

Michael W. Jennings

Nie blaknij : oblicze niemieckiej historii w "Ein-heit" Michaela Schmidta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 146-158

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michael W. JENNINGS

Nie blaknij.
Oblicze niemieckiej historii
w *Ein-heit* Michaela Schmidta¹

Fotografieren verboten. Zakaz fotografowania. Czy to jest zakodowany przekaz, który ma do nas trafić z jednego z centralnych obrazów eseju fotograficznego *Ein-heit* (*Jed-ność*) współczesnego berlińskiego fotografa, Michaela Schmidta?² Wykadrowane zdjęcie znaku – znaku być może należącego do kultury materialnej Niemieckiej Republiki Demokratycznej – jest jednym z wielu szczątkowych, tylko częściowo dających się odtworzyć tekstów w *Ein-heit*.

Nazwisko Schmidt nigdy nie trafiło pod strzechy – ani w rodzinnym Berlinie, ani też w Nowym Jorku, miejscu jego największych sukcesów³. Urodzony

¹ Artykuł ukazał się oryginalnie w piśmie „October” 2003 nr 106, s. 137-150. Redaktor prowadząca numeru serdecznie dziękuje prof. Jenningsowi za zgodę na przekład. Praca naukowa tłumacza została sfinansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program na Rzecz Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2014.

² M. Schmidt *Ein-heit*, Scalo, Zürich–Berlin–New York 1996. Projekt ukazał się jednocześnie w języku niemieckim i angielskim – tu pod tytułem *U-ni-ty*. Dwie wersje książki różnią się tylko językiem tytułu oraz krótkiej dedykacji na odwrocie strony tytułowej. Wczesna wersja niniejszego eseju była prezentowana w Deutsches Haus, New York University; wersja obecna skorzystała na komentarzach Eduardo Cadavy, Carol Jacobs i Avital Ronell.

³ Schmidt miał dwie wystawy indywidualne w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a jego prace były pokazywane na wielu innych wystawach.

w 1945 roku Schmidt wykształcił się, zgodnie z wolą rodziców, na policjanta⁴. Jako fotograf jest samoukiem. I choć jego prace z lat 60. i 70. XX w. stanowią w pewnym sensie zapis stromo wznoszącej się trajektorii, odzwierciedlającej poszukiwania przez artystę nie tyle charakterystycznego sposobu widzenia, ile odpowiedniego kontekstu dla swoich zdjęć, istotne cechy jego prac były rozpoznawalne już od samego początku. Na bardzo wczesnym etapie kariery związał swoją praktykę fotograficzną z odkrywaniem przestrzeni publicznych Berlina. Rzadko wykonywał zdjęcia w innych miejscach. „Mogłem też fotografować gdzie indziej – powiedział w 1989 roku – ale nie wiedziałem, po co”⁵. Niemal natychmiast wykrystalizowało się również konsekwentne podejście Schmidta do sposobu upowszechniania jego prac, także związane z Berlinem. Do każdego ze swoich projektów Schmidt wykonuje ogromną ilość zdjęć i dopiero spośród nich (także zdjęć związanych z poprzednimi przedsięwzięciami) zaczyna wybierać – najpierw prace na wystawę, potem do publikacji w formie rozbudowanego eseju fotograficznego. Jego pierwsze dwa projekty, którym nadał tytuły *Ausländische Mitbürger (Obcy współobywatele)* i *Das Alter (Starość)*, były finansowane z publicznych pieniędzy i w miejscach publicznych wystawiane: jeden na stacji metra, drugi w ratuszu. Niezbyt obfita dokumentacja tych wydarzeń sugeruje, że zdjęcia były prezentowane na ścianie w nieregularnych zestawieniach lub konstatacjach, nie zaś jako sekwencje. Po zamknięciu wystawy artysta opublikował te fotografie w książce, zreorganizowawszy je w układ sekwencyjny⁶. Potem Schmidt zrealizował szereg kolejnych projektów, również ze wsparciem publicznym, z których wszystkie związane były z Berlinem i zostały opublikowane w formie książki fotograficznej. Do lat 80. można było wygodnie interpretować te studia jako politycznie zaangażowaną i w istocie tendencyjną dokumentację wycinków i warstw miasta, które wymykało się bardziej konwencjonalnym formom reprezentacji. Jeśli Schmidt w ogóle został zauważony przez krytyków i historyków, to jako twardy, zaangażowany dokumentalista.

