

KAMIŁA LEŚNIAK  
UNIwersytet Warszawski

## PAMIĘĆ KATASTROFY I MIT UNIwersALNEGO JĘZYKA. MONUMENTALNE WYSTAWY FOTOGRAFICZNE JAKO NARRACJE O CZŁOWIEKU

Zainteresowanie wystawą „The Family of Man” utrzymywało się w Polsce jeszcze lata po jej sprowadzeniu w 1959 r. Na początku lat 60. w krytyce fotograficznej w dalszym ciągu aktualny był model artystycznego reportażu, przedstawiany jako nowoczesny i postępowy. Jednocześnie coraz wyraźniej doceniano inne poszukiwania artystyczne, zwłaszcza te czerpiące z tradycji fotografii awangardowej, oparte na dokonaniach surrealistów, dadaistów, przedstawicieli nowej rzeczowości. Interesowano się fotomontażem oraz językiem abstrakcji, co szło w parze z aktualnymi zjawiskami w sztukach plastycznych, takimi jak informel<sup>1</sup>. W momencie pojawienia się w Polsce wystawa „The Family of Man” była znana od kilku lat dzięki prasie fachowej, w 1959 r. właściwie powtarzano więc uprzednio wyrażane opinie o jej wzorcowej roli dla kształtowania się nowoczesnego języka fotografii<sup>2</sup>, albo też starano się pogłębić wcześniejsze refleksje, uzupełnić je o nowe wątki interpretacyjne, które pomogłyby jeszcze lepiej osadzić wystawę w ramach historii medium<sup>3</sup>. Opinie wyrażane w prasie popularnej na przełomie 1959 i 1960 r. były nie tylko obfite, ale także jednomyślnie entuzjastyczne<sup>4</sup>. Nie bez znaczenia dla tej sytuacji był polityczny kontekst, w jakim wystawa pojawiła się w Polsce – obok ZPAF za jej organizację odpowiadało Ministerstwo Kultury i Sztuki, rok 1959 zaś był okresem realizacji rekordowej liczby międzynarodowych wystaw oraz promocji polskiej kultury na Zachodzie<sup>5</sup>. Jednocześnie był to schyłek odwilżowego rozprężenia, w kilka miesięcy później nadzór partii nad kulturą wyraźnie się zintensyfikował. Sprowadzona do Polski amerykańska ekspozycja wpisywała się zatem jeszcze w odwilżową politykę kulturalną partii, natomiast jej zawartość treściowa – optymistyczna, internacjonalistyczna wizja człowieczeństwa, zaprezentowana za pomocą zrozumiałego

<sup>1</sup> Zob. tekst Karoliny Lewandowskiej poświęcony dyskusjom wokół abstrakcji w fotografii, prowadzonym w latach 50., w którym autorka wskazuje na przyczyny zainteresowania tą formułą artystyczną, ale i jej odrzucania: K. Ziębińska-Lewandowska, *Czasopisma fotograficzne jako narracje o fotografii*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 2013, nr 1 [online], <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/19/33>> (dostęp: 07.03.2016).

<sup>2</sup> Zob. A. Ligocki, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi”*, „Fotografia”, 1956, nr 6, s. 9–11, przedrukowany – z niewielkimi zmianami – na łamach katowickiej „Trybuny Robotniczej” w 1959 r.; idem, *Wielka rodzina ludzi*, „Trybuna Robotnicza”, 1959, nr 255, s. 5.

<sup>3</sup> U. Czartoryska, *Biologia i sentymenty*, „Fotografia”, 1959, nr 11, s. 540–541.

<sup>4</sup> Wystawę opisywano jako „wywołującą szczery podziw”, „największą i najszlachetniejszą manifestację sztuki fotograficznej”, ponadto zaś „słynną”, „słynną na cały świat”, „niezwykłą”; zob. m.in.: St. G., *Rodzina Człowiecza*, „Żołnierz Wolności”, 1959, nr 225 (23 września); G-I, „*Rodzina Człowiecza*” zaprasza, „Gazeta Robotnicza”, 1960, nr 12, s. 4; bw., *Słynna wystawa „The Family of Man” w Warszawie*, „Express Wieczorny”, 1959, nr 227; [B. a.], *Wielka rodzina człowieka*, „Nowa Wieś”, 1959, nr 51–52; J. Łańcut, *Dola człowieka*, „Odgłosy”, 1959, nr 42, s. 3.

<sup>5</sup> Zob. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 90 i nast.

języka przekazu, spełniała wymogi lansowanej oficjalnie formuły realistycznej, społecznie zaangażowanej sztuki. Recepcja wystawy w Polsce miała jednak niewątpliwie charakter ambiwalentny. Zainteresowanie wystawą w środowisku fotograficznym, a także poza nim, nie było wyłącznie dyktowane kursem oficjalnej polityki kulturalnej. Amerykański projekt, choć poddany próbom ideologicznej aneksji, postrzegano jako interesujący przez sam fakt pochodzenia z drugiej strony żelaznej kurtyny<sup>6</sup>.

W latach 60. wystawa stopniowo stawała się legendą, pisano o niej jako o jednej z istotnych historyczno-artystycznych cezur, zaznaczając, że „historię nowoczesnej fotografii polskiej dzielimy już w przyjęty sposób na dwa okresy: przed »Rodziną człowieczą« i po niej”<sup>7</sup>. Była także „opowiadana” jako modelowy przykład artystycznego reportażu, manifestacja idei humanizmu, a także prekursorskie wydarzenie w obszarze języka fotograficznego. Jej aranżację przestrzenną, opartą na ideach teorii percepcji *Gestalt* stosowanych w Bauhausie (il. 1), postrzegano jako impuls do odnowy praktyki artystycznej, a także refleksji o medium i reinterpretacji kulturowej funkcji fotografii. Szereg problemów, jakie pojawiają się przy okazji namysłu nad recepcją wystawy „Rodzina człowiecza”, ogniskuje się wokół jednej determinanty – doświadczenia II wojny światowej wpisanego w narrację ekspozycji.

Wydaje się, że najbardziej dojmujące doświadczenie tamtego czasu – zagłada Żydów – zostało zaprezentowane na wystawie marginalnie. Obrazów, które odnoszą się do Holokaustu w sposób najbardziej bezpośredni – a zatem ujęć ofiar nazistowskich obozów koncentracyjnych, obozów zagłady w ogóle nie uwzględniono. Temat ten wprost został ujęty tylko w sekwencji zatytułowanej *Inhumanities (Man's Inhumanity to Man)*. Znalazły się tam dwa kadry z raportu Jürgena Stroopa: przedstawiający ludzi wyprowadzanych z warszawskiego getta przez nazistów oraz unoszącego ręce w geście poddania chłopczyka (il. 2, 3), a także fotografia kobiety podnoszącej dłoń ku niebu, wykonana w Izraelu (autorka Anna Riwwin-Brick; il. 4). W innych miejscach ekspozycji możemy odnaleźć jedynie „poszlaki” – taki status mogą mieć fotografie Vishniaca. Inne kadry odwołują się do doświadczenia wojny w ogóle, jak na przykład fotografia zwłok żołnierza wojny secesyjnej (Matthew Brady, USA, ok. 1861; sekcja *Death*; il. 5) czy ujęcie martwego żołnierza wojny na Pacyfiku (Eniwetok, Raphael Platinick, sekcja *Faces/Faces of war*; il. 6).

Problem braku najbardziej drastycznych, ale i najbardziej znaczących obrazów reprezentujących Zagładę w narracji wystawy badacze podnieśli dopiero na początku XXI w., uznając, że ten właśnie fakt jest powodem całkowitego fiaska przewodniej idei projektu, jego humanizmu i wspólnotowej wymowy<sup>8</sup>. Warto zwrócić uwagę szczególnie na głos niemieckiej badaczki Victorii Schmidt-Linsenhoff. Odwołała się ona do pojęć psychoanalitycznych, które nie były również obce Steichenowi. Uznała wystawę za zapis zbiorowego urazu psychicznego, którego symptomy „zapisane” są w jej narracji. Zdaniem Schmidt-Linsenhoff charakterystyczna dla Steichena retoryka jedności (manifestowana hasłem „we are all alike”<sup>9</sup>) – krytycznie skomentowana przez Rolanda Barthes’a w eseju *Wielka ludzka rodzina* – przysłoniła „nieświadomy pod-tekst” (*unconscious sub-text*) wystawy: doświadczenie upadku cywilizacji, symbolizowane przez Auschwitz. Ów pod-tekst przejawia się poprzez negację – wyeliminowanie drastycznych obrazów. Zagłada jawi się więc, zdaniem badaczki, jako „niewidoczne centrum” wystawy, co jest tyleż psychologicznie „zrozumiałą”

<sup>6</sup> Na taką sytuację zwrócił uwagę Tadeusz Rolke, stwierdził, że wystawę postrzegano także przez pryzmat sytuacji politycznej w Polsce, widząc w niej przejaw wartości „wolnego świata”. Zob. B. Mielcarz, K. Leśniak, *Sam pośród miasta. O losach fotografii humanistycznej, etosie fotoreportera i twórczych rozkoszach z Tadeuszem Rolke rozmawiają Beata Mielcarz i Kamila Leśniak*, Magazyn Polskiego Portalu Kultury O.pl [online], <<http://magazyn.o.pl/2013/tadeusz-rolke-kamila-lesniak-beata-mielcarz-sam-posrod-miasta/>> (dostęp: 10.01.2016). Specyfikę charakteru recepcji w krajach bloku wschodniego sygnalizuje również Sarah E. James, rozważania badaczki skupiają się jednak na sytuacji panującej w Niemieckiej Republice Demokratycznej, S.E. James, *A Post-Fascist "Family of Man"?* *Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany*, „Oxford Art Journal”, 2012, nr 3, s. 315–336.

<sup>7</sup> J. Garzdecki, *Dwie tezy o człowieku*, [w:] K. Pawek, *Światowa wystawa fotografii na temat czym jest człowiek?*. Katalog wystawy, Warszawa 1968, s. 4. Ten sam tekst zamieszczono także na łamach „Fotografii”: J. Garzdecki, *Dwie tezy o człowieku*, „Fotografia”, 1968, nr 1, s. 5–6.

<sup>8</sup> V. Schmidt-Linsenhoff, *Denied images. «The Family of Man» and the Shoa*, [w:] *The Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, ed. J. Back, V. Schmidt-Linsenhoff, Marburg 2004, s. 80–99, A. Solomon-Godeau, *«The Family of Man». Refurbishing Humanism for a Postmodern Age*, [w:] *The Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism...*, s. 28–55, A. Azoulay, *«The Family of Man». A Visual Universal Declaration of Human Rights*, [w:] *The Human Snapshot*, ed. T. Keenan, T. Zolghadr, Berlin 2013, s. 19–48.

<sup>9</sup> *Transcript of U.S.I.A. Seminar with Steichen, 27th April 1955*, s. 4, Steichen Archives, Museum of Modern Art, New York, cyt. za: L. Kaplan, *Photo Globe. «The Family of Man» and the Global Rhetoric of Photography*, [w:] idem, *American Exposures. Photography and Community in the Twentieth Century*, Minneapolis–London 2005, s. 63.



1. Widok wystawy „The Family of Man”, sekcja *Death* (rekonstrukcja ekspozycji),  
Musée The Family of Man, Clervaux, fot. Romain Girten, 2013.

