako medium wprowadzające w misterium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 73–74.

Analiza cyklu fotograficznego „głazy wołać będą”



Rycina 1. Fragment cyklu fotograficznego *Głazy wołać będą*, fot. Mikołaj Janiak, 2025



Rycina 2. Fragment cyklu fotograficznego *Głazy wołać będą*, fot. Mikołaj Janiak, 2025

Pierwszym z analizowanych cykli fotograficznych jest osobisty reportaż autora artykułu, wykonany wiosną 2025 roku na terenie niemieckiego obozu koncentracyjnego Stutthof (wieś Sztutowo w woj. pomorskim) z okazji 80. rocznicy wyzwolenia więźniów przez wojska Armii Czerwonej w maju 1945 roku. Tytuł cyklu – „Głazy wołać będą” – jest cytatem zaczerpniętym z Pomnika Walki i Męczeństwa znajdującego się na terenie muzeum Stutthof, zaprojektowanego w 1968 roku przez Wiktora Tołkina. Na monumencie umieszczono fragment tekstu z „Mszy Żałobnej” aut. Franciszka Fenikowskiego z 1972 roku:

„Z pokolenia niech głos nasz idzie w pokolenie,
O pamięć, nie o zemstę proszą nasze cienie!
Los nasz dla Was przestrogą ma być – nie legendą.
Jeśli ludzie zamilkną – głazy wołać będą!”¹⁰.

Ostatni wers przytoczonego fragmentu z poematu Fenikowskiego: „jeśli ludzie zamilkną – głazy wołać będą” autor artykułu, a zarazem autor cyklu fotograficznego, traktuje jako „nieme świadectwo” nieożywionych elementów krajobrazu obozu KL Stutthof, a więc drzew, głazów, budynków, które – w sposób metaforyczny – miały stać się jedynymi świadkami zbrodni hitlerowskich Niemiec. Ten cytat jest figurą retoryczną, mającą na celu intensywne przywoływanie historii oraz symbolem niezgody na zacieranie pamięci o ofiarach i katach minionych wydarzeń. To także refleksja nad rolą miejsc i obiektów pamięci, które pozwalają uchwycić to, czego nie da się wypowiedzieć słowami.

Takie podejście towarzyszyło autorowi przy tworzeniu cyklu zdjęć, dlatego wspólnym motywem dla wielu fotografii stała się przyroda – drzewa, krzewy, kwiaty, głazy i kamienie, które z jednej strony stały się symbolem „cichej niezgody” na przemilczenie zbrodni, a z drugiej stanowiły kontrapunkt dla zbrodniczej cywilizacji śmierci. Zdaniem autora ten zabieg, polegający na przeciwstawieniu sił natury ze zbrodniczym systemem, oddziałuje na emocje odbiorcy poprzez ukazanie dwóch skrajnych obrazów: wewnętrznego ładu natury w opozycji do zorganizowanej, systemowej przemocy właściwej cywilizacji śmierci.

Autor cyklu podejmuje próbę ukazania procesu „odczłowieczania” człowieka w systemie nazistowskim, w którym miliony Polaków, Żydów i przedstawicieli innych nacji zostało pozbawionych życia i godności. Obrazy te można określić mianem „śladów człowieka bez człowieka”¹¹. Przedstawiają one miejsca naznaczone ludzką obecnością, ale bez konieczności ukazywania człowieka w kadrze fotograficznym. W jednym z kadrów autor uchwycił motyla, który wleciał przez wąskie drzwi baraku obozowego i bezskutecznie próbował wydostać się przez zamknięte okno. Ta pozornie błaha scena staje się metaforą losu więźniów – niewinnych, uwięzionych istot, czekających na niechybną śmierć.

¹⁰ F. Enikowski, *Msza Żałobna*, Wydawnictwo Miejskie, Gdańsk 1972.

¹¹ M. Janiak, *Fotografia jako medium sztuki i społecznego oddziaływania. On metaphysics in Ireneusz Żejdźżałka's photographs from the album Sedimentation*, „Media Biznes Kultura” 2024, nr 1(16), s. 166.