Jednak w latach 80. i 90. z pracowni Schmidta wyszła seria niezwykle projektów. Najbardziej uderzało w nich to, że każdy z nich ustanawiał całkowicie nowy początek. To nie jest pusty frazes. Jego główne projekty z ostatnich dwudziestu lat – *Berlin nach 1945 (Berlin po 1945 roku)*, *Waffenruhe (Rozejm)* i *Ein-heit* – łączy jedynie obsesyjna wierność Berlinowi i rosnące zainteresowanie historią. Jako zestawy obrazów różnią się one między sobą radykalnie; w gruncie rzeczy wyglądają, jakby każdy z nich został wykonany przez innego fotografa. Tak jakby Schmidt, po zakończeniu kolejnego projektu, uczył się od nowa fotografować. Jak się zdaje, na

4 Krótki szkic biograficzny: U. Eskildsen *Michael Schmidt*, wprowadzenie do: M. Schmidt *Fotografien seit 1965*, hrsg. M. Schmidt, U. Eskildsen, Museum Folkwang, Essen 1995, s. 5-15.

5 „Ich konnte auch woanders fotografieren-wußte aber nicht warum”, cyt. za: P. Sager *Deutschland, ein Bildersturz*, „Die Zeit Magazin” 1996 nr 21 (17.05.), s. 14.

6 M. Schmidt *Berlin Kreuzberg*, Bezirksamt Kreuzberg, Berlin 1973.

Prezentacje

początku każdego z tych późniejszych przedsięwzięć artysta po prostu robił zdjęcia – w dużej ilości i bez szczególnych założeń dotyczących podejmowanego tematu czy problemu. Jego praktyka jest bardzo daleka od przykazań fotografii wysokiego modernizmu, praktyki skoncentrowanej na wytwarzaniu pojedynczych obrazów, dających się łatwo przypisać konkretnemu twórcy i gotowych do wystawienia, każdy z osobna, na ścianach muzeum. W radykalnym odrzuceniu techniki przewizualizacji, a nawet wszelkich założeń projektowych, Schmidt jest pod wieloma względami spadkobiercą Garry’ego Winogranda, który naświetlił setki tysięcy rolek filmu i faktycznie sam wywołał nieledwie 30 tysięcy klatek, wybierając spośród nich tylko niewielki ułamek zdjęć. Praktyka Schmidta, w jej upartym nastawieniu na doświadczeniowy wymiar fotografii, różni się od czystej, automatycznej wizualności Winogranda (której wyrazem jest jego sławne stwierdzenie, że „fotografuję, by dowiedzieć się, jak coś będzie wyglądało na fotografii”). Schmidt natomiast stwierdził, że

Potrzebuję swoich zdjęć jako potwierdzenia tego, czego doświadczyłem; co więcej, w formie odmiennej od tej, w której tego doświadczyłem. Ostatecznie zmieniam się w toku codziennej egzystencji i to, co w życiu codziennym wydawało się kłęską, przetwarzam w formie uwalniającej i budującej harmonię.⁷

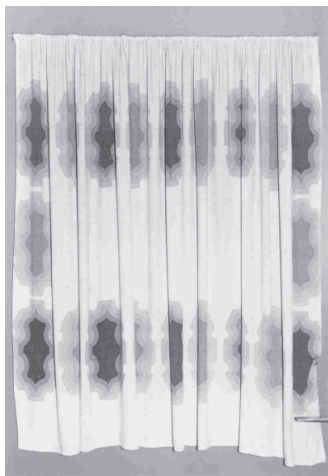
Namacalna siła większości prac Schmidta ma swoje źródło w jego rozpaczliwym pragnieniu wydobycia doświadczenia ze sfotografowanej rzeczywistości, a jednocześnie udokumentowania porażek i braków, jakie odnajduje wszędzie wokół, odzwierciedlonych w relacjach między ludźmi i w środowisku, w sposób nieodwracalny naznaczonym niemiecką historią.