Archiwum Musée The Family of Man, Clervaux, Centre National de l'Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg

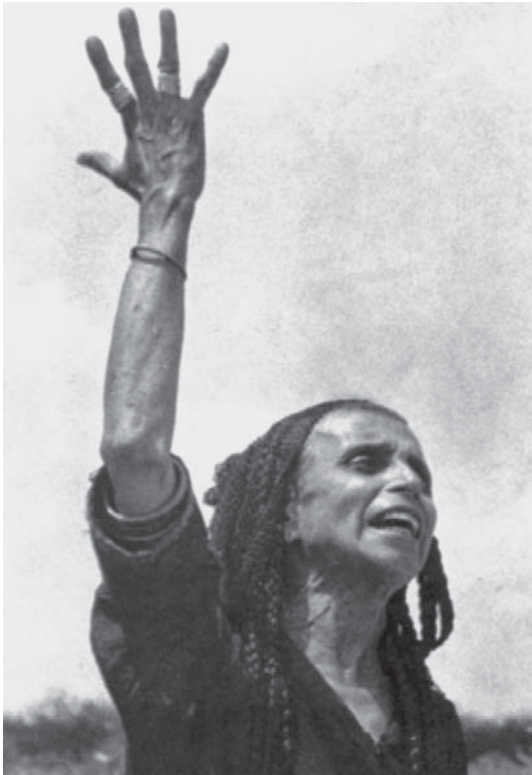


2. Fotograf nieznan, miejsce wykonania fotografii według oryginalnej dokumentacji: Polska, Warszawa (getto warszawskie), 1943, fotografia z raportu Stroopa, sekcja na wystawie „The Family of Man”: *Inhumanities (Man's inhumanity to man)*, wym. odbitki na ekspozycji: 31,1 × 45,7 cm, sygn. 359/670. Zbiory Centre National de l'Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy



3. Fotograf nieznan, miejsce wykonania fotografii według oryginalnej dokumentacji: Polska, Warszawa (getto warszawskie), 1943, fotografia z raportu Stroopa, sekcja na wystawie „The Family of Man”: *Inhumanities (Man's inhumanity to man)*, wym. odbitki na ekspozycji: 31,1 × 45,7 cm, sygn. 359/689. Zbiory Centre National de l'Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy





4. Anna Riwkin-Brick, bez tytułu, miejsce wykonania fotografii według oryginalnej dokumentacji: Izrael, przed 1955, fotografia z archiwum autorki, sekcja na wystawie „The Family of Man”: *Inhumanities (Man's inhumanity to man)*, wym. odbitki na ekspozycji: 69,2 × 45,7 cm, sygn. 161/687. Zbiory Centre National de l'Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy



5. Timothy O'Sullivan (według opisu fotografii na ekspozycji: Matthew Brady), miejsce wykonania fotografii według oryginalnej dokumentacji: Stany Zjednoczone, Waszyngton, ok. 1864, sekcja na wystawie „The Family of Man”: *Death*, neg. w zbiorach National Archives, wym. odbitki na ekspozycji: 50,8 × 50,8 cm, sygn. 909/659. Zbiory Centre National de l'Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy

konsekwencją traumatycznego urazu, nieświadomym wykluczeniem, co niedającym się usprawiedliwić historycznym fałszem<sup>10</sup>.

Czy w Polsce, gdzie wystawa została pokazana w 1959 r., zwrócono uwagę na obrazy Zagłady oraz inne fotografie przywołujące doświadczenie wojny? Problem ten wybrzmiał tutaj wyraźnie dopiero wówczas, gdy popularność zyskała inna monumentalna wystawa fotograficzna, „światowa wystawa fotografii” („Weltausstellung der Photographie”) przygotowana przez austriacko-niemieckiego dziennikarza Karla Pawka, zatytułowana „Was ist der Mensch?” („Czym jest człowiek?”). Po raz pierwszy pokazano ją w październiku 1964 r. w Kunstgewerbemuseum w Zurychu, natomiast w Polsce ekspozycja pojawiła się cztery lata później, na przełomie 1967 i 1968 r., zaprezentowana w przestrzeniach warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki<sup>11</sup>. Wystawę tę, powstałą w odniesieniu do projektu Steichena, a nawet z intencją otwartej konfrontacji, polscy krytycy porównywali z amerykańskim projektem<sup>12</sup>. Oś owych zestawień stanowiła,

<sup>10</sup> Schmidt-Linsenhoff, *op. cit.*, s. 83.

<sup>11</sup> Tak samo jak wystawa Steichena, projekt Pawka miał imponujące rozmiary; został skonstruowany z 555 zdjęć autorstwa 264 fotografów pochodzących z 30 krajów. Wystawa Pawka również krążyła po świecie, eksponowano ją w 39 krajach, w ciągu czterech lat obejrzało ją 3,5 miliona ludzi (dla porównania wystawę Steichena odwiedziło, według szacunków, 10 milionów). Co więcej, w ciągu następnych lat Pawek stworzył jeszcze trzy „światowe wystawy fotografii” oparte na podobnych założeniach, w 1968 r. ekspozycję „Die Frau” („Kobieta”; w Polsce w 1971), w 1973 r. – „Unterwegs zum Paradies” („Droga do raju”; w Polsce po 1973), w 1977 r. – „Die Kinder dieser Welt” („Dzieci tego świata”; w Polsce w latach 1980–1981). Zob. T. Starl, „Eternal Man”. *Karl Pawek and the "Weltausstellungen der Photographie"*, [w:] *The Family of Man 1955–2001...*, s. 123; James, *op. cit.*, s. 329–330.

<sup>12</sup> Przede wszystkim oba projekty były podobne pod względem konstrukcji – Pawek podzielił materiał fotograficzny na 42 sekcje tematyczne, które opatrzył tytułami. W przedmowie do katalogu wystawy pisał: „Diesen großartigen Gedanken von Edward Steichen





6. Raphael Platnick, bez tytułu, miejsce wykonania fotografii według oryginalnej dokumentacji: Eniwetok, 1944, fotografia z archiwum United States Coast Guard, sekcja na wystawie „The Family of Man”: *Faces (Faces of war)*, wym. odbitki na ekspozycji: 228,7 × 81,3 cm, sygn. 817/683. Zbiory Centre National de l’Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy

ogólnie mówiąc, tematyka wojenna, a sięgając głębiej, wizja człowieczeństwa, która pozostawała z nią w ścisłym związku. Istotność obrazów ewokujących doświadczenia wojenne w procesie odczytywania narracji obu wystaw potwierdza materiał ilustracyjny towarzyszący pierwszemu tekstowi poświęconemu wystawie „Czym jest człowiek?”, opublikowany na łamach pisma „Fotografia”<sup>13</sup>. Zawierał on reprodukcje kadrów z sekcji poświęconej tematowi wojny, *Der Mensch gegen den Menschen (Człowiek przeciwko człowiekowi)*, choć podobnie jak w projekcie Steichena, stanowiły one znikomy procent zaprezentowanych na wystawie fotografii.

#### (NIE)OBECNOŚĆ OBRAZÓW

Na wystawie Steichena znalazło się kilka „polskich akcentów”. Najbardziej widocznym z nich była centralna fotografia sekcji poświęconej wojnie, pochodząca z dokumentującego likwidację warszawskiego getta raportu Stroopa. Inne to trzy fotografie Romana Vishniaca wykonane w Polsce, pochodzące ze zbioru przygotowanego na potrzeby American Jewish Joint Distribution Committee w latach 1935–1938 (umieszczono je w sekcjach *Children, Learning* oraz *Faces/Faces of war*; il. 7)<sup>14</sup>. Dzisiaj możemy powiedzieć, że ujęcia te niemal automatycznie przywołują na myśl Holokaust. Wskazują ofiary, mieszczą się w czasie „sprzed”, choć intencją fotografa było wyłącznie dokumentowanie żydowskiej społeczności<sup>15</sup>. Fotografie dzieci niektórzy badacze uznali za symptom – świadomego czy też podświadomego – zanegowania Zagłady w narracji wystawy, prezentuje ona bowiem rzeczywistość tak, jak gdyby pomiędzy latami 30. a 1955 r. nic dramatycznego się nie wydarzyło. Jak wiadomo, ekspozycja nie uwzględniała rozbudowanych podpisów, nie wskazywano nawet, kiedy fotografie powstały. Nawet, jeśli ubrania czy sprzęty wskazują, że zostały wykonane przed wojną, trudno powiedzieć, czy właściwie je odczytywano, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, gdzie realia życia w Europie

und seiner denkwürdigen Ausstellung »The Family of Man« möchte auch die Weltausstellung der Photographie lebendig erhalten” („Tę wspinała myśl [o podobieństwie ludzi na całym świecie – uzup. K.L.] Edwarda Steichena i jego pamiętnej wystawy »Rodzina człowiecza« pragnie również zachować Ogólnoświatowa Wystawa Fotografii”); K. Pawek, *Die Sprache der Photographie. Die Methode dieser Ausstellung*, [w:] *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?* Katalog wystawy, Hamburg 1964, s. 7 (tłum. za K. Pawek, *Mowa fotografii. Metoda tej wystawy*, [w:] i d e m, *Światowa wystawa fotografii...*, s. 9.

<sup>13</sup> B.F., *Wystawa „Czym jest człowiek?”*, „Fotografia”, 1965, nr 5, s. 101–102.

<sup>14</sup> Podobną wymowę ma też fotografia autorstwa Margaret Bourke-White wykonana w Czechosłowacji w 1938 r. (sekcja *Religious expression*).

<sup>15</sup> W kontekście eksterminacji Żydów fotografie Vishniaca zostały wyeksponowane już w 1943 r. w waszyngtońskiej Bibliotece Kongresu.

Wschodniej nie były oczywiste<sup>16</sup>. Mimo to można postrzegać te obrazy również w kategoriach upamiętniania, tym bardziej że zostały one włączone do neutralnych znaczeniowo sekcji tematycznych, takich jak *Children* czy *Learning*. Krzepiący porządek narracji zbudowanej wokół codziennych czynności zostaje naruszony, ponieważ widz spogląda na dzieci, którym w bestialski, a także tragicznie absurdalny sposób odebrano prawo do życia. W takim ujęciu wymowa fotografii staje się równie niepokojąca, jak wówczas, gdy przyjmujemy interpretację opartą na – świadomym bądź nie – zlekceważeniu Holokaustu, jaką zaproponowała Schmidt-Linsenhoff. Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku fotografii żydowskiej kobiety, która zaprezentowana została w bezpośredniej bliskości innych obrazów wojny (sekcja *Faces of War*) – portretu dziecka z Nagasaki czy poległego podczas walk na Pacyfiku amerykańskiego żołnierza. Skrupulatne przyjrzenie się wszystkim obrazom mogło doprowadzić odbiorcę do zinterpretowania tej fotografii w adekwatnym kontekście historycznym – w żaden sposób nie został jednak wyszczególniony problem Holokaustu, kadr ten zaprezentowano raczej jako wizerunek jednej z ofiar wojennej maszyny. „Polskie akcenty” ukryte w wystawie odnoszą się zatem wyłącznie do straty, do doświadczeń granicznych, jakimi egzystencję jednostek naznaczyła wojna, w ściślejszym znaczeniu natomiast – dotyczą Holokaustu. Wzmoczone zainteresowanie tematyką wojenną w postalinowskiej Polsce pozwala sądzić, że fotografie te nie tylko zostały właściwie rozpoznane (tutaj zapewne nie było wątpliwości co do okresu wykonania fotografii żydowskich dzieci), ale także wpisywały się w obszar zbiorowej oraz jednostkowej pamięci. Jako metaforyczna ilustracja tej sytuacji może służyć zdjęcie autorstwa Ryszarda Mariańskiego, przedstawiające kobietę wycierającą oczy chusteczką podczas oglądania plenerowego pokazu fotografii z raportu Stroopa. Tytuł tego kadru, *Nie powtórzy się...*, przypomina magiczne zaklęcie rzeczywistości (il. 8).

W jaki jednak sposób mówiło się o Holokauście w Stanach Zjednoczonych, Europie i Polsce lat 60.? Jaki był status wymienionych wyżej obrazów w ramach zbiorowej świadomości? Niewątpliwie odmienny niż dzisiaj. Istotna w narracji wystawy fotografia małego chłopca z raportu Stroopa nie była szczególnie eksponowana. „Od zamknięcia procesu w Norymberdze do końca lat pięćdziesiątych fotografia przypomina ćmę lejącą do światła w jasnym pomieszczeniu – publicznej przestrzeni, pamięci i kulturowych wyobrażeniach ludzi Zachodu – która nieustannie uderza o szybę, aż wreszcie okno się otwiera. Przez cały ten okres pewne mentalne blokady sprawiają, że fotografia małego chłopca z Warszawy nie zyskuje statusu ikony, jaki ma dziś w całym zachodnim świecie” – pisał Frédéric Rousseau<sup>17</sup>. Podążając za obserwacjami autora, dowiadujemy się, że fotografia ta „wtargnęła” w przestrzeń publiczną Zachodu za sprawą kontrowersyjnego wówczas filmu Alaina Resnais *Noc i mgła*, a raczej za sprawą jego prezentacji na Festiwalu w Cannes<sup>18</sup>. „Włamanie” dokonało się jednak już wcześniej, poprzez – niezwykle przecież popularną – wystawę „The Family of Man”, którą zaprezentowano w Paryżu na dwa miesiące przed otwarciem festiwalu, w Musée National d’Art Moderne (26 stycznia – 26 lutego 1956; Festiwal w Cannes miał miejsce w kwietniu, zaś premiera filmu odbyła się w maju tego roku)<sup>19</sup>. Ekspozycji – przynajmniej w niektórych miejscach globu – również towarzyszył pokaz filmu przywołującego temat zbrodni na narodzie żydowskim. Był to dokument zrealizowany w obozie przejściowym w Dessau, będącym częścią obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, przez Henri Cartier-Bressona (zatytułowany *La Retour*, 1945)<sup>20</sup>. W tym kontekście obecność obrazów Zagłady w narracji zbudowanej przez Steichena jawi się jednak, jak sądzę, nieco inaczej niż w ujęciu problemu proponowanym przez Schmidt-Linsenhoff. Intencją fotografa było raczej pokazanie tego tematu, nie jego ukrycie, choć jednocześnie zabieg ten dokonywał się w ramach niezwykle ubogiej w obrazy Zagłady sfery wizualnej, w sytuacji pomijania informacji o tym, że to szczególnie Żydzi doświadczyli masowych okrucieństw – nawet we wspomnianym filmie Resnais’go nie zostało zaznaczone, że fotografię chłopca wykonano w getcie. O eksterminacji Żydów jako o odrębnym,

<sup>16</sup> Fotografie Vishniaca były tam znane, zwłaszcza w czasie wojny i tuż po niej, kiedy organizowano szereg wystaw; w 1947 r. wydany został album fotografa ze zdjęciami przedwojennej społeczności żydowskiej w Polsce, zatytułowany *Polish Jews. A Pictorial Record*. Kadr wybrany przez Steichena jest o tyle odmienny, że prezentuje uśmiechniętych, zadowolonych ludzi – większość ujęć przedstawia biedę i degradację.