Kolejna fotografia przedstawia tak zwaną nową część obozu, której budynki nie zachowały się do współczesnych czasów, a w ich miejsce wzniesiono betonowe pomniki, upamiętniające ofiary nazistowskich Niemiec. W kadrze autor sfotografował gałązki z młodymi, nowo wyrastającymi liśćmi unoszącymi się ponad betonowe konstrukcje, co symbolizuje odradzające się życie oraz ciągłość pamięci. Inny kadr przedstawia fragment ogrodzenia z drutu kolczastego, w który autor wpiął świeżo zerwany polny kwiat. Kontrast między ostrzem drutu a delikatnością kwiatu symbolizuje nadzieję i przekonanie, że pomimo traumy przeszłości, życie toczy się dalej. Kolejnym odwołaniem do natury jest fotografia o kompozycji horyzontalnej, w której autor przedstawił obozowy dziedziniec wysypany żwirem. Mnogość drobnych kamieni symbolizuje skalę ludobójstwa dokonanego przez nazistów, a jednocześnie unaocznia bezimiennność i masowość ofiar. Inny kadr przedstawia fragment odłupanego tynku w jednej ze ścian baraku obozowego, który przywodzi na myśl kształt serca. Dla autora ta fotografia stanowi swoisty manifest – *non omnis moriar*. Jest to symbol człowieczeństwa, które przetrwało pomimo okrucieństwa. To wyraz heroicznej postawy tysięcy więźniów, którzy nawet w sytuacjach granicznych nie zatarli ducha walki i ludzkiej godności.

Jedna z fotografii wykorzystuje grę światła i cienia, tworząc w kadrze iluzję krzyża – symbolu cierpienia, śmierci i ofiary. Krzyż jako znak męczeństwa Chrystusa w tym kontekście staje się metaforą cierpienia narodów uwięzionych w obozach koncentracyjnych. Ten prosty zabieg wizualny, polegający na uchwyceniu fragmentu ogrodzenia, którego cień układa się w kształt krzyża, stanowi przykład subtelного, a zarazem silnego środka oddziałującego na emocje odbiorcy.

Inna fotografia przedstawia młodego, ciemnoskórego mężczyznę – współczesnego turystę odwiedzającego teren byłego obozu KL Stutthof. Postać siedzi samotnie na ławce, za którą rozciąga się drut kolczasty. Sylwetka mężczyzny, pochylona i z głową ukrytą w dłoniach, przywołuje obraz człowieka przytłoczonego ciężarem tragicznej historii tego miejsca. Fotografia ta, uchwycona w „decydującym momencie”¹², symbolizuje uniwersalne doświadczenie spotkanie z miejscem traumy i pamięci.

Autor cyklu fotograficznego posługuje się prostymi środkami wyrazu – kompozycją, kadrem, grą światła, skalą szarości – by dowieść, że człowiek jest istotą symboliczną („zwierzęciem symbolicznym” – chciałoby się rzec za Ernstem Cassirerem¹³) zdolną do pamięci i refleksji. Fotografie warto analizować w duchu teorii semiotycznej, w której obraz jest traktowany jako nośnik znaczeń – symboli. Odbiorca ma za zadanie odkodowywać znaczenia na kolejnych poziomach informacji: syntaktycznym, semantycznym i pragmatycznym.

W tym kontekście fotografia pełni funkcję medium pośredniczącego pomiędzy sferą sacrum a profanum. Nie jest więc wyłącznie formą artystycznego zapisu (*image of record*), ale także narzędziem społecznego oddziaływania, zdolnym do wywoływania

¹² H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon & Schuster, New York 1952.

¹³ E. Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, New Haven–London 1967.

duchowego doświadczenia (*image of memory*)¹⁴. Jak zauważa niemiecki teoretyk sztuki Hans Belting, obraz powinien być czymś więcej niż materialnym dziełem rąk ludzkich – może stać się nośnikiem pamięci i duchowej obecności¹⁵.

Autor cyklu odwołuje się do poglądów Mircei Eliadego, wskazując, że współczesny człowiek „odczarował” – desakralizował – świat z legend i mitów, tj. utracił zdolność dostrzegania wymiaru nadnaturalnego w rzeczywistości¹⁶. W świecie zdominowanym przez racjonalność, logikę i algorytmy, to, co niemierzalne i metafizyczne, jest często marginalizowane. Fotografia – w zamyśle autora – powinna przywracać wymiar tajemnicy.