Jakie jednak doświadczenie historyczne przemawia z fotografii otwierających *Ein-heit*? Jako reprezentacja jednego z ikonicznych składników kultury materialnej Niemieckiej Republiki Demokratycznej, *Plattenbau* – jednego z dziesiątek tysięcy budynków wykonanych z prefabrykowanych elementów betonowych – pierwsze zdjęcie zdaje się zakotwiczać projekt w czasie i przestrzeni [ilustracja 1]. Drugie zdjęcie



Ilustracja 1
o.T. aus EIN-HEIT, 1991-1994
50,6 x 34,6 cm Bromsilbergelantine-
print (Oriental Baryt), goldgetont
Ed. 6 + 1 AP Copyright Michael
Schmidt, Courtesy Galerie Norden-
hake Berlin/Stockholm

⁷ „Ich brauche meine Bilder als Bestätigung dessen, was ich erfahren habe, und zwar in einer anderen Form, als ich es erlebte. Ich verändere mich letztendlich über den Alltag und schaffe dann das, was sich im Alltag als gescheitert dargestellt hat, in Form von Befreiung und der Herstellung einer Harmonie” (Michael Schmidt w rozmowie z Christiną Busin i Marion Pfiffer; cyt. za: U. Eskildsen *Michael Schmidt*, s. 12).



Ilustracja 2
o.T. aus EIN-HEIT, 1991-1994
50,6 x 34,6 cm Bromsilbergelatine-
print (Oriental Baryt), goldgetont
Ed. 6 + 1 AP Copyright Michael
Schmidt, Courtesy Galerie Norden-
hake Berlin/Stockholm

[ilustracja 2] natomiast zaczyna wytwarzać subtelne napięcie w obrębie systemu odniesień projektu. Można rzecz jasna uznać, że fotografia ta przedstawia jedynie nieciekawą zasłonę – wyraźnie sugerującą klasową przynależność jej właściciela – w oknie budynku z pierwszego zdjęcia. Jednakże dwa aspekty tego obrazu zwracają na siebie uwagę. Po pierwsze, jego wartości formalne: podczas gdy pierwsze zdjęcie – w którym budynki służą za rodzaj teatralnej scenografii dla skrawka lodu, a zwłaszcza zanikających śladów ludzkiej obecności na chodniku – było pieczołowicie zakomponowane, zdjęcie drugie jest prawie niechlujne, tak niewyróżniające się, jakby miało sugerować amatorskie ujęcie. Po drugie, jego wartości tonalne: podczas gdy pierwsze zdjęcie wykorzystywało ograniczoną paletę, by uchwycić konkretny nastrój – ołowiane niebo, szare, monotonne budownictwo, jednakowość – zakres tonalny zdjęcia drugiego jest prawie zerowy. Jest ono niepokojące w swojej szarej banalności, właśnie dlatego, że nie jest w stanie przekonać jako

przedstawienie czegoś doświadczonego. Rzeczywistość desygnatu pierzchła; stała się ulotna i niepewna. Zarówno tonalność i przygodny charakter zdjęcia ostro kontrastują nawet z fotografiami artystów pokrewnych Schmidtowi, takich jak Robert Frank, dla którego biel i czerń były „wyrazem nadziei i rozpacz”. W swojej stanowczej, jednolitej szarości zdjęcia Schmidta zaprzeczają nawet tej opozycji. W *Ein-heit* nie ma bieli; czerni jest w nim niewiele, i choć własne zdjęcia artyści tworzą jedynie część pracy – zwłaszcza w pierwszej części tekstu odgrywają kluczową rolę obrazy znalezione i przezfotografowane – to ów wizerunek anonimowej zasłony w anonimowym mieszkaniu jest bardziej subiektywny i świadomie uformowany niż wiele innych fotografii w książce.

Zdjęciu takiemu jak to, gdyby je oglądać osobno – powiedzmy na ścianie muzeum – nie sposób przypisać autora. Pojedyncze obrazy *Ein-heit* całkowicie odrzucają autorską sygnaturę, to, co indywidualne, twórcze. Żaden pojedynczy obraz nie ujawnia osobistego stylu czy sposobu widzenia; żaden nie wydaje się wynikać z jakiejś konsekwentnej logiki, teorii czy zasady. Żaden obraz nie zapada w pamięć. Żaden nie jest wystarczająco konkretny, by mógł stać się odpowiednim naczyniem dla zapamiętanego doświadczenia. I żaden pojedynczy obraz nie jest w stanie przekazać wagi projektu, którego jest częścią. Niemożność narzucenia twórczości Schmidta autorskich ram w dużej mierze uczyniła dzieło artysty niedostępnym dla historii fotografii, bądź co bądź skonstruowanej jako trajektoria rozwoju indywidualnych sygnatur. Przekorę Schmidta najdobitniej widać wtedy,