<sup>17</sup> F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Informacje podaję za: *Synthèse et bilan de l'exposition, sa circulation à l'étranger*, oprac. K. Gresh, na podstawie nieopublikowanej pracy doktorskiej autorki, kps, nlb. – zestawienie udostępnione dzięki uprzejmości Anke Reitz, Centre National de l'Audiovisuel w Luksemburgu.

<sup>20</sup> Był to film zrealizowany na zamówienie American Office of War Information. Warto dodać, że Cartier-Bresson sam był więźniem nazistowskiego obozu pracy (Stalagu VC), z którego uciekł w lutym 1943 r. James, *op. cit.*, s. 328.





7. Roman Vishniac, bez tytułu, miejsce wykonania fotografii według oryginalnej dokumentacji:

Polska, przed 1939, fotografia z archiwum autora, sekcja na wystawie „The Family of Man”:

*Faces (Faces of war)*, wym. odbitki na ekspozycji:

55,9 × 43,8 cm, sygn. 301/383.

Zbiory Centre National de l’Audiovisuel, Dudelange, Luksemburg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy



8. Ryszard Mariański, *Nie powtórzy się...*, przed 1956, reprodukcja na podstawie „Fotografia” 1956, nr 9, s. 14

szczególnym zjawisku II wojny światowej zaczęto mówić dopiero na początku lat 60., po procesie Adolfa Eichmanna, na fali włączenia Izraela w amerykańską politykę zagraniczną (terminu „Holokaust” użyto po raz pierwszy w 1957 r. w „Yad Vashem Bulletin”; wpływ na zmianę podejścia miał także amerykański ruch praw obywatelskich i wojna sześciodniowa w Izraelu). Wówczas na Zachodzie „obrazy Zagłady” zaczęły pojawiać się ponownie w przestrzeni publicznej.

Steichen działał zatem nie tylko w ramach określonej sfery wizualnej, ale był doskonale świadomy roli wystawy w ramach amerykańskiej polityki kulturalnej w Europie i na świecie – od początku dążył do zaprezentowania ekspozycji w Berlinie, co rzeczywiście szybko się udało: została pokazana tam już we wrześniu 1955 r.<sup>21</sup> Można tylko domniemywać, że pokazanie drastycznych obrazów uchyliło w tym geopolitycznym kontekście przyświecającą wystawie ideę wspólnotowości – tym bardziej że tuż po wojnie „aliancka” opinia publiczna domagała się odwetu na Niemcach. Nie było to więc korzystne dla strategii Steichena, ale i polityki amerykańskiej wobec Niemiec Zachodnich, nowego sojusznika przeciwko ZSRR

<sup>21</sup> Wystawa „The Family of Man” prezentowana była w zachodniej części Berlina, ale mogli ją oglądać również mieszkańcy wschodniej części miasta, którzy, według szacunków USIA, stanowili ponad jedną czwartą ogółu zwiedzających (pomiędzy 17 września a 9 października 1955 r. obejrzało ją w sumie 44 tysiące ludzi).

– wspierany gospodarczo naród należało moralnie zrehabilitować<sup>22</sup>. Ten polityczny kurs był wyraźny do tego stopnia, że w 1955 r., kilka miesięcy przed tym, jak „The Family of Man” eksponowano w Berlinie, zamknięto wystawę fotografii nazistowskich zbrodni zorganizowaną na terenie byłego obozu w Dachau, tłumacząc, że „nie tylko obraża [ona] poczucie dobrego smaku, lecz również szkodzi stosunkom między-narodowym”, a wspomniany film Rasnais’go wywołał zgrzyt dyplomatyczny z RFN<sup>23</sup>.

#### NIEMCY. FOTOGRAFIA WOBEC „KULTUROWEJ AMNEZJI”

W projekcie Karla Pawka fotografie przywołujące doświadczenie wojny zostały bardziej wyeksponowane. Było ich nieco więcej, a ponadto szokowały swoją drastycznością. Zajmowały trzecią z sekcji tematycznych, na jakie wystawa została podzielona<sup>24</sup>, noszącą tytuł *Der Mensch gegen den Menschen* (*Człowiek przeciwko człowiekowi*), i znajdowała się pomiędzy fotografiami zakochanych z jednej strony (*Zwei Menschen*) oraz ciężarnych kobiet i dzieci z drugiej (*Der Anfang des Menschen*). We wspomnianym „rozdziale” Pawek umieścił trzynaście kadrów: niemieckiego żołnierza powracającego do kraju po zakończeniu wojny (Richard Peter, 1946), kobietę w masce gazowej po ataku lotniczym na Berlin (Wolf Strache, 1943), mieszkańców Kercza na Krymie szukających zwłok swoich bliskich po odrocie wojsk niemieckich (Dmitrij Baltermans, 1942), indyjskiego żołnierza na granicy indyjsko-chińskiej (Christa Armstrong), szczątki wartownika obrony przeciwlotniczej znalezione w piwnicy jednej z piwiarni w Dreźnie (Richard Peter, 1946), pogrzeb oficera armii radzieckiej w Pradze (Tibor Honty, 1945), dwie fotografie Algierczyków wykonane w czasie wojny w Algierii (oczekiwanie na przesłuchanie, Mario Dondero; ranny, Jean-Pierre Biot), scenę samosądu na ulicy podczas powstania w Budapeszcie (Mario de Biasi, 1956), zgrupowanie angielskich wojsk w Düsseldorfie (Otto J. Nöcker), oddział czeskich spadochroniarzy (Max Scheler), kobiece oddział podczas defilady w Jerozolimie (Stefan Moses), chińskie dzieci uczące się trzymać broń (Rolf Gillhausen) oraz japoński inwalida żebrzący pod świątynią w Kioto (J.Ph. Charbonnier); (il. 9–13). Zatem Holokaust w ogóle nie pojawił się w sekcji poświęconej tematowi wojny, nie został zasygnalizowany nawet marginalnie, jak u Steichena; chyba że za takie nawiązanie można uznać fotografię z defilady w Jerozolimie. Co więcej, jak zauważył Timm Starl, na wystawie „Czym jest człowiek?” nie tylko nie zaprezentowano obrazów odwołujących się do Zagłady, ale także nie uwzględniono fotografii postaci, które – w kontekście tych wydarzeń – można byłoby uznać za odpowiedzialnych za zbrodnie. Innymi słowy, na wybranych przez Pawka zdjęciach nie ma ani jednego obrazu żołnierza w nazistowskim mundurze wykonanego wtedy, gdy rozgrywała się tragedia „ostatecznego rozwiązania”. Fotografie młodego chłopca wracającego z wojny oraz szczątków wartownika obrony przeciwlotniczej (będącego prawdopodobnie w starszym wieku, takich bowiem wybierano do owej służby), obie wykonane w 1946 r., odwołują się do zupełnie innego obszaru znaczeń. Status ofiary oraz oprawcy został więc zrelatywizowany, wyjęty z kontekstu historycznego (niemieccy żołnierze jako ofiary – manifestacja siły izraelskiego wojska). Nie zmieniły tego nawet opisy kadrów, zamieszczone w towarzyszącym wystawie katalogu (których w przypadku „Rodziny człowieczej” nie było). Podobnie jak u Steichena, uwaga odbiorcy skoncentrowana została na emocjonalnej, psychologicznej sytuacji człowieka doświadczającego wojną – przy czym u Pawka, przede wszystkim na skutek braku fotografii jednoznacznie wskazującej na tych, którzy owe wydarzenia „wyreżyserowali” (Steichen wybrał identyfikujące oprawców ujęcie z raportu Stroopa, opisując je dodatkowo narodowością fotografa: „German photographer unknown”), wrażenie relatywizacji wojennych zbrodni wydaje się bardziej problematyczne. W obu przypadkach istotne okazało się jednak nie to, jak do konfliktu doszło i jaki miał on przebieg. Liczył się jego skutek – cierpienie ludzi, przedstawione *de facto* jako cierpienie ludzkości.

Wypada zastanowić się, czy o odmienności ukazania wojennej problematyki w narracji wystawy „Czym jest człowiek?” stanowić może jej kontekst geopolityczny, a nawet biograficzny. Podczas gdy Steichen wziął udział w II wojnie światowej jako ochotnik amerykańskiej marynarki wojennej, Pawek był żołnie-

<sup>22</sup> Sarah E. James przytacza wypowiedź pary fotografów, Gabriele i Helmuta Nothelferów, którzy wspominali, iż Niemcy mogli oglądać ekspozycję bez obawy, że na któreś fotografie zobaczą oskarżenie pod swoim adresem. James, *op. cit.*, s. 328.

<sup>23</sup> J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tłum. M. Antosiewicz, Warszawa 2007, s. 215.

<sup>24</sup> Omawiając wystawę „Czym jest człowiek?”, podobnie jak Timm Starl, posługuję się katalogiem wystawy, która nie jest prezentowana publicznie na permanentnej ekspozycji; wspomniana „sekcja” jest więc zarazem „rozdziałem” katalogu.





22



23

9. Richard Peter sen., Wolf Strache, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.

rzem Wehrmacht, aspirującym do członkostwa w NSDAP<sup>25</sup>. Owa relatywizacja statusu oprawcy i ofiary staje się zatem jeszcze bardziej problematyczna w kontekście biografii Pawka, co zauważył już Starl<sup>26</sup>. Będąc wiedeńskim z urodzenia, Pawek rozpoczął karierę dziennikarską w tymże mieście. W latach 1933–1944 pracował w redakcji miesięcznika kulturalnego „Die Pause”, którego był jednym z założycieli (inicjatywę wsparły władze Wiednia; podtytuł pisma brzmiał: „Deutsche Kulturzeitschrift”) i na którego łamach opublikował wiele artykułów zgodnych z obowiązującą wówczas narodowo-socjalistyczną ideologią<sup>27</sup>. Następnie, już w okresie powojennym, współpracował z periodykiem „Austria International” oraz z magazynem „magnum”, którego był założycielem. Pismo to, noszące podtytuł „Zeitschrift für das moderne Leben”, można uznać za jedno z najważniejszych ilustrowanych społeczno-kulturalnych periodyków niemieckojęzycznych w drugiej połowie lat 50. oraz na początku następnej dekady. Było ono bogato ilustrowane, dopracowane poligraficznie (ilustracje drukowano na dobrej jakości papierze), ukazywało się początkowo jako kwartalnik, następnie zaś jako dwumiesięcznik o objętości 80 stron, a pojedynczy numer poświęcony był zwykle jednemu, przewodniemu tematowi<sup>28</sup>. Biografia Pawka staje się jeszcze bardziej kontrowersyjna i dwuznaczna po uwzględnieniu szczegółów z jego wojennego życiorysu. W 1945 r. został

<sup>25</sup> Po wcieleniu Austrii do III Rzeszy złożył swój akces, jednak nie został przyjęty; zachowało się napisane przez niego podanie. Zob. T. Starl, *Die Kehrseite der Geschichte. Karl Pawek: Priesterzögling, Zeitschriftengründer, NSDAP-Anwärter, Kriegsverbrecher, Psychopath, Ausstellungsmacher, Kulturpreisträger*, „Fotogeschichte”, 2008, nr 87, s. 66.

<sup>26</sup> Starl, „Eternal Man”..., s. 127 i nast; idem, *Die Kehrseite der Geschichte...*, s. 65–69.

<sup>27</sup> Po aneksji Austrii do Niemiec został zmuszony do rezygnacji ze stanowiska redaktora naczelnego, pełnił odtąd funkcję jego zastępcy.

<sup>28</sup> Na temat magazynu „magnum” zob. M. Szeless, *Die Kulturzeitschrift „magnum”: Photographische Befunde der Moderne*, Marburg 2007.