Myśl ta koresponduje z poglądami Gilberta Keith Chestertona, który podkreślał znaczenie mitu, legendy i hagiografii jako opowieści o wartościach fundamentalnych: o dobru i złu, cierpieniu i nadziei¹⁷. W tym sensie fotografia obozowa nie tylko dokumentuje, lecz także stawia pytania o naturę człowieka, o sens pamięci i o obecność sacrum w świecie profanum. Odwołując się do myśli Susan Sontag, autor zauważa, że współczesny odbiorca utracił zdolność głębszego odczytywania obrazów symbolicznych, które w kulturze masowej stały się jedynie przedmiotami konsumpcji¹⁸.

Analiza cyklu fotograficznego „Now” Alana Cohena¹⁹

Wydaje się, że podobne podejście towarzyszyło amerykańskiemu fotografowi Alanowi Cohenowi, który w latach 80. i 90. XX wieku tworzył cykl fotograficzny zatytułowany „NOW”²⁰. Seria zdjęć obejmowała fotografie wykonane w różnych miejscach pamięci poświęconych tragicznym wydarzeniom historii, w tym szczególnie Holokaustowi, a także wojnie domowej w Hiszpanii (*Guernica, Spain* z 2003 r.) czy komunizmowi (*Berlin Wall* z 2005 r.). W cyklu znajdują się fotografie wykonane na terenie byłych niemieckich obozów koncentracyjnych, między innymi Auschwitz-Birkenau, Bergen-Belsen, Buchenwaldzie czy Dachau. Fotografie Cohena stanowią przykład współistnienia dwóch podejść do fotografowania, które Roland Barthes w książce *Światło obrazu* wyróżnia jako odrębne obszary w materiale fotograficznym.

Francuski filozof i zarazem teoretyk semiologii wprowadził rozróżnienie między pojęciami *studium* i *punctum*²¹. Studium odnosi się do warstwy semantycznej fotografii,

¹⁴ B. Zelizer, *From the Image of Record to the Image of Memory...*, s. 98–121.

¹⁵ H. Belting, „Iconic Presence, Real Presence” (wykład), <https://www.youtube.com/watch?v=gjBm3RMronc> (dostęp: 31.10.2025).

¹⁶ M. Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Harcourt, New York 1957.

¹⁷ G.K. Chesterton, *Orthodoxy*, John Lane, London 1908, s. 43.

¹⁸ S. Sontag, *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, Macmillan Publishers, New York 1977, s. 141.

¹⁹ Aut., zdjęcia omawianych cykli nie zostały włączone do artykułu ze względu na prawa autorskie.

²⁰ A. Cohen, *NOW (Death Camps – Auschwitz-Birkenau)*..

²¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

czyli do jej treści, znaczeń kulturowych i interpretacyjnych. *Punctum* natomiast stanowi istotę patrzenia na obraz – nie przez pryzmat estetycznej oceny dzieła, ale ze świadomością, że fotografia jako medium sztuki i medium społecznego oddziaływania może zawierać w sobie punkt siły, który szczególnie przyciąga uwagę odbiorcy.

Studium to zastosowanie wobec pewnego zdjęcia, miłość do niego, ale także całkowicie kodowana, ogólna inwestycja kulturowa, która nie obejmuje szczególnego wzruszenia. *Punctum* natomiast – to ukłucie, mała dziurka, plamka, małe cięcie – ten przypadek, który w fotografii mnie porusza (ale także rani, uderza)²².