Prezentacje

kiedy porówna się jego prace z dziełami dominującej szkoły fotografii niemieckiej, czyli szkoły düsseldorfskiej: Bernda i Hilli Becherów; formacji, która w miarę rozwoju paradoksalnie nabierała coraz wyraźniejszego rysu autorskiego. Zasady, według których Becherowie wytwarzali swoje fotografie – pojedyncze zdjęcia architektury przemysłowej, wykonane z rygorystycznie powtarzanych, „obiektywnych” punktów widzenia i układanych w taksonomiczne siatki sztywnej, oświeceniowej logiki – w pracach ich studentów, np. Thomasa Strutha, a zwłaszcza Andreasa Gursky’ego, powoli ustępowały innym kwestiom. Bezosobowość została zastąpiona przez marketing gwiazd rynku sztuki, rygor został wyparty przez efekt. Podczas gdy dzieło Becherów rozpuszcza lokalną i historyczną swoistość desygnatu w pieczołowicie skonstruowanej, abstrakcyjnej matrycy, Schmidtowi udaje się w *Ein-heit* zarówno zachować subiektywne zaangażowanie w przeżyte doświadczenie, w sposób nieunikniony przeniknięte niemiecką historią, jak nie dopuścić do głosu siły indywidualnej kreacji. Robi to nie po to, by zaprzeczyć własnemu uwikłaniu w ukazywane przez siebie ideologiczne procesy, lecz by przedstawić skutki tego uwikłania właśnie w trybie reprezentacji.

Późniejsze projekty Schmidta, jak się zdaje, nigdy nie mają początku w konkretnej idei czy intencji. Pewna logika – ale w żadnym razie teoria – wyłania się dopiero w miarę, jak obrazy z powodu nagromadzenia i w wyniku procesu selekcji zaczynają ze sobą korespondować. Wskutek tego wyłania się oparte na geście gromadzenia poszukiwanie ciągle nowych światów obrazu lub też, by posłużyć się określeniem Waltera Benjamina, konieczności obrazowania⁸. Owe zestawienia nadają znaczenie obrazom, które, w swej izolacji, opierają się sensowi – jak wspomniane wyżej zasłony. Logika rekombinacji Schmidta odsłania nowe możliwości nie tylko w zdjęciach wykonanych w czasie tworzenia projektu, lecz także w starszych fotografiach, które „uwolniły się” od swych poprzednich kontekstów. Schmidt stwierdził, że dla niego „wrażenia powstają w kontekstach”, sugerując tym samym, że dające się usensowić wrażenia powstają nie w bezpośredniej interakcji z przeżywanym otoczeniem, lecz wyłącznie w kontekstach wykreowanych przez zestawienia fotografii⁹. Kontekstem – bądź też konstelacją obrazów – przełomowym dla międzynarodowej kariery Schmidta, był projekt, któremu artysta nadał tytuł *Waffenruhe (Rozejm)*¹⁰. Choć Schmidt urodził się w ówczesnym Berlinie Wschodnim, choć jego ojciec i brat siedzieli w cieszącym się złą sławą więzieniu politycznym w NRD-owskim Bauzen (Budziszynie), a jego rodzina uciekła przez granicę, nim zbudowano mur, artysta aż do projektu *Waffenruhe* z niejaką ostentacją uni-

⁸ Benjamin używa pojęcia „Bildnotwendigkeiten” (W. Benjamin *Neues von Blumen*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 3: *Kritiken und Rezensionen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1991, s. 151-153).

⁹ „Ich empfinde in Zusammenhängen” (Michael Schmidt w rozmowie z Christiną Busin i Marion Pfiffer, cyt. za: H. Liesbrock *Re-vision*, w: M. Schmidt *Landschaften. Waffenruhe. Selbst. Menschenbilder (Ausschnitte)*, Westfälischer Kunstverein, Munster 1999, s. 133).