22 Richard Peter sen.  
 23 Wolf Strache  
 24 Baltermans  
 25 Christa Armstrong

10. Dmitrij Baltermants, Christa Armstrong, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.

on bowiem aresztowany i skazany za zadenuncjowanie trzech oficerów Wehrmachtu, członków antynazistowskiego ruchu oporu działającego wewnątrz armii, którzy przygotowywali Operację Radetzky – akcję poddania Wiednia wojskom sowieckim. W wyniku donosu wszyscy trzej zostali straceni, natomiast Pawek otrzymał awans. Po odbyciu kary<sup>29</sup> obowiązywał go zakaz uprawiania dziennikarstwa, jakim w powojennej Austrii obłożono osoby zaangażowane w reżim nazistowski (zakaz ów wygasł w połowie lat 50.). Z tego powodu Pawek oficjalnie nie występował jako redaktor wymienionych wcześniej czasopism, współpracując z nimi lub pełniąc mniej znaczące funkcje redakcyjne. W stopce redakcyjnej magazynu „magnum” oficjalnie zaczął figurować dopiero wówczas, kiedy redakcja przeniosła się z Wiednia do Frankfurtu nad Menem; światowe wystawy fotografii tworzone były już w Niemczech. Warto wspomnieć, że na łamach „magnum” publikowali autorzy współpracujący wcześniej z „Die Pause”, w tym historyk sztuki Bruno Grimschitz, architekt Josef Hoffmann czy pisarz Josef Friedrich Perkoning. Część z nich w przeszłości należała do NSDAP lub otwarcie sprzyjała nazistom.

<sup>29</sup> Stosunkowo łagodny wymiar kary – trzy lata ciężkich robót – był powodem raportu psychiatry, który wskazywał na zły stan zdrowia skazanego. Problemy psychiczne nękały Pawka zresztą także na początku służby wojskowej, co uniemożliwiło mu walkę na froncie. Warto wspomnieć, że elementem wyroku była kara zamknięcia w zaciemnionej izolacji w każdą rocznicę denuncjacji, przypadającą na 5 kwietnia.





26

26 Richard Peter sen.  
 27 Tibor Honty  
 28 Mario Dondero  
 29 J.-Pierre Biot  
 30 Mario de Biasi



28



27



29

11. Richard Peter sen., Tibor Honty, Mario Dondero, Jean-Pierre Biot, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.



12. Mario de Biasi, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.



31 Otto J. Nöcker  
 32 Max Scheler  
 33 Stefan Moses  
 34 Rolf Gillhausen  
 35 J. Ph. Charbonnier



31

32



13. Otto J. Nöcker, Max Scheler, Stefan Moses, Rolf Gillhausen, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.



Niewątpliwie zatem wojna odcisnęła na działalności oraz biografii Pawka swoje piętno. Sytuacja dziennikarza była psychologicznie całkowicie odmienna od sytuacji Steichena, nawet jeśli, uogólniając, obaj angażowali się w rzeczywistość społeczno-polityczną. Steichen był przekonany o słuszności włączenia się Stanów Zjednoczonych w konflikt wojenny – skonstruował zatem propagandową wystawę „Road to Victory”, która miała tłumaczyć Amerykanom sens działań zbrojnych w Europie. Na łamach pisma „Die Pause” Pawek również przekonywał o sensowności ideologicznego kursu. Jednocześnie borykał się jednak z własnymi ułomnościami (problemy psychiczne), ale i z odrzuceniem przez elity reżimu, do których aspirował. Ostatecznie zaś, za wspieranie ideologii, w którą wierzył, został osądzony oraz pozbawiony prawa wykonywania zawodu – stał się zdrajcą. Steichen przeciwnie, zyskał status bohatera wojennego, zdobywając przy tym jeszcze większą renomę jako artysta, kurator oraz animator (jego wojskowe zaangażowanie graniczyło zresztą z megalomanią, oficjalnie chciał być bowiem tytułowany swoim stopniem wojskowym: „Captain”). Takie rozłożenie akcentów biograficznych mogło mieć znaczenie dla konstruowanych przez obu twórców wizualnych narracji, obecnie pozwala je natomiast widzieć jako zindywidualizowane „opowieści” ukształtowane w konkretnym miejscu oraz czasie.

Jest to jednak tylko jeden z możliwych sposobów interpretacji, zorientowany biograficznie, a zatem być może najbardziej wątpliwy. Inny, pozostający z nim w bezpośrednim związku, wpisuje się w porządek procesów historycznych oraz sytuacji politycznej w okresie powojennym. Sarah E. James zauważyła, że wystawę „Czym jest człowiek?” można widzieć jako swego rodzaju wizualizację stanu niemieckiej tożsamości w kilkanaście lat po zakończeniu wojny. Tym samym projekt Pawka, podobnie jak Steichena, ma nie tyle charakter artystyczny, ile socjologiczny (lub socjo-psychologiczny). Austriacko-niemiecki dziennikarz zaczerpnął dużą część zaprezentowanych na wystawie fotografii z archiwum magazynu „Stern”, pisma, dla którego po wojnie pracowało wielu fotoreporterów zaopatrujących nazistowską prasę w użyteczne propagandowo zdjęcia<sup>30</sup>. Wykorzystując odautorski kontekst materiału fotograficznego, działał zatem analogicznie do Steichena. Amerykański fotograf posłużył się przede wszystkim fotografiami z archiwum magazynu „Life”, będącego swoistą kwintesencją amerykańskości. W ten sposób niejako dostosował się do upodobań współczesnego społeczeństwa Stanów Zjednoczonych, ale i zwrócił uwagę na jego bolączki, takie jak konsumpcjonizm czy postępujący zanik wrażliwości na kwestie społeczne. Pawek natomiast, dokonując wyboru materiału fotograficznego, punktem odniesienia uczynił ikonosferę powojennych Niemiec, na którą przekładały się mające tam miejsce zjawiska społeczne i kulturowe<sup>31</sup>. „Pamięć wizualna” berlińskiego odbiorcy obejmowała, podobnie jak w przypadku odbiorców nowojorskich, postaci walecznych żołnierzy, w tym wypadku byli to jednak nie zwycięscy marines, ale pokonany Wehrmacht. Co więcej, mieściły się w niej jeszcze obrazy niedawnego tryumfu Rzeszy.

W pierwszych dekadach po wojnie, szczególnie w latach 50., Niemcy pogrążone były w debacie nie o nazistowskich zbrodniach, ale ciężkiej sytuacji społecznej i ekonomicznej. Akcentowano cierpienia żołnierzy na wschodnim froncie i w sowieckiej niewoli. Dodatkowo polityka zachodnich państw, zwłaszcza Stanów Zjednoczonych, nastawiona była nie tylko na gospodarczą, ale i moralną rehabilitację narodu. Miało to swój oddźwięk w ikonosferze tamtego czasu. Obrazy nazistowskich zbrodni pojawiały się w sferze publicznej rzadko<sup>32</sup>. Sytuację tę socjologzy określają mianem „kulturowej amnezji”<sup>33</sup>. Jak

<sup>30</sup> James, *op. cit.*, s. 330.

<sup>31</sup> Wystaw Pawka nie można zatem rozpatrywać wyłącznie w aspekcie recepcji projektu Steichena. Trzeba bowiem dodać, że magazyn „Life” powstał w oparciu o osiągnięcia przedwojennej europejskiej, a zwłaszcza niemieckiej fotografii prasowej. Wystawy Pawka można zatem widzieć również w odniesieniu do bogatej austriackiej i niemieckiej tradycji fotograficznej. Niewątpliwie więc niemiecka publiczność pod względem kultury wizualnej i znajomości języka fotografii reportażowej była równie przygotowana do odebrania projektu Pawka, jak publiczność amerykańska do odebrania projektu Steichena. Ten problem wnikliwie analizuje Sarah E. James. *James, op. cit.*, s. 321.

<sup>32</sup> Analiza materiału fotograficznego pisma „magnum” pozwala na przykład stwierdzić, że fotografie odnoszące się do wydarzeń II wojny światowej były na jego łamach właściwie nieobecne. Wyjątek stanowiły zdjęcia Ernsta Haasa, przedstawiające mężczyzn wracających do domów z sowieckiej niewoli, uznawane za swoiste symbole powojennej historii Austrii. Jak zauważył Starl, być może właśnie dlatego, że zamiast wskazywać na reżyserów nazistowskiego porządku oraz jego wykonawców, podkreślają pozytywne emocje, szczęście powracających mężczyzn i oczekujących na nich kobiet, odnoszą się do przyszłości, nie przeszłości; Starl, „*Eternal Man*”..., s. 129. Zdjęcia te Pawek włączył w narrację wystawy „Czym jest człowiek?”, umieszczając je w sekcji *Schmerz der Frauen*.

<sup>33</sup> Na temat tego zjawiska, także w odniesieniu do powojennych Niemiec, zob. A. Huysen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London 1994. W latach 60. efekt „kulturowej amnezji” powoli zanikał, m.in. po procesie Adolfa Eichmanna, ustępując miejsca zbiorowemu (i w dużej mierze pozornemu) przeświadczeniu, że problem rozliczania się z odpowiedzialności za popełnione przez nazistów czyny został zakończony.

zauważyła James, ten socjologiczno-psychologiczny mechanizm w dużej mierze pozwolił na odrodzenie się tożsamości narodowej, a także zbudowanie fundamentu nowej niemieckiej państwowości<sup>34</sup>. Kwestię tożsamości dodatkowo komplikował fakt politycznego podziału Niemiec. Sytuacja wymazywania pamięci o zbrodniach istniała także w Niemieckiej Republice Demokratycznej, gdzie odmienność ideologiczną (antyfasyzm) traktowano jako wygodny argument przemawiający za tym, że ze zbrodniami nazistów nie miano tam nic wspólnego<sup>35</sup>. Wystawa „Czym jest człowiek?” była więc przedsięwzięciem osadzonym w socjologiczno-psychologicznym klimacie powojennych Niemiec i powstała w łączności z ukształtowanymi na tym gruncie doświadczeniami wizualnymi. Niezależnie zatem od deklaracji austriacko-niemieckiego dziennikarza co do inspiracji nowojorską wystawą przedsięwzięcie Pawka jawi się raczej jako pewna kontra wobec przenikającego „The Family of Man” amerykańskiego spojrzenia.

#### POLSKA. DWIE TEZY O CZŁOWIEKU, CZYLI (NIE)PRAWDA OBRAZU

Biograficzno-socjologiczny, ale i polityczny kontekst powstania projektu Pawka nakłada się na sytuację panującą w Polsce lat 60. Szczegóły zyciorysu i działalności dziennikarza nie były, jak się wydaje, znane w polskim środowisku fotograficznym. Zwrócono jednak uwagę na obrazy wojenne, wyselekcjonowane zarówno przez Steichena, jak i przez Pawka. Trzeba jednak podkreślić, że z polskiej ekspozycji „Czym jest człowiek?”, jak i z polskojęzycznego katalogu wystawy usunięto szereg fotografii. W sekcji poświęconej tematyce wojennej pominięto trzy kadry – ujęcie samosądu dokonanego na budapeszteńskiej ulicy podczas powstania, fotografię chińskich dzieci uczących się trzymać broń oraz jerozolimskiej defilady (z katalogu usunięto ponadto fotografię maszerujących czechosłowackich spadochroniarzy). Wydaje się przy tym, że chodziło przede wszystkim o usunięcie bardzo drastycznego kadru z powstania w Budapeszcie, wydarzenia w świadomości Polaków politycznie znaczącego. Warto jednak pamiętać, że fotografia przedstawia mieszkańców miasta dokonujących linczu, nie pokazuje radzieckich wojsk i przemocy stosowanej przez Sowietów wobec ludności cywilnej. Również ujęcie chińskich dzieci lub czechosłowackiego wojska mogło być problematyczne pod względem politycznym. Wystawa była prezentowana w Polsce w początkach 1968 r., a więc nieobecność fotografii czechosłowackich żołnierzy w katalogu – a obecność na wystawie – może się wiązać z wydarzeniami praskiej wiosny<sup>36</sup>. Tak wyraźna cenzura nie towarzyszyła wystawie Steichena, także dlatego, że nie było na niej obrazów równie drastycznych i problematycznych pod względem politycznym. Analizując wzajemne powiązania obu wystaw w krytyce fotograficznej tamtego czasu, trzeba zatem mieć świadomość szczególnej sytuacji krzyżujących się ze sobą obszarów problemowych, pierwszego, który stanowi kontekst historyczny, polityczny oraz biograficzny projektów wystawienniczych (dziś dokładnie analizowany), oraz drugiego, składającego się z głosów krytycznych

<sup>34</sup> James, *op. cit.*, s. 328.