To właśnie *punctum* decyduje o sile oddziaływania fotografii. Nie liczy się sama zawartość semantyczna zdjęcia, lecz forma fotograficznego wyrazu. U Cohena owe *punctum* wynika między innymi ze świadomego użycia formatu o proporcjach 1:1, czyli kwadratu. Jak zauważają teoretycy sztuki, kwadrat jest pozbawiony napięcia zewnętrznego, przez co obiekty wpisane w tę formę wydają się tajemnicze, a nawet mistyczne²³. Czerni i biel pozwalają jeszcze dokładniej przyjrzeć się fakturom i strukturze przedstawionych obiektów. Cohen fotografuje pozostałości po dawnych obozach koncentracyjnych, ale robi to w sposób niedosłowny. Przedstawia fragmenty posadzek, torowiska, żwirowe ścieżki, wydeptane trawniki. Ważną rolę odgrywa kompozycja – elementy przedstawione na zdjęciach zdają się ze sobą dialogować, dzięki czemu fotografia nabiera wymiaru formalnego.

Ta estetyzacja, wymykająca się klasycznym kanonom piękna, pozwala spojrzeć na przeszłość w sposób niedosłowny, nie do końca materialny, pozbawiony narracyjnego wymiaru fotografii dokumentalnej, w której istotę stanowi jedność miejsca i czasu. U Cohena doświadczenie fotografa oraz odbiorcy zdjęcia wydaje się górować nad podręcznikowym, historycznym zapisem minionych wydarzeń. Fotografie Cohena pozwalają uchwycić drugie dno historii. Odwołują się do emocji oraz współodczuwania tego, co wydarzyło się w miejscach, których ślady – zdekonstruowane i często zapomniane – stanowią temat jego obrazów.

Alan Cohen, podobnie jak inni artyści, którzy za temat swojej twórczości obrali przedstawienie Holokaustu, stanął przed niezwykle trudnym zadaniem zobrazowania „Shoah”. Wydarzenie to, poprzez ogrom okrucieństwa zadawanego przez katów oraz niewyobrażalne cierpienie ofiar, wydaje się bardzo problematyczne do przedstawienia. Jean-François Lyotard pisał o niemożności reprezentacji Holocaustu²⁴. Być może Cohenowi zabieg ten udał się właśnie dzięki uniknięciu zbyt dosłownego przedstawienia minionych wydarzeń oraz świadomej rezygnacji z dramatycznej inscenizacji Wielkiej Zagłady.

²² *Ibidem*, s. 35.

²³ B. Konopka, wypowiedź w filmie W. Śliwczyńskiego, *Eryk*, <https://www.youtube.com/watch?v=I836-9Ibs3g> (dostęp: 31.10.2025).

²⁴ J.F. Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

Fotograf zdecydował się na inny sposób ujęcia tematu – oparty na fragmentaryczności, ciszy, zadumie i kontemplacji. Jego prace oddziałują poprzez swoją materialność (żwir, piasek, beton) i formę, o której krytycy pisali, że fotograf odwołuje się do świętej księgi Żydów – Tory²⁵. Fotografie Cohena zostały porównane do wąskiej bramy, która stanowi punkt wyjścia do patrzenia nie tylko w przeszłość i przyszłość, ale przede wszystkim w teraźniejszość. Pamięć jawi się tutaj jako obecność śladu, a nie bezpośredni udział w tragicznych wydarzeniach.

Analiza cyklu fotograficznego „Totenstill” Dirka Reinartza²⁶

Kolejnym przykładem fotoreportażu obozowego jest cykl fotograficzny „Totenstill” (z niem. „Śmiertelna cisza”), niemieckiego fotografa Dirka Reinartza²⁷. W czarno-białych fotografiach artysta w sposób symboliczny przedstawił niemieckie obozy zagłady około pięćdziesięciu lat po tragicznych wydarzeniach z czasów II wojny światowej.

W jego pracach także można dostrzec prawdę o niemożności pełnej reprezentacji tragedii, jakiej doświadczyli Polacy, Żydzi i inne narody osadzone w zbrodniczych obozach śmierci. Skala traumy uniemożliwia jej zobrazowanie za pomocą zwykłego zapisu historycznego, ograniczonego do prostego kontekstu miejsca i czasu. Reinartz stosuje strategię podobną do Alana Cohena. Dokonuje fotograficznej rejestracji, która wykracza poza ramy fotografii dokumentalnej. W tym kontekście można po raz kolejny mówić o „śladach człowieka bez człowieka”, które w odniesieniu do tragedii Holokaustu stają się symbolami samymi w sobie.