¹⁰ M. Schmidt, E. Schleaf *Waffenruhe*, Verlag Dirk Nishen, Berlin 1987.

kał przedstawiania muru berlińskiego. Spóźnione wystąpienie tego zakazanego tematu nadaje *Waffenruhe* niesamowitą, subiektywną siłę. Same fotografie (muru berlińskiego, obszarów oznaczonych jego obecnością, młodych ludzi, których życie przeciął) są nasycone kontrastem w sposób, który odcina je od wszystkiego, co Schmidt zrobił dotąd, a także potem. Ich paleta odnosi się wyraźnie do głębi ludzkiego doświadczenia muru i jego skutków. Cykl ten również wyznacza początek strategii dla *Ein-heit* kluczowej: łączenia portretów z obrazami gruzów pewnej historii w celu pokazania, jak wydarzenia i procesy historyczne odciskają się na ludzkiej twarzy. Schmidt mógł więc powiedzieć o swoim projekcie: „dla mnie [był on] spełnieniem, końcem fotografii – subiektywnie rzecz biorąc, *Waffenruhe* był pragnieniem własnego świata obrazowego, a ponadto obroną jednostki”¹¹. Wypowiedź ta z różnych powodów wydaje się zaskakująca i sprzeczna, chociażby dlatego, że po *Waffenruhe* Schmidt zrealizował kolejne projekty. *Ein-heit* pokazuje, że *Waffenruhe* nie tyle wyznaczał koniec fotograficznej działalności artysty, co raczej koniec osobistych, nasyconych subiektywizmem fotografii. *Ein-heit*, radykalnie podważający samą możliwość przedstawienia subiektywności, znów stanowi nowy początek.

W tym momencie trzeba jednak przywołać nazwisko, które nawiedzało mnie, gdy przygotowywałem swoją prezentację prac Schmidta. Choć jego praktyka raczej nie przypomina prac innych fotografów, w kilku podstawowych aspektach można ją porównać do praktyki największego niemieckiego artysty drugiej połowy XX wieku, Gerharda Richtera. Schmidt, podobnie jak Richter, wydaje się każdego dnia innym artystą; jak w przypadku Richtera, odrzucenie wszystkiego, co już wypróbowane, i niestrudzone poszukiwanie nowych sposobów przedstawiania skutecznie zaburzyły, a nawet uniemożliwiły szeroką recepcję jego prac¹². Jak powiedział Richter:

zainteresowała mnie możliwość myślenia i działania bez pomocy żadnej ideologii. Nie mam niczego, co by mi pomogło, żadnej idei, której służyć i z której jestem znany [...] żadnych reguł określających, co robię, żadnej ukierunkowującej mnie wiary, żadnego obrazu przyszłości, żadnej instrukcji konstruującej nazbyt uporządkowany umysł. Uznaję wyłącznie to, co jest, i w związku z tym wszelkie opisy i układy tego, czego nie znamy, są dla mnie szaleństwem. Ideologie uwodzą, wykorzystują niepewność, legitymizują wojny.¹³

W porównaniu ze Schmidtem praktyka artystyczna Richtera jest wszakże bardziej ograniczona w zakresie swych historycznych odniesień: nazistowski mundur wuja Rudiego i nurkujące bombowce ustąpiły stopniowo gestom wielkiego mistrza, roz-

¹¹ „Endpunkt von Fotografie aus meiner Sicht – *Waffenruhe* war subjektiv die Sehnsucht nach meiner eigenen Bildwelt und darüber hinaus die Verteidigung des Individuums” (M. Schmidt w rozmowie z Ute Eskildsen, cyt. za: U. Eskildsen *Michael Schmidt*, s. 13).

¹² Pierwszy szkic niniejszych uwag być może w sposób zbyt oczywisty pochodzi sprzed triumfalnej wystawy monograficznej Richtera z roku 2002 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

¹³ Cyt. za: I.M. Danoff *Heterogeneity*, w: *Gerhard Richter paintings*, Thames and Hudson, London 1988, s. 9-10.

Prezentacje

myte obrazy terrorystów zaś – intymnym scenom emanującym aż nazbyt ludzkim ciepłem. W *Ein-heit* Schmidt uznaje to powinowactwo dość późno i poddaje je krytyce: przefotografowuje wczesny, oparty na zdjęciu obraz Richtera przedstawiający kobietę w pornograficznej pozie, i pikselizuje go niemal do granicy rozpoznawalności.