<sup>35</sup> Warto w tym miejscu dodać, że wystawa „The Family of Man” w RFN była odbierana entuzjastycznie (wnosząc z oficjalnych not prasowych i relacji), wpisywała się bowiem w kontekst denazyfikacji, demokratyzacji oraz swego rodzaju amerykańskiej (też w wymiarze zależności gospodarczej), odnoszącej się także do popularnych tam katastroficznych nastrojów. W NRD dostrzegano w niej natomiast niepożądaną uniwersalizację problemów społecznych, ahistoryczność, brak podnoszenia kwestii walki klasowej; generalnie jednak wystawą interesowano się w obu obszarach, tym bardziej że jej egalitaryzm i humanizm współgrał z nowocześnie pojmowanym, postalinowskim socjalizmem oraz z zainteresowaniem społeczeństwa zachodnim światem (sytuacja ta zbliża naturalnie charakter recepcji w NRD do tego, jaki miał miejsce w Polsce). Nie wglębiając się w niuanse recepcji wystawy „The Family of Man” w Niemczech, czego wnikliwej analizy podjęła się Sarah E. James (pisząc m.in. o oporze intelektualistów z zachodnich Niemiec co do amerykańskiej kultury narodowej), wypada zwrócić uwagę na ewokowaną przez wystawę wizję powojennej tożsamości jednostki, pamiętając przy tym, że jest to zarówno wizja człowieka owego czasu w ogóle, jak i wizja wyrastająca z konkretnego narodowego kontekstu. Zob. James, *op. cit.*, s. 328–329, a także J. Herf, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys*, Boston 1997.

<sup>36</sup> Trudno to jednak rozstrzygnąć, tym bardziej że fotografia z Budapesztu w katalogu wystawy zajmuje całą stronę, pozostałe z wymienionych zdjęć znajdują się na jej odwrocie – być może był to zatem problem poligraficzny (jeśli chciano usunąć jedno lub dwa zdjęcia, konieczne stawało się usunięcie wszystkich, które były na karcie). W Polsce wykluczonych z narracji wystawy zdjęć było więcej, nie pokazano na przykład tych fotografii, które były krytyczne w stosunku do systemu komunistycznego (jednocześnie gwarantując apolityczność projektu), na przykład fotografii Nikity Chruszczowa pijącego ze szklanki (Otto J. Nöcker), atelier socrealistycznego rzeźbiarza pełnego kuriozalnych monumentów Lenina (William Klein), karykaturalnego ujęcia przemowy z portretem Lenina w tle (William Klein). W tym miejscu jednak nie analizuję szerzej wszystkich tego typu sytuacji, skupiając się przede wszystkim na zdjęciach wojennych. Informacje na temat obecnego na polskiej ekspozycji materiału fotograficznego czerpię z polskojęzycznego katalogu wystawy oraz podpisów zdjęć, jakie znalazły się na wystawie (zamieszczonego w tymże katalogu). Dla porównania posługuję się natomiast katalogiem w wersji niemieckojęzycznej.



(funkcjonujących w ideologicznym polu), świadczących o określonym postrzeganiu wizualnej strony oraz wymowy projektów.

Kilka miesięcy po premierze wystawy „Czym jest człowiek?” w Zurychu na łamach miesięcznika „Fotografia” pojawił się tekst poświęcony przedsięwzięciu. Towarzyszyły mu tłumaczenia przedmów do katalogu ekspozycji autorstwa Heinricha Bölla oraz Pawka, zatytułowanych odpowiednio *Die humane Kamera (Humanistyczna kamera)* oraz *Die Sprache der Photographie. Die Methode dieser Ausstellung (Język fotografii. Metoda niniejszej wystawy)*. W eseistycznym tekście Böll dał wyraz sceptycyzmowi wobec obiektywności zapisu fotograficznego, wyraził także wątpliwość względem etycznego aspektu procesu fotografowania, podczas którego rejestrowane bywają najbardziej dramatyczne, ale i intymne momenty życia: „Tam, gdzie kamera staje się natrętna i nastawiona jest w stosunku do człowieka na to, by go przyłapać, zadenuncjować, zdemaskować – fotografia wykracza poza swoje granice estetyczne i moralne. Kto czatuje przy dziurce od klucza, odkrywa oczywiście ułomności ludzkie”<sup>37</sup>. Odnosząc się do samego projektu, pisał natomiast: „Sens niniejszej wystawy mógłby polegać na obudzeniu refleksji na temat fotografowania. Czy należy chwytac na gorąco, demaskować, denuncjować, czy kamera ma być wszechwidząca, czy też człowiek stojący przy kamerze ma być uczłowieczony [...]”<sup>38</sup>. Owe słowa, zwracające uwagę na kwestie etyczne w fotografii, pośrednio zaś dotykające zagadnienia obiektywności zapisu fotograficznego oraz funkcji medium we współczesnej kulturze, wyznaczają niejako kierunek polskiej dyskusji o fotografii w latach 60., szczególnie zaś tej wywodzącej się z nurtu reportażowego, wpisanej w recepcji wystawy Steichena.

Niedługo później w rubryce *Z prasy zagranicznej* zamieszczono tłumaczenie komentarzy do wystawy autorstwa fotografów oraz intelektualistów niemieckich, opublikowanych w styczniu i lutym 1965 r. na łamach zachodnioniemieckiego miesięcznika „Foto Prisma”. Obok negatywnych komentarzy autorstwa Alberta Renger-Patzscha i Fritza Kempe przytoczono bardziej umiarkowaną ocenę wyrażoną przez Willy’ego Rotzlera, redaktora szwajcarskiego magazynu „Du”. Szczególnie wypowiedź Kempego mogła dać pewne pojęcie o różnicy pomiędzy projektem Steichena a wystawą Pawka, twierdził on bowiem: „Warto by zobaczyć jeszcze raz wystawę Steichena z jej wyważonymi formatami, służącymi do rozłożenia akcentów, ażeby ocenić uniformizm tzw. »Światowej wystawy fotograficznej«. Oglądanie katalogu jest mylące, bowiem nie daje pojęcia o rozmiarach eksponowanych zdjęć. Na wystawie wszystkie zdjęcia są duże, niektóre – kolosalne. Skutkiem tego zdania fotograficzne Paweka nie posiadają ani akcentu, ani rytmu. Poszczególne zdjęcia pozbawione zostały własnych walorów przez zawieszenie ich ciasno obok siebie tak, że przypomina to tapetę. Efekt ten był zamierzony, obrazy miały przemówić. Jednakże nie przemawiają – Pawek odarł je z wymowy”<sup>39</sup>. Inni komentatorzy dostrzegli jednak, że artystyczne walory samego przedsięwzięcia, o które Steichen dbał, ponieważ miały one gwarantować spójność proponowanego przekazu, nie były w przypadku wystawy Pawka najważniejsze. Chodziło o wizję człowieka jako jednostki społecznej oraz o formułę języka fotografii, w jakim owa wizja została wyrażona. Renger-Patzsch pisał: „Poprzez wystawę tę poznajmy jeśli nie osobisty pogląd Paweka na człowieka, to w każdym razie pogląd szeregu dzisiejszych fotoreporterów. Upodobanie w pokazywaniu nędzy, chorób, nieszczęść, seksu i emocji zmusza do zastanowienia. W świadomie wyrafinowany sposób zestawione tu są obrazy, które wcale do siebie nie pasują. Jest to obliczone na oddziaływanie emocjonalne, którego fotograf ani nie zamierzał, ani nie życzył sobie osiągnąć. Oglądającego wprowadza się w błąd, w stosunku zaś do autora obrazu popelnia się nadużycie”<sup>40</sup>.

Sprzeciw wobec tego, co zostało przedstawione, jak i sposobu prezentacji dotyczył również wystawy Steichena. Strategia Pawka była jednak bardziej radykalna – i bardziej publicystyczna zarazem. Jak wskazywała James, zestawienia fotografii proponowane przez amerykańskiego fotografa opierały się na niuansach, nie tyle podobieństwach wizualnych czy tematycznych, co na zbieżnościach emocjonalnej tonacji poszczególnych kadrów; żeby zinterpretować ów projekt, a jednocześnie wyłamać się z dominujących odczytań autorstwa Rolanda Barthes’a czy Allana Sekuli<sup>41</sup>, trzeba bardzo wnikliwie przeanalizować

<sup>37</sup> Cyt. za B.F., *Wystawa „Czym jest człowiek?”*..., s. 99.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Cyt. za *Z prasy zagranicznej*, „Fotografia”, 1965, nr 8, s. 184–185.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Mam tu na myśli tekst *Handel fotografiami* opublikowany w 1981 r.; zob. A. Sekula, *Handel fotografiami*, [w:] idem, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010, s. 71–111.

materiał wizualny, wpisując weń własne asocjacje. W przypadku Pawka sekwencje fotografii, ich zestawienia, budowane są na bardzo wyrazistych kontrastach, co czyni projekt bardziej narażony na krytykę (zbyt duża dosadność, trywializacja), ale i radykalizuje przekaz, nadając mu krytyczną wymowę. Podczas gdy w narracji amerykańskiej wystawy społeczne, ekonomiczne nierówności można widzieć jako wpisane w porządek kolei losu, tutaj jawią się one bardziej wyraźnie jako wynik geopolitycznych uwarunkowań. Uniwersalizm Pawka pozostaje na poziomie tematycznym (w narracji mieszczą się takie elementy treściowe, jak narodziny, miłość, śmierć; podobnie jest w projekcie Steichena), ale poszczególne kwestie ujmując on w kategoriach socjologicznych, kulturowych, psychologicznych, ekonomicznych, wydobywając paradoksy, niesprawiedliwości, różnice; przykładowo, porównując sekcję fotografii poświęconych tematowi śmierci w obu wystawach, u Pawka pojawiają się obrazy o wiele bardziej drastyczne, pokazujące nie tylko rozpacz, smutek, opłakiwanie, ale także bezwzględność, obojętność wobec śmierci, bezradność. Ostrze krytyki wymierzone jest przy tym szczególnie w umasowioną, skomercjalizowaną współczesną kulturę, a także w systemy polityczne (na przykład sekcja *Gegensätze, Przewidywania*). Z tego powodu Kempe mógł napisać, że: „Pawekowskie »zdania« są wrzaskliwe i jeśli oczekuje się od nich odpowiedzi na pytanie »Czym jest człowiek«, wszystkie ściany odpowiadają: człowiek jest niczym, błotem. Obraz świata u Pawka zawiera tylko kontrapunkty pomiędzy biedą i luksusem, pomiędzy męczennikiem i modelką. Normalni ludzie dla niego nie istnieją. [...] Po obejrzeniu takiego nagromadzenia nieszczęść dostaje się kaca. Wydaje się, że dr Pawek jest za mądry na to, żeby nie wiedzieć, co tu narobił. Suto opłacani uczniowie cudu gospodarczego przelkną w swojej prymitywnej świadomości ten pokaz jak krem”<sup>42</sup>. Natomiast według Rotzlera przeciwnie, wystawa jawiła się jako zwracająca uwagę na dwuznaczność i niejasność fotografii, kiedy jest ona pozbawiona historyczno-społecznego komentarza: „Porównanie wystawy Pawka do »Rodziny człowieczej« jest mało celowe. [...] Nie tylko odstęp czasu [...], ale zgodna z następstwem pokoleń odmienność światopoglądowa i estetyczna obydwu inicjatorów doprowadziła do dwu rozmaitych sposobów przedstawiania człowieka. [...] »Bezślowa« fotografia nie przemawia żadnym językiem. I to jest druga nauka z wystawy. [...] Poszczególne zdjęcie nie stanowi niezmiennej, jednoznacznej wypowiedzi”<sup>43</sup>.

Kontrowersje wokół wystawy nie były zatem obce polskim krytykom, mogli oni ustosunkować się do nich. Głosy krytyczne determinowała zarówno ukształtowana już w latach 50. wizja nowoczesnej fotografii, mająca postać artystycznego reportażu, jak i świadomość przemian w podejściu do medium, jakie dokonały się na przestrzeni dekady pod względem refleksji teoretycznej dzielącej od siebie projekty Steichena i Pawka. Trzeba podkreślić, że dążenie austriacko-niemieckiego dziennikarza do uhistorycznienia, uspołecznienia fotografii współgrało ze znanym już wówczas w Polsce stanowiskiem Barthes’a, który zarzucał „Rodzinie człowieczej” ahistoryczność. Takie podejście do problemu, współgrające z marksistowskim ujęciem problematyki społecznej, mogło zatem sprawić, że wystawę „Czym jest człowiek?” polscy krytycy potraktowaliby jako swego rodzaju ideowe „ulepszenie” projektu Steichena. W pewnej mierze tak właśnie się stało. Odbiór wystawy Pawka był pozytywny, wręcz entuzjastyczny, choć dostrzeżono również pewne słabości projektu. Alfred Ligocki uznał wystawę za drugą po „Rodzinie człowieczej” „próbę wykorzystania twórczych elementów fotografii do analizy i unaocznienia zasadniczych elementów egzystencji ludzkiej”, zwracając przy tym uwagę na operowanie zupełnie odmiennym od Steichenowskiego językiem emocji – podczas gdy Amerykanin wybrał krzepiący sentymentalizm, Pawek postanowił wstrząsnąć odbiorcą, posługując się ironią i zaskoczeniem<sup>44</sup>. „Jeśli wielkiemu dziełu Steichena patronują wersety Biblii i wzniosłe strofy wielkich poetów przeszłości, to nad wystawą Pawka unosi się duch dramatów Dürrenmatta lub Becketta”<sup>45</sup> – pisał krytyk, jednocześnie jednak zarzucając wystawie voyeurizm, a także intelektualny prymitywizm. Na poparcie swych słów przywoływał przykład sekwencji fotografii zatytułowanej *Jeder sucht sein Leben zu gewinnen (Każdy próbuje wygrać swoje życie)*, w ramach której zestawione zostało ujęcie zakonnic z fotografiami – jakoby – prostytutek (il. 14). Jeśli zatem w wystawie Steichena można było dostrzec – jak czyniła to chociażby Urszula Czartoryska w tekście *Biologia i sentymenty* – bagatelizację problematyki społecznej, a także pewien światopoglądowy anachronizm, u Pawka dało się zauważyć publicystyczne uproszczenia i wyolbrzymienia.