Nieumieszczenie człowieka w centrum kadru fotograficznego może wskazywać na tragiczny los milionów ludzkich istnień, które w wyniku morderczego reżimu zostały pozbawione życia. W pracach Reinartza brakuje dramatyzmu czy akcji; pamięć wyrażona zostaje w sposób mniej dosłowny, choć wciąż materialny – miejsce staje się świadkiem historii i pamięci.

Na szczególną uwagę zasługują linie, które tworzą tory kolejowe, druty kolczaste czy ścieżki stanowiące element krajobrazu obozu. Linie zbiegu, pionowe i poziome, a także te przecinające się ze sobą, czasami wskazują na konkretny obiekt, innym razem – na punkt pustki. Przecięcia linii i geometryczne układy kadru wprowadzają rytm, który angażuje odbiorcę do współuczestniczenia w tej narracji wizualnej. W ten sposób forma fotograficznego wyrazu u Reinartza staje się medium pamięci – umożliwia doświadczenie zarówno materialnych śladów, jak i emocjonalnej obecności przeszłości, przy czym oddziałuje ona bezpośrednio na treść obrazu.

²⁵ C. Mehring, komentarz do *Now (Death Camps – Auschwitz-Birkenau)* A. Cohena, 1994, digital project, Smart Museum of Art, The University of Chicago, <https://smartmuseumprojects.arts.uchicago.edu/audio/alan-cohen-now-death-camps-auschwitz-birkenau-1994/> (dostęp: 31.10.2025).

²⁶ Aut., zdjęcia omawianych cykli nie zostały włączone do artykułu ze względu na prawa autorskie.

²⁷ D. Reinartz, „Photographing what is”...

Dirk Reinartz, tworząc cykl fotograficzny „Totenstill”, próbował odpowiedzieć na kilka pytań, między innymi o to, czy możliwe jest stworzenie obrazów fotograficznych, które dadzą wyobrażenie o przemysłowym charakterze zagłady ludzi oraz czy pogarda dla ludzkości może wyrażać się w architekturze i układzie byłych niemieckich obozów śmierci²⁸. Wydaje się, że dzięki ukazaniu geometrycznego porządku przestrzennego, pustych powierzchni oraz powtarzających się elementów architektonicznych, takich jak kominy i baraki, udało mu się w pełni oddać zarówno materialny wymiar przestrzeni, jak i jej emocjonalny charakter.

Warto jeszcze raz podkreślić, że w katastrofie tak ogromnej jak Holokaust pozostaje coś, co nie poddaje się historyczno-kontekstualnym interpretacjom. Jedyną drogą do ukazania choćby części prawdy o tych wydarzeniach jest uczynienie z obrazu fotograficznego medium pośredniczącego, w którym do analizy treści włącza się również emocje i nastroje. Bez kontemplacji pamięć historyczna byłaby pozbawiona głębi – obraz stawałby się wówczas jedynie czymś na kształt tablicy informacyjnej.

Podsumowanie

W przypadku cykli fotograficznych o tematyce obozowej, wykonanych z perspektywy kilkudziesięciu lat od zbrodni nazistowskich Niemiec, warto jeszcze raz odwołać się do Susan Sontag, która pisała, że „fotografowanie oznacza wchodzenie w pewną relację ze światem”²⁹. Wydaje się, że chodzi tu o wejście w relację z miejscem i historią tego miejsca, a także z historią ludzi, którzy stali się częścią tej historii, oraz z emocjami związanymi z tym miejscem. Ta specyficzna relacja dotyczy zarówno nadawcy, jak i odbiorcy fotografii. W tym sensie cykle fotograficzne z miejsc pamięci, takich jak były niemieckie obozy koncentracyjne, są zawieszone pomiędzy dokumentem a doświadczeniem.

Fotografia jako medium sztuki i medium społecznego oddziaływania pozwala za pomocą środków fotograficznego wyrazu przedstawić symboliczny i emocjonalny wymiar zdjęć. Warto wskazać na wspólne założenia omawianych cykli fotograficznych, opartych na podobnych rozwiązaniach syntaktycznych – między innymi na barwie (w przypadku omawianych fotografii sprowadzonej do skali szarości), kadrze, formacie czy perspektywie. Umiejętne użycie tych środków pozwala wykroczyć poza ramy fotografii stricte reporterskiej. W tym sensie fotografia spełnia funkcję dokumentalną, jak również funkcję pamięci, symboliczną i refleksyjną, a także pośredniczącą pomiędzy nadawcą a odbiorcą oraz pomiędzy wydarzeniami i miejscami historycznymi a odbiorcami dzieła fotograficznego.