Jeśli przyjrzymy się pierwszej, konstytutywnej sekwencji eseju, będziemy w stanie wyłonić kilka cech charakterystycznych projektu. Podobnie jak większość wpływowych esejów fotograficznych XX wieku – *Antlitz der Zeit (Oblicze czasu)* Augusta Sandera, *American photographs* Walkera Evansa i *The Americans* Roberta Franka – *Ein-heit* Schmidta najczęściej zawiera jedno zdjęcie na rozkładówce, tak że każdej fotografii towarzyszy pusta kartka. Po fotografiach bloku z wielkiej płyty i okna następuje zdjęcie zniewalające w swojej nierozpoznawalności: mogłoby przedstawiać obwód drukowany, schemat projektowy, a nawet plan bloku mieszkaniowego. Równie dobrze mogłoby jednak być zasłoną z gazy, poprzez którą oglądamy szereg domów po drugiej stronie ulicy. Cokolwiek przedstawia, sposób, w jaki to robi, jest czytelny: obraz został przefotografowany, a następnie poddany posteryzacji, co z kolei spowodowało jego wydatną pikselizację. Nieczytelność tego zdjęcia jest więc w dużej mierze wynikiem świadomej decyzji dotyczącej sposobu przedstawienia. Owa nieczytelność działa jednak również w innym rejestrze. Fotografia rozpoczyna konstelację obrazów z uporczywie powracającym w książce Schmidta skupieniem na motywie ram percepcji: okien, otworów drzwiowych, widoków pomiędzy listewek i tablic, ujęć poprzez częściowo tylko przezroczyste powierzchnie, nie wspominając o nienarzucającej się wirtuozerii, z którą układa spojrzenia bohaterów swych portretów. W istocie esej Schmidta jest eksperymentem, poszukiwaniem dostępnych artyście modeli wizualnych, dla nas zaś – ćwiczeniem z kodowania i potencjalnie dekodowania przepelnionego ideologią świata¹⁴. Choć obrazy te pełnią funkcję wyraźnie referencjalną, dokumentalną, są przede wszystkim niepewnymi próbami wysondowania osobnych modeli percepcji. Konkluzję tę potwierdzają ustawicznie podejmowane przez artystę próby poszukiwania – z projektu na projekt – ciągle nowych konstelacji obrazów. Jednakże nieczytelność omawianej tu i wielu jej podobnych fotografii, jej przygodny charakter, brak rozpiętości tonalnej i nieco rozmyty punkt ostrości sugerują głęboką podejrzliwość artysty dotyczącą adekwatności jakichkolwiek modeli tego typu. Ciągłe zmienianie technik budowania takich modeli, rozwijanych przez Schmidta z projektu na projekt, i porzucanie ich w momencie, gdy już odegrały swoją rolę, rodzi wątpliwości dotyczące nie tylko ich adekwatności – a także wszelkich im podobnych – lecz także autentyczności sposobu widzenia, który konstelacje te wytwarza. Podejrzliwość Schmidta wobec kategorii kreatywności wiąże się więc z przekonaniem, że wszelkie dostępne mu modele są w ostatecznym rozrachunku wytwarzane i zanieczyszczane przez konkretne porządki obrazowe powstające ze splotu ideologii, które nadały kształt XX-wiecznej historii Niemiec.

¹⁴ Zob. także omówienie użycia przez Richtera podobnych strategii, tamże, s. 9-10.