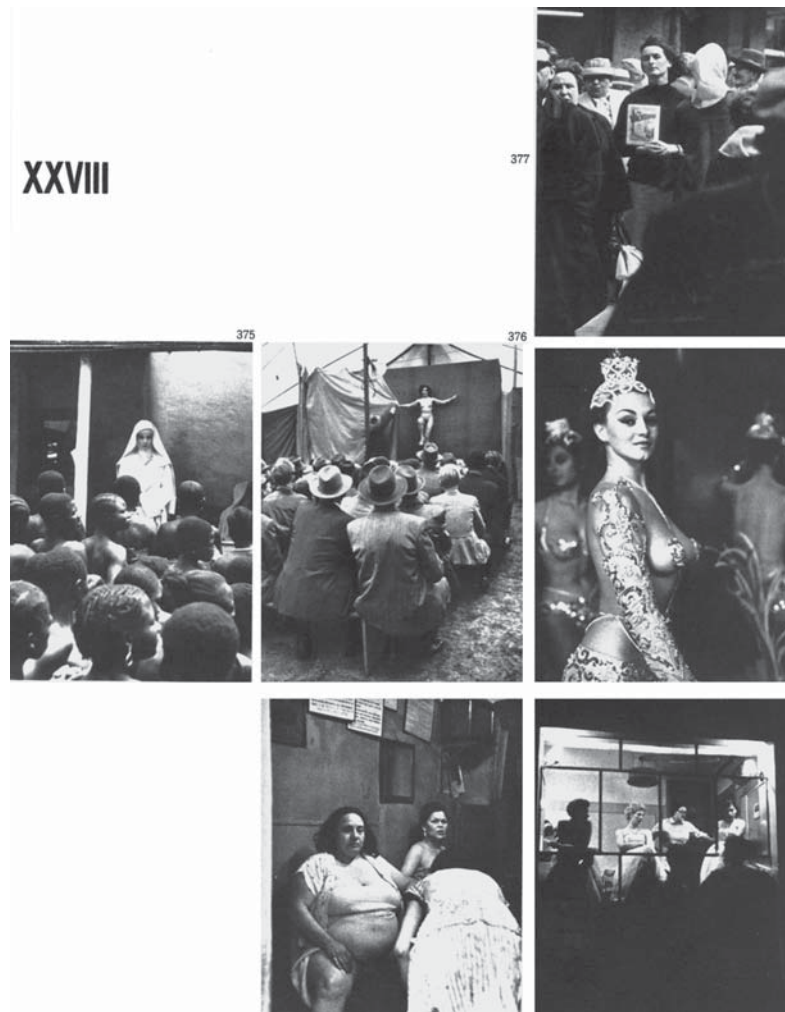
<sup>42</sup> Cyt. za *Z prasy zagranicznej*, „Fotografia”, 1965, nr 8, s. 184.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> A. Ligocki, *Refleksje o wystawie Karla Pawka*, „Fotografia”, 1968, nr 1, s. 3.

<sup>45</sup> *Ibidem*.





14. Leo Fuchs, Tore Johnson, Stefan Moses, Peter Basch, Walter Siebiert, Franz Hubmann,  
 reprodukcja na podstawie katalogu wystawy,

Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.

Jednak to co w wypowiedziach polskich krytyków decyduje o pozytywnej lub wręcz entuzjastycznej ocenie wystawy Pawka, niekiedy każąc stawiać ją wyżej nad projektem Steichena, to raczej jej wyrazisty język wizualny, który służył wywołaniu tym mocniejszego wstrząsu moralnego. W „Czym jest człowiek?” chodziło o pokazanie „prawdziwego”, pozbawionego idealizacji obrazu człowieczeństwa. Nie bez znaczenia był tutaj aspekt ideologiczny, wystawę można było bowiem odbierać jako krytyczną wobec bolączek kapitalistycznego świata, co mogło wynikać z chęci polemiki z amerykańską wykładnią Steichenowskiego projektu. W przytaczanej wyżej recenzji Ligocki pisał: „Wystawa «Czym jest człowiek» w sposób znacznie wszechstronniejszy, a przede wszystkim bardziej ekspresyjny wyraża sytuację człowieka współczesnego z jego alienacją w mrowiskowych społeczeństwach wysoko uprzemysłowionych krajów kapitalistycznych, zgubionego w świecie techniki i pełnego powojennych kompleksów oraz trwogi przed atomową zagładą”<sup>46</sup>. Swoje refleksje krytyk podpierał, odwołując się do Pawkowskiej wizji fotografii, wpisującej się doskonale w formułę lansowanego szeroko artystycznego reportażu – aktualną, realistyczną, wypełnioną humanistycznym projektem światopoglądowym – stwierdzając: „Ów wstrząs, który Pawek określa jako »uderzenie w dołek«, należy do najważniejszych składników ekspresji nowoczesnej fotografii artystycznej, której głównym zadaniem jest rozbijanie stereotypów postrzegania świata i reagowania na jego właściwości”<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Ligocki, *Refleksje o wystawie...*, s. 3–4.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 3.

Postulat emocjonalnego zaangażowania – i postrzeganie fotografii jako środka, który może owo zaangażowanie wyzwać oraz podsycać – ogniskuje się wokół wspomnianego, kluczowego zagadnienia, a mianowicie doświadczeń wojennych oraz ich kulturowego rezonansu. Jak bowiem się okazuje, to właśnie ten temat ogniskował uwagę polskich krytyków, a rozpatrywany w kontekście obu wystaw prowadził do ich różnicowania lub też otwartego przeciwstawiania sobie. Ligocki zauważał: „Wystarczy porównać dość banalny zestaw zdjęć w grupie »Wojna« u Steichena z przerażającym zestawem obecnej wystawy, w którym upiorna scena zbombardowanego miasta sąsiaduje z przejmującą sceną rozpoznawania przez rodziny zwłok pomordowanych przez hitlerowców Rosjan w Kursku i z parą okaleczonych po Hiroshimie ulicznych grajków japońskich, by zauważyć nie tylko różnicę klimatu, ale też różnicę spojrzenia i środków oddziaływania”<sup>48</sup>. Wobec braku wcześniejszych komentarzy dotyczących ujęcia tematyki wojennej w projekcie Steichena (tylko zreprodukowano fotografie pochodzące z owej sekcji na łamach pisma „Fotografia” w 1956 r.) skoncentrowanie wypowiedzi krytyków wokół tego problemu należy postrzegać jako istotne także w odniesieniu do „Rodziny człowieczej”. Tekst autorstwa Juliusza Garzteckiego, będący wprowadzeniem do polskojęzycznego katalogu ekspozycji Pawka, niemal w całości zbudowany został wokół obrazu wojny, choć jednocześnie krytyk uniknął deprecjonowania Steichenowskiej wizji: „Przed naszymi oczyma i w naszej obecności dwaj ludzie z dwu części świata wykładają nam dwa odmienne poglądy, dwie tezy o człowieku, które można by objąć przeciwieństwem jednym tylko pytaniem: Kim jest człowiek? Odpowiada Steichen: człowiek to wielka rodzina. Ma swoje smutki, swoje czasy narodzin i przemijania. Lecz człowiek człowiekowi bratem, siostrą, matką. Karl Pawek pyta brutalnie: *Was ist der Mensch?* Co to jest człowiek? Czy to, co oglądamy, czy to, czym jesteśmy, jest godnym aprobaty obrazem człowieka?”<sup>49</sup>. Krytyk przytoczył upiorną statystykę, według której na przestrzeni pięciu tysięcy lat w skali globalnej miały miejsce tylko 202 lata pokoju, a w wojnach zginęło łącznie przeszło trzy miliardy ludzi (dodawał: „czyli więcej, aniżeli w tej chwili liczy cała ludzkość globu”), budując tym samym – lub też wypełniając – Böllowską wizję człowieka będącego na początku drogi do humanizacji. Garztecki widział w wystawie Pawka klimat Brechtowskich songów, groteskowy ton, który ma na celu nie ośmieszenie człowieka, ale jego głębsze poznanie, w konkretnym momencie historycznym wymagające zmierzenia się z najnowszą historią, zbrodniami, jakie dokonały się w sercu zachodniej cywilizacji. Komentując wystawę, krytyk pisał: „[...] zabawa bywa – i często jest – obłędna, wesołość tylko skrywa lęki, piękno sąsiaduje z upadkiem i rozkładem, miłość bywa bliska okrucieństwu”<sup>50</sup>. Zatem wystawa Pawka nie tylko była postrzegana jako ta, która prezentowała bliższą, bardziej adekwatną wizję człowieczeństwa, ale także stanowiła pretekst do skomentowania kondycji jednostki, uwarunkowanej przez doświadczenia wojenne. Zarówno z samego projektu, jak i z recenzji Garzteckiego wyłaniał się tragiczny, pozbawiony złudzeń obraz człowieka: „W doborze naturalnym [...] zwyciężył i opanował ziemię nie dlatego, by był do życia na niej najlepiej w sensie zdolności adaptacji biologicznej przystosowany, lecz dlatego, że jego przystosowaniem była największa wśród wszystkich żyjących gatunków agresywność. Do destrukcji ostatniego przeciwnika. I aż do autodestrukcji”<sup>51</sup>. Tekst krytyka przerodził się zresztą w rodzaj katastroficznej wizji ery atomowej, na który składały się narracje budowane przez systemy ideologiczne oraz środki przekazu funkcjonujące w spolaryzowanej rzeczywistości zimnej wojny: „Żyją w świecie trudnym. W naszym dzisiejszym, pełnym walki, napięcia, a jeśli bywa w niektórych czasach i miejscach pozornie kwitnący i zaciszny, to pod powierzchnią wysepki spokoju drga nieustannie ziemia w posadach, płyną utajone prądy zagrożenia zniszczeniem”<sup>52</sup>. W tej pesymistycznej, ale i w pewnym sensie uzasadnionej psychologicznie diagnozie powojennej rzeczywistości pobrzmiewał również ton ideologiczny. Komentarz krytyka nie wyczerpywał się na dekadentym wyliczeniu bolączek współczesności, pytał on bowiem: „Cóż tedy czynić nam wypada?” i szukał odpowiedzi w „systemie postępu społecznego”, socjalizmie, który miał stworzyć okoliczności ułatwiające bycie dobrym. Retoryka progresywności, chęć przełamania ponurych obserwacji wpisuje się w oficjalną, systemową narrację reformy człowieka. Wystawa Pawka postrzegana była zatem jako podsumowanie dramatycznego etapu historii, obnażenie ludzkich ułomności po to, by

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Garztecki, *Dwie tezy...*, s. 3.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

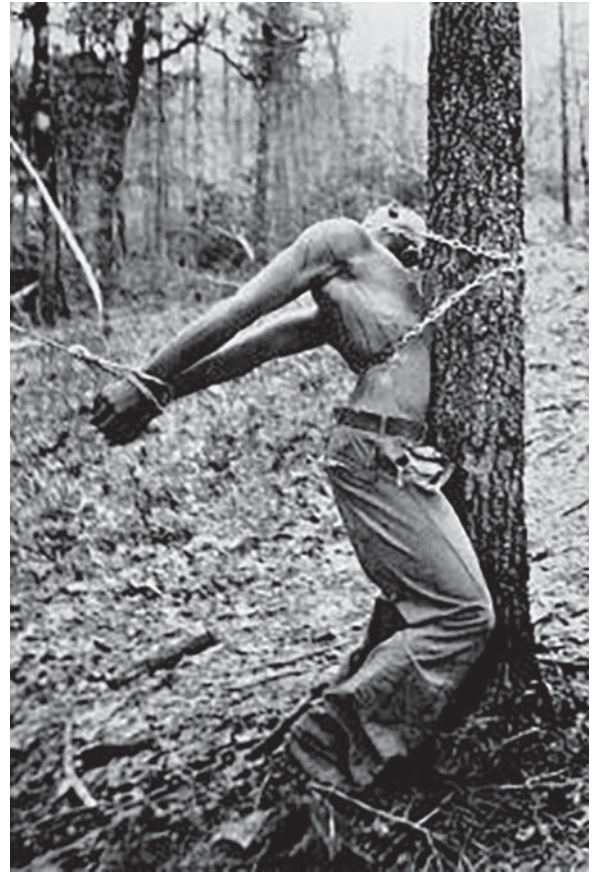
<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 3–4.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 4.