Poprzez analizę semiotyczną możliwe jest odczytanie informacji na poziomie syntaktycznym, który nakierowuje odbiorcę na znaczenia ukryte w strukturze znaku. Wówczas poszczególne elementy składowe fotografii – takie jak barwa, kadr czy perspektywa – ukazują warstwę symboliczną obrazu fotograficznego. Fotografia posiada

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ S. Sontag, *On Photography...*

szczególną łatwość w oddziaływaniu na emocje odbiorcy, dlatego stanowi ważne, niezależne i skuteczne narzędzie społecznego oddziaływania, w tym także kształtowania kulturowej transmisji pamięci³⁰. Jak zauważyła Marianna Hirsch – „obraz fotograficzny staje się pomostem pomiędzy doświadczeniem a pamięcią, między przeszłością a teraźniejszością”³¹.

Bibliografia

- Assmann A., *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001.
- Cartier-Bresson H., *The Decisive Moment*, Simon & Schuster, New York 1952.
- Cassirer E., *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, New Haven–London 1967.
- Chesterton G.K., *Orthodoxy*, John Lane, London 1908.
- Eliade M., *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Harcourt, New York 1957.
- Enikowski F., *Msza Żałobna*, Wydawnictwo Miejskie, Gdańsk 1972.
- Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*, red. L.A. Coser, University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- Janiak M., *Fotografia jako medium sztuki i społecznego oddziaływania. On metaphysics in Ireneusz Zejdziałka's photographs from the album Sedimentation*, „Media Biznes Kultura” 2024, nr 1(16), s. 157–169.
- Lytard J.F., *The Differend: Phrases in Dispute*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- Reinartz D., *totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern (1987–1993)*, Steidl Verlag, Göttingen 1994.
- Sontag S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, Macmillan Publishers, New York 1977.
- Treppa Z., *Obraz jako medium wprowadzające w misterium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.
- Zelizer B., *From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now* [w:] *Picturing the Past: Media, History and Photography*, red. B. Brennen, H. Hardt, University of Illinois Press Urbana & Chicago IL, Champaign 1999.

Źródła internetowe:

- Belting H., *Iconic Presence, Real Presence* (wykład), <https://www.youtube.com/watch?v=gjB-m3RMronc> (dostęp: 31.10.2025).
- Cohen A., *NOW (Death Camps – Auschwitz Birkenau)*, 1994, gelatin silver print, Smart Museum of Art, University of Chicago, <https://smartmuseumprojects.arts.uchicago.edu/audio/alan-cohen-now-death-camps-auschwitz-birkenau-1994/> (dostęp: 31.10.2025).

³⁰ A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization...*

³¹ M. Hirsch, *Family Frames...*

- Konopka B., wypowiedź w filmie W. Śliwczyskiego, *Eryk*, <https://www.youtube.com/watch?v=I836-9lbs3g> (dostęp: 31.10.2025).
- Mehring C., komentarz do *Now (Death Camps – Auschwitz-Birkenau)* A. Cohena, 1994, digital project, Smart Museum of Art, University of Chicago, <https://smartmuseumprojects.arts.uchicago.edu/audio/alan-cohen-now-death-camps-auschwitz-birkenau-1994/> (dostęp: 31.10.2025).
- Reinartz D., *Photographing what is*, F.C. Gundlach Foundation, <https://fcgundlach.de/en/dirk-reinartz-photographing-what-is> (dostęp: 31.10.2025).
- United States Holocaust Memorial Museum, *Liberation of Nazi Camps*, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/liberation-of-nazi-camps> (dostęp: 31.10.2025).
- Yad Vashem, *The Holocaust – Facts and Figures*, <https://www.yadvashem.org/holocaust/about/facts-and-figures.html> (dostęp: 31.10.2025).