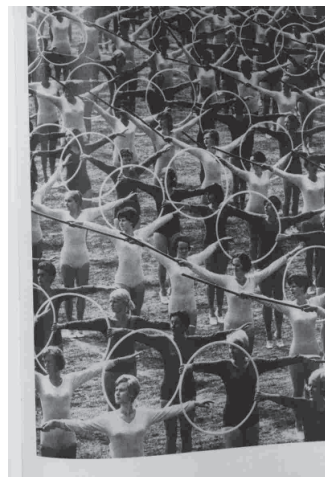
W obrębie sekwencji otwierającej książkę, po rozpikselizowanym zdjęciu następuje przefotografowany portret Niemca, prawdopodobnie z lat 50. XX wieku, ale nie sposób ustalić, z której części podzielonych Niemiec pochodzi. Dalej następują: znalezione zdjęcie fragmentu tapiserii bądź haftowanej tkaniny, opowiadającej o romantyzmie i *Heimat*; przefotografowane zdjęcie żołnierzy Niemieckiej Republiki Demokratycznej podczas przeglądu; niedbale przefotografowane zdjęcie pomnika szefa partii komunistycznej, Ernsta Thälmana; rodzaj ludowego montażu, prawdopodobnie również znaleziony, przedstawiający młodzieńca z Niemiec Wschodnich w roku 1955; oraz ponury, nieostry krajobraz nadmorski o radykalnie zawężonym zakresie tonalnym. Ta złożona sekwencja przywołuje cały szereg wątków i kwestii. Kojarzy ze sobą problemy związane z rozumieniem historycznym, przyczynowym, a także relacyjnym, problemy, które wylaniają się m.in. z zestawienia komunistycznego lidera, Thälmana, ze wschodnioniemieckimi żołnierzami. Łączy autorefleksyjną medytację nad medium fotografii i pewne modele percepcji ze zjadliwym spojrzeniem na niewinność, podmiotowość i państwo (chłopiec z „ludowego montażu” siedzi nad listem, który napisał do Stasi, państwowego aparatu bezpieczeństwa, i w którym donosi na swoich rodziców). Sekwencja ta podnosi pytanie o to, jak – w obrębie konkretnego dziedzictwa kulturowego – jest skonstruowana ideologicznie i wizualnie pewna forma niemieckiej autoreprezentacji. Dziedzictwo to staje się, rzecz jasna, przedmiotem ironii – renesansowy trubadur przeżywa pod postacią przefotografowanego kiczu, zaś krajobraz nadmorski jest niewyraźnym komentarzem na temat aktualnego stanu estetycznego absolutu, ewokowanego niegdyś przez obrazy Caspara Davida Friedricha – jednak w przepływie sekwencji, aż do jej końca, jest ono pokazane jako nadal obecne. Sekwencję zamyka niezwykle podwójny portret – dwie fotografie tej samej kobiety wydrukowane na dwóch stronach jednej kartki – przełamujący naprzemienny układ pustych i zadrukowanych stron. Kobieta przedstawiona na fotografii służy za punkt końcowy i repozytorium efektów opisywanej pierwszej sekwencji. To, że widzimy ją podwójnie – w powtórzeniu odwróconą i pod nieco innym kątem – nie tylko sugeruje, iż fotografia jest z natury perspektywiczna i związana z czasem, lecz także w istocie w sposób ironiczny komentuje „efekt rzeczywistości”, od którego nie jesteśmy w stanie uciec, kiedy patrzymy na fotografię. Przywodzi to na myśl podobny, ironiczny zabieg w *Optical parable (Optycznej przypowieści)* Manuela Alvareza Bravo. Podwójność zdjęcia, w połączeniu z efektem zaburzenia dominującego porządku, jaki wywołuje, w subtelny sposób nadaje formę pęknięciom, kondensacjom, a zwłaszcza powtórzenia w polu historii, w obrębie którego kształtuje się indywidualna tożsamość Niemców. Podwójność tego z pozoru tożsamego portretu powtarza efekt, jaki dają łączniki w tytułach Schmidta, które łamią i podważają jednolitość słów „Einheit” oraz „Unity”.

Podczas gdy pierwsza sekwencja była autorefleksyjną medytacją nad tym, co fotograficzna reprezentacja może, a czego nie, medytacją połączoną ze wstępem do niepowtarzalnie niemieckiego spojenia polityki dnia codziennego i związanego z kulturą wysoką pragnienia absolutu, sekwencja druga o wiele wyraźniej wpro-