15. Charlotte March, Jerrold N. Schatzberg, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.



16. Fotograf nieznan, fotografia usunięta z wystawy „The Family of Man” po jej otwarciu w Nowym Jorku, archiwum magazynu „Life”, reprodukcja na podstawie „Life” 1955, 14 lutego, s. 141

mogła dokonać się pozytywna przemiana. Widać zatem, że pomimo ideowego konfrontowania obu wystaw, w oczach krytyki (ale i w dzisiejszej analizie) intencje Steichena i Pawka spotykają się w tym samym punkcie, ich troską było bowiem odrodzenie człowieka, jednostki silnej, mającej świadomość własnych słabości, a nade wszystko – moralnej. „Walcz szerząc dobro. Lub walcz usuwając zło. Dwie postawy. Czy się wykluczają?” – pytał retorycznie Garztecki<sup>53</sup>.

Uprawiana przez przytaczanych krytyków retoryka aktywności, sprowadzająca się do ogólnikowych postulatów kształtowania własnego człowieczeństwa i poczuwania się do odpowiedzialności za zło, odsłania jednak pewien paradoks. Chęć odejścia od bagatelizowania problematyki społecznej w gruncie rzeczy ponownie wpędza ich bowiem w pułapkę ahistoryczności. Z jednej strony w narracji wystawy Pawka zauważona i dowartościowana została obecność fotografii prezentującej prześladowania Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych (il. 15; zdjęcie linczu na młodym chłopcu Steichen usunął z ekspozycji tuż po otwarciu wystawy, uznając je za zbyt drastyczne, il. 16), nie zwrócono jednak uwagi na nieobecność fotografii przywołujących kwestię Holocaustu oraz brak obrazów wskazujących odpowiedzialnych za tę zbrodnię. W gruncie rzeczy zatem problem nadmiernej uniwersalizacji, a co za tym idzie relatywizacji problematyki historycznej nie został przez Pawka przewyżniony, krytycy również go nie przepracowali. Ich refleksja była w gruncie rzeczy o wiele prostsza, sprowadzała się bowiem do stwierdzenia, że to, co bardziej drastyczne, jest też bardziej prawdziwe w odniesieniu do ludzkiej natury. Przywoływane wypowiedzi krytyczne nie stanowią w żadnej mierze analitycznego namysłu nad problematyką wizualizacji wydarzeń historycznych w fotografii. Trudno jednak jednoznacznie ocenić tę sytuację. Być może

<sup>53</sup> *Ibidem*.





17. Vladimir Sawostjanov, reprodukcja na podstawie katalogu wystawy, Karl Pawek, *Weltausstellung der Photographie zu dem Thema Was ist der Mensch?*, Hamburg 1964, s. nlb.

bowiem należałoby rozpatrywać ją w kontekście psychologicznym, przez pryzmat mechanizmu traumy, wiążącego się z wyparciem, ale i potrzebą wypowiedzenia grozy, swoistą sytuacją koegzystencji przeszłych, dramatycznych wydarzeń oraz terażniejszości. Nic zatem dziwnego, że pisano, iż zdjęcia wzywają do odpowiedzialności, są w pozytywnym sensie moralizatorskie („[...] na wystawie dużo jest zdjęć [...] wzywających nas jako ludzi do odpowiedzialności”) oraz szukano humanistycznych wartości kryjących się pod powierzchnią drastycznych zestawień obrazowych („I poprzez tego rodzaju zdjęcia dochodzimy do głębszej warstwy ukrytej pod ironią i demaskowaniem – warstwy humanistycznych wartości wystawy”)<sup>54</sup>. Na ten stan rzeczy nie miał nawet wpływu fakt, że, jak wspomniałam, polska wystawa „Czym jest człowiek?” oraz jej katalog zostały ocenzurowane, co doprowadziło do sytuacji, w której powstała niejako alternatywna, sterowana ideologicznie narracja (świadomość zastosowania cenzury niewątpliwie istniała; katalog niemieckojęzyczny musiał być znany przynajmniej części krytyków, to nim posługiwano się przecież w 1965 r., publikując pierwsze artykuły o ekspozycji). W jej ramach nie było miejsca na kadr z powstania węgierskiego czy ironiczne fotografie komunistycznych dygnitarzy, zamieszczone w oryginalnym projekcie Pawka. Ujęcie radośnie wiwatującego tłumu na tle planszy z wizerunkiem Lenina, umieszczone w sekcji *Stützen der Gesellschaft, Czołowi ludzie społeczeństw* (można przetłumaczyć również jako: *Podpory społeczeństwa*), nie stanowiło jednak dla organizatorów problemu, uzupełniało bowiem ideologicznie wygodną narrację (il. 17).

<sup>54</sup> Ligocki, *Refleksje o wystawie...*, s. 3–4.

## FOTOGRAFIA JAKO JĘZYK UNIWERSALNY. KRYTYKA

Zainteresowanie działalnością Pawka w Polsce zaczęło się jednak nie od wystaw, ale od teorii. Pierwsza z jego książek poświęconych fotografii, wydana w 1960 r. *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus* (Fotografia totalna. Punkt widzenia nowego realizmu<sup>55</sup>), stała się głośna w polskim środowisku fotograficznym, widziano ją bowiem jako pozycję prekursorską pod względem wielości poruszanych problemów teoretycznych – stanowiła swoiste podsumowanie dyskutowanych przez krytyków zagadnień<sup>56</sup>. Wcześniej znane były również teksty austriacko-niemieckiego dziennikarza oraz jego działalność edytorska – podziw wzbudzała jakość pisma „magnum”. Na poglądy Pawka na naturę fotografii powoływał się Ligocki w kontrowersyjnej jak na owe czasy książce *Fotografia i sztuka* (1962), w której opowiadał się za formułą artystycznego reportażu<sup>57</sup>. Równocześnie referowano poglądy Pawka na łamach miesięcznika „Fotografia”, przedstawiając go jako wybitnego teoretyka, który po pierwsze – skodyfikował zjawisko nowoczesnej fotografii reportażowej, nadając jej nazwę „Life-Photographie”, od magazynu „Life”, na którego łamach najpełniej się rozwinęła, lub też, po prostu, od fotografii dokumentującej życie we wszelkich jego przejawach, po drugie – opisał naturę oraz funkcję współczesnej fotografii, określając ją, od tytułu swojej książki, mianem „Totale Photographie”, czyli „fotografia totalna”<sup>58</sup>.

Rozważania Pawka były w dużej mierze zbieżne z refleksjami polskich krytyków w drugiej połowie lat 50., w obu wypadkach podstawą nowoczesnej fotografii był bowiem jej realizm. Podobnie jak polscy krytycy fotografii tamtego czasu, Alfred Ligocki, Janusz Bogucki czy Zbigniew Dłubak, realizm fotografii Pawek rozumiał szeroko. Mechaniczność, a więc wierność czy też obiektywność zapisu fotograficznego, była dla niego wystarczającym argumentem, by zobaczyć w fotografii narzędzie, za pomocą którego możliwe jest wyrażenie prawdy o świecie. Elementem gwarantującym dostęp do prawdy było przy tym zaangażowanie fotografa, umiejętność wydobywania istotnych aspektów rzeczywistości, co czyniło fotografię wartościową aktywnością twórczą, choć jednocześnie nie rodziło konieczności umieszczania jej w porządku sztuki (dyskusję nad zagadnieniem „czy fotografia jest sztuką?” niejako zatem uchylano). „Realizm naszego czasu”, jak głosił Pawek w tytule jednego z rozdziałów książki, był zatem projektem zbieżnym z rodzimym „realizmem bez granic”, „nowoczesnym realizmem”, a w końcu, jako że podstawowym surowcem języka fotografii były według teoretyka zdarzenia, z artystycznym reportażem. Tym bardziej że współczesny fotograf powinien, jego zdaniem, unikać koncentrowania się na zbędnych szczegółach, by pełniej wyrażać istotę przedstawianych spraw – stąd wszelkie zabiegi, takie jak metaforyzacja, formalne eksperymenty, zostają przez teoretyka usankcjonowane i nie wykluczają realizmowości fotografii<sup>59</sup>. Według Pawka aparat fotograficzny to precyzyjne narzędzie poznania, umożliwiające doświadczanie rzeczywistości we wszystkich jej przejawach, także tych moralnie niewygodnych, wizualnie drastycznych. „Wszystko co jest, jest dobre dla kamery fotograficznej” – pisał parafrazując Hegla<sup>60</sup>. Tę postawę wobec fotografii Lech Grabowski określał jako fenomenologiczną, a zatem opartą na założeniu, że wiedza o rzeczywistości zależy od procesu jej doświadczania oraz poznawania: „znamy coś i wiemy o czymś, choć nie zawsze to widzimy” – pisał krytyk<sup>61</sup>. Z teorii Pawka przebijała zatem niezachwiana pewność, że fotografia jest obiektywna – zapewnia odbiorcy nie tylko informację o świecie, ale także odśladania drogę ku głębszej wiedzy o nim; jest przy tym tą dziedziną twórczości, która z samej swej natury plasuje się blisko współczesności we wszystkich jej przejawach społecznych i kulturowych.

Adekwatność wobec bieżących wydarzeń, misja społeczna oraz potencjał poznawczy – takie było, według Pawka, sedno „fotografii totalnej”. Jego poglądy były zatem zbieżne z refleksją Steichena, obaj widzieli w fotografii uniwersalny język współczesności, swego rodzaju magiczne narzędzie, za pomocą

<sup>55</sup> K. Pawek, *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus*, Olten, Freiburg 1960.

<sup>56</sup> Jednocześnie jednak zwracano uwagę na specyficzny, eseistyczny styl pisarstwa autora, wskazując, że jest to książka trudna w odbiorze, pojęcia nie są precyzyjnie definiowane, a język jest zawiły. L. Grabowski, *Pawek – Totale Photographie*, „Fotografia”, 1962, nr 12, s. 284.

<sup>57</sup> Autor sam jednak przyznawał, że pozycję *Totale Photographie* poznał dopiero po publikacji książki, choć powoływał się w niej na inne teksty Pawka.

<sup>58</sup> Termin „Life-Photographie” pochodzi od nazwy amerykańskiego magazynu („Life”) i wskazuje na typ fotografii, jaki tam wówczas prezentowano; zob. Grabowski, *op. cit.*, s. 283–284.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 284.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 284.

<sup>61</sup> *Ibidem*.



którego można wypowiedzieć obiektywną prawdę o tym, co jest, jednocześnie nie porzucając subiektywnej wizji artystycznej, indywidualnych środków wypowiedzi<sup>62</sup>. W *Totale Photographie* Pawek kładł nacisk na kulturową funkcję fotografii oraz konieczność jej historycznej kontekstualizacji (te kwestie rozwija w ciągu następnych lat, na przykład w książce *Das Bild aus der Maschine*<sup>63</sup>), ale nie porzucał „metafizycznego” podejścia do medium. Pisał: „W obliczu tych nastawionych na prawdziwe życie zdjęć (»Life«-Photographie) człowiek zapomina dziś o dawnych zwątpieniach i zastrzeżeniach, o podstawach oświecenia i osiągnięciach nauki: nie przeprowadza w swej rzeczywistości podziału na to, co w oparciu o swój »światopogląd« może uważać za prawdziwe, i na to, co w oparciu o te same założenia odrzuca jako fikcyjne. Zrozumiałe, że w ten sposób godzi się on na totalizm egzystencji, jak gdybyśmy jeszcze trwali w uniwersalizmie duchowym XII czy XIII wieku”<sup>64</sup>. Być może z powodu braku spójności Pawkowskiej wizji fotografii wystawa „Czym jest człowiek?” jawi się jako ideowo rozdarta, z jednej strony przejawiała się w niej bowiem aspiracja do oddania sprawiedliwości historycznym i społecznym realiom konkretnych zdjęć, ale z drugiej strony stanowi ona wyraz wiary w uniwersalność języka fotografii, co skutkowało zbyt swobodnym budowaniem wizualnych analogii oraz prowadziło do pewnych uproszczeń.

Chociaż moment zainteresowania teorią Pawka przypadł na czas niesłabnącej fascynacji artystycznym reportażem, koncepcji „fotografii totalnej” nie przyjmowano bezkrytycznie. Już Grabowski pisał o niekonsekwentnym definiowaniu pojęć oraz zawłości wywodu, jednak sceptycyzmu wobec poglądów teoretyka można doszukiwać się przede wszystkim w wypowiedziach tych krytyków, którzy w fotografii widzieli materię artystyczną lub wymagający kontekstualizacji dokument. Zwracali oni uwagę na to, iż zdjęcie może zmieniać swoje znaczenie w procesie interpretacji, ze swojej natury subiektywnym. W 1963 r. Zbigniew Dłubak tak pisał o autentyzmie fotograficznych przedstawień: „[...] każda koncepcja, każda postawa [...] może przerodzić się w pozę, a namiętny poszukiwacz prawdy – w kabotyna”<sup>65</sup>. Jego zdaniem, obiektywizm fotografii można podważyć, ponieważ jest on uzależniony od okoliczności powstania kadru, który ma wobec tego „złożony, nasuwający wiele wątpliwości charakter”<sup>66</sup>. Wątek obiektywności fotografii pojawił się także w serii artykułów Urszuli Czartoryskiej *Rola fotografii w kulturze masowej* (1964)<sup>67</sup>. W tekście poświęconym fotografii prasowej autorka powoływała się na lekturę *Mitologii* Barthes’a, pisząc: „[...] podczas gdy teoretycy fotografii jako dyscypliny plastycznej rozpatrują problem jej »obiektywności« – socjologowie zwracają uwagę, że nigdy nie jest ona obiektywna, gdyż zalicza się do faktów społecznych ściśle sprzężonych z innymi faktami społecznymi. [...] fotografia prasowa nie może być uważana za środek konstatowania »nagich faktów«, samo przekonanie o wiarygodności fotografii jest jednym z przejawów mitologizacji społeczeństwa”<sup>68</sup>. Referując poglądy Barthes’a, Czartoryska kwestionowała zatem reprezentowaną przez Pawka (ale i Steichena) wizję fotografii jako narzędzia poznania; dokonała tego w czasie, kiedy fotografia reportażowa była w Polsce wciąż bardzo popularna. Autorka podsumowywała: „Fotografia jest nie sprawą »natury« pokazanej na zdjęciu, lecz zjawiskiem o charakterze »kulturalnym«, co oznacza, że składają się na nią czynniki związane z momentem dziejowym, kiedy powstaje, ze świadomością publiczności i intencjami wydawców, na co składa się między innymi układ, zestawienie zdjęć ze sobą, fakt pojawienia się

<sup>62</sup> Zob. E. Steichen, *On Photography*, „Daedalus”, 1960, nr 1, s. 136–137 oraz idem, *Photography: Witness and Recorder of Humanity*, „The Wisconsin Magazine of History”, 1958, nr 3, s. 159–167. Takie stanowisko było jednocześnie ilustracją teoretycznego rozdarcia (próba pogodzenia obiektywności reprezentacji z subiektywnością artystycznej wizji) w ramach modernistycznej refleksji o fotografii, o czym pisał m.in. Joel Eisinger. J. Eisinger, *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*, Albuquerque 1998, s. 53.

<sup>63</sup> Książkę tę recenzował na łamach „Fotografii” Alfred Ligocki. A. Ligocki, *Książka o filozofii fotografii*, „Fotografia”, 1970, nr 8, s. 171–173. Pawek analizował tam relację pomiędzy obrazem fotograficznym a rzeczywistością, a także skupiał się na problemie poznania poprzez fotografię. „Każde zdjęcie utrwała coś, co istnieje w określonym miejscu i czasie. Jeśli pojawiają się w nim partie wystające w swym egzystencjonalnym polu gry poza to miejsce i czas – zdjęcie uzyskuje wagę i znaczenie”. Co szczególnie ważne, w książce tej Pawek wprowadził pojęcie „symboli realności” (*Realsymbole*) – faktów, które uzyskują znacznie i wymowę dopiero na płaszczyźnie tego, co wspólne. Fotografia nabierała według niego cech twórczych wtedy, kiedy istniały warunki do ujawnienia się owych „symboli realności”. Ligocki, *Książka o filozofii...*, s. 171.

<sup>64</sup> Cyt. za B.F., Pawek – *Fotografia totalna. Przedmowa*, „Fotografia”, 1962, nr 12, s. 285.

<sup>65</sup> Z. Dłubak, *W poszukiwaniu autentyzmu*, „Fotografia”, 1963, nr 9, s. 211–212.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 212.

<sup>67</sup> U. Czartoryska, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. I. Blaski i cienie kultury masowej*, „Fotografia”, 1964, nr 8, s. 171–172, *II. Fotografia w prasie*, „Fotografia”, 1964, nr 9, s. 195–196, *III. Operowanie symbolami w fotografii*, „Fotografia”, 1964, nr 10, s. 218–220.

<sup>68</sup> Czartoryska, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. II. Fotografia w prasie...*, s. 196.

ich w tym a nie innym piśmie, na tej a nie innej kolumnie, w takim a nie innym kadrze<sup>69</sup>. Tym samym otwarta została możliwość rekapitulowania pewnych stwierdzeń odnoszących się do formuły nowoczesnej fotografii opartej na realistycznym paradygmacie. W obszarze aktualnych problemów znalazła się kwestia ideologizacji fotografii, użycia ich do doraźnych, propagandowych celów. Przekonań ukształtowanych w latach 50. nie poddawano jednak zdecydowanej rewizji, zwracano jedynie uwagę na nowe zjawiska i podejścia do problemu natury medium. Artystyczny reportaż był wówczas czymś w rodzaju oficjalnej formuły fotografii, co, zarówno w krytyce, jak i w twórczości, zabarwiała ów nurt ideologicznie – to w jego ramach, jak wskazywano, miała się manifestować humanistyczna, a zatem i socjalistyczna treść. Należy jednak pamiętać, że w praktyce twórczej był to zarazem nurt ideologicznie niepokorny, o czym świadczą dzisiejsze odczytania publikowanych w owym czasie zdjęć reportażowych.

Na przestrzeni dekady lat 60. można obserwować swoiste wytracanie się tendencji reportażowej, czego przykładem jest chociażby odbiór drugiej z międzynarodowych wystaw Pawka, zatytułowanej „Kobieta”, pokazanej w Polsce na przełomie 1971 i 1972 r.<sup>70</sup> Krytycy ocenili ją odmiennie od projektu „Czym jest człowiek?” oraz Steichenowskiej „Rodziny człowieczej”. Entuzjazm zastąpiła podejrzliwość, poczucie aktualności tematu zostało wyparte przez wrażenie nieadekwatności oraz miałości postawionej tezy o różnicach i podobieństwach egzystencji kobiet na świecie. W tekstach krytycznych poświęconych wystawie „Kobieta” pozytywne, wręcz zmitologizowane wspomnienia poprzednich – „słynnych”, „niezwykłych” – ekspozycji zostały wykorzystane jako punkt odniesienia. Próba ich ponownej oceny nie została jednak podjęta. Garztecki pisał: „Oczywiście nie jest Pawek odkrywcą takiej metody organizowania wystaw. Stworzył ją Edward Steichen, autor wystawy »Rodzina człowiecza« – wydarzenia we współczesnej fotografii przełomowego. Pierwsza wystawa Pawka miała nie mniejszą wagę. Jej autor podjął polemikę ze Steichenem jak równorzędny partner, i to dysponujący może nawet mocniejszymi argumentami, przeciwstawiający aktowi afirmacji świata i pochwały człowieczego ciepła wielkiej rodziny – oskarżenia »pieskiego świata« o okrucieństwo, bezmyślność i sprzedajność łamiące ludzi codziennie [...]”<sup>71</sup>. Następnie wystawa została poddana przez autora miażdżącej krytyce: „[...] wystawa jest tylko eksploatacją tej samej formuły, treści zaś zawiera miałki. Pawek nie mówi tą wystawą ani jednej prawdy, która nie byłaby na pamięć znana każdemu czytelnikowi gazet i czasopism, każdemu widzowi telewizji. Nie stawia tez, nie odkrywa nowych wymiarów socjologicznych, psychologicznych ani filozoficznych. Lecz ilustruje sprawy znane powszechnie i robi to, niestety, w sposób płytki”; Garztecki ponadto wyliczał ironicznie znaczeniowe paralele, na jakich zbudował narrację Pawka: „[...] są kobiety pielęgniarki oraz kobiety prostytutki. Tancerki i kosmonautki. Zakonnice i modelki. Że kobieta poczyna, rodzi oraz karmi. Że raz się maluje, a drugi raz nie. [...] Że zwykle angażuje się erotycznie wobec mężczyzny, niekiedy zaś – jejku, jejku! – wobec drugiej kobiety. Te zdjęcia zresztą polska pruderia usunęła z wystawy i katalogu, choć doprawdy nie zagraża socjalizmowi fakt, że na fotografii jedna dziewczyna patrzy czule na drugą”<sup>72</sup>. Ligocki, autor przedmowy do polskiego katalogu tej wystawy, próbował nadać swojej wypowiedzi łagodniejszy ton, ale przy braku dostatecznych argumentów podsumował swoją recenzję wymijającym stwierdzeniem: „W sumie [...] jest to wystawa wybitna i dostarcza widzowi głębokich przeżyć”<sup>73</sup>. Jak się wydaje powodem problematycznej, negatywnej oceny wystawy „Kobieta” nie była jednak sama idea, na jakiej projekt został oparty.

Poprzednia wystawa Pawka, a także „Rodzina człowiecza” w gruncie rzeczy eksploatowały ten sam pomysł eksponowania podobieństw i różnic (nawet jeśli akcenty w obu przedsięwzięciach zostały rozłożone inaczej: wydobywanie podobieństw u Steichena, a różnic u Pawka). Zmiany tonu tekstów krytycznych doszukiwać się należy naturalnie we wtórności pomysłu niemieckiego teoretyka, na początku lat 70. siłą rzeczy widziany był on już jako anachroniczny. Jak się jednak wydaje, chodziło o coś jeszcze. Zamiast uniwersalnych odniesień do doświadczeń wojennych oraz politycznego podziału świata odbiorcy otrzymali tutaj – paradoksalnie, wbrew zapewnieniom Pawka – opowieść zawieszoną w historycznej i społecznej próżni, zbyt ogólną, za mało dookreśloną, by mogła być postrzegana jako ważka. Nawet jeśli na przełomie lat 60. i 70. feministyczna tematyka w dyskusji publicznej była bardzo aktualna (w Polsce odmiennie,

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Zob. K. Pawek, *Kobieta. II Światowa Wystawa Fotografiki*. Katalog wystawy, Warszawa 1971.

<sup>71</sup> J. Garztecki, *Rozczarowanie*, „Tygodnik Kulturalny”, 1971, nr 46, s. 12.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> A. Ligocki, *Refleksje nad wystawą Karla Pawka „Kobieta”*, „Fotografia”, 1972, nr 2, s. 32.



co stanowi tutaj dodatkowy kontekst). Można zatem stwierdzić, że to, co definitywnie rozpoznawano jako tautologiczne w odniesieniu do wystaw problemowych (Garztecki: „Przejętą od Steichena i dwa razy zastosowaną receptę na wystawę można jeszcze powielać. Na przykład organizując kolejne światowe wystawy fotografiki na tematy: mężczyzna, dziecko, pies, koń, kot, krowa”<sup>74</sup>), nie raziło wyraźnie w odniesieniu do wystaw „Rodzina człowiecza” i „Czym jest człowiek?”. Podejmowane przez nie spektrum problemów było bowiem zogniskowane wokół kwestii, która stanowiła problem tyleż uniwersalny, co indywidualny, zasiedlający pamięć zbiorową oraz jednostkowe wspomnienia.

THE MEMORY OF DISASTER AND THE MYTH OF UNIVERSAL LANGUAGE.  
MONUMENTAL PHOTOGRAPHIC EXHIBITIONS AS HUMAN NARRATIVES

Abstract

The monumental photographic exhibitions shown in many parts of the world during the first post-war decades were an important landmark in the history of photography. In this paper, two of the exhibitions became the starting point for a discussion about the perception of the medium of photography and its function in the 1950s and 1960s. The first, titled *The Family of Man*, was set up in 1955 by American photographer and curator Edward Steichen; the second, organised less than a decade later, was the worldwide exhibition *Was ist der Mensch?*, by the Austro-German journalist Karl Pawek. The two projects, although generally based on the same ideological and structural principles – a spatial installation building a narrative of a humanist nature – are antithetical to each other in terms of approach to the subject. Rooted in the complex context of the cultural, social, and political post-war period, they reveal a number of tensions hidden behind the strategies of constructing a visual narrative.

The author mainly focuses on the issue of the representation of World War II experiences in photography, especially its most poignant event – the Holocaust. Stories about the human condition and realities of the contemporary iconosphere are investigated through relevant images. The reflections are based on case studies – the reception of these exhibitions in Germany and Poland. The analysis is supported by little known theories by Karl Pawek, by the voices of historians and critics of photography, as well as the latest developments on the subject.

By revealing the circumstances of the reception of these projects and the resonance of their humanistic message questions are raised about ways of understanding the medium of photography within the broader history of visual culture. An important theme in the discussion are changes in the way we reflect on photography – criticism of a medium perceived as a visual language of universal character, taking into account the fundamental role of the historical, social, and cultural context in the process of creating meaning and interpreting images.

(trans. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)

<sup>74</sup> Garztecki, *Rozczarowanie...*