Prezentacje

wadza bardzo szczególny system historycznych odniesień, który okaże się dominujący w *Ein-heit*. Tu Adolf Eichmann, być może w Jerozolimie, został zestawiony z Ludwigiem Erhardtem, ministrem ekonomii i późniejszym kanclerzem federacji, któremu zwykle się przypisywać zachodnioniemiecki powojenny boom ekonomiczny. Podobnie jak w przypadku pierwszej sekwencji, koniec drugiej sygnalizuje podwójny portret, którego poszczególne obrazy umieszczono na awersie i rewersie jednej strony; w miejsce ludzkiej twarzy podwojona fotografia przedstawia tablicę, na której widnieje trzecia zwrotka niemieckiego hymnu narodowego, historycznie rzecz biorąc, najbardziej ambiwalentnej pośród pieśni. Podobnie jak w przypadku podwójnego portretu kobiety, drugi obraz jest „odwrócony”, jego strona *verso* zrozumiała tylko dla tych, którzy czytają historię na opak. Tablica ta jest o tyle znacząca, że rozszerza rozumienie podwojenia z ludzkiej twarzy na twarz historii: słowa hymnu, napisane przez Augusta Heinricha Hoffmanna von Fallersleben w 1841 roku, służyły jako hymn narodowy Republice Weimarskiej, a jej trzecia zwrotka stała się hymnem Republiki Federalnej. Znaczące powtórzenie tego pozornego lapsusu podwojenia okaże się konstytutywną cechą *Ein-heit*, cechą, która znajduje swoją kulminację w podwójnym portrecie – na pojedynczej stronie – wprowadzającym kluczową sekwencję dokładnie w środku książki: portrecie Friedricha Eberta, wschodnioniemieckiego urzędnika, który nosił to samo imię, co jego ojciec, pierwszy Kanclerz Republiki Weimarskiej. W eseju Schmidta historia rzeczywiście rozpada się na obrazy, a nie na słowa; na obrazy utrwalające historyczne i ideologiczne zróżnicowanie, które jednocześnie okazuje się przemocową, wypaczającą i alienującą jednakowością.

Owa zagadkowa podwójność została uchwycona w fotografii w środku drugiej sekwencji, w zdjęciu, które pod względem nierozpoznawalności przypomina fotografię okna z pierwszej części. Obraz bez wątpienia przedstawia coś, co Siegfried Kracauer nazwał ornamentem mas – rzędy młodych kobiet, ubranych identycznie w białe stroje gimnastyczne [ilustracja 3], synchronicznie wykonujące rytmiczne ruchy – jednakże kontekst historyczny, a zatem i ideologiczny uległ zatarciu: czy fotografia przedstawia wydarzenie w Trzeciej Rzeszy, Niemieckiej Republice Demokratycznej, czy też Republice Federalnej sprzed zjednoczenia? Te zdjęcia – podwojony portret tekstu zamykający omawianą część i nie do końca czytelne przedstawienie ornamentu mas w jej środku – wytwarzają napięcie, które pod wieloma względami definiuje projekt Schmidta. Inskrypcja na tablicy, której czytelność



Ilustracja 3
o.T. aus EIN-HEIT, 1991-1994
50,6 x 34,6 cm Bromsilbergelantineprint (Oriental Baryt), goldgetont
Ed. 6 + 1 AP Copyright Michael Schmidt, Courtesy Galerie Nordenhake Berlin/Stockholm

zostaje natychmiast podważona przez jej odwrócony obraz, jest spójny z ogólnym podejściem Schmidta do tekstualności, przenikającym cały jego projekt. Zarówno tablica, jak i szczytkowy tekst – zakaz fotografowania – od którego zacząłem, sugerują, że Schmidt jest zafascynowany semiozą w przestrzeni publicznej: tablicami, krojami czcionek, etykietami i inskrypcjami na pomnikach. Walker Evans w *American photographs* obrazuje Amerykę, której publiczne budynki i prywatne domostwa zostały dosłownie podbite przez kapitalistyczne praktyki tekstualne. To samo czyni Schmidt, któremu udało się uchwycić sprzeczność między wszechobecnością inskrypcji a ich dążeniem do całkowitej nieodgadnioności, w miarę jak konkurujące ze sobą ideologie poddają erozji i fragmentacji oraz zakrywają publiczne formy pisma. Historia jako nieczytelna inskrypcja: Benjamin już nam pokazał ten efekt:

Gdy w dramacie żałobnym historia objawia się na scenie, czyni to pod postacią pisma. Na obliczu natury widnieje „historia” zapisana piktogramami przemijania. Wystawiana w dramacie żałobnym na scenie alegoryczna fizjonomia historii naturalnej jest w istocie obecna jako ruina. Wraz z nią historia w sposób najzupełniej zmysłowy wycofała się w miejsce akcji scenicznej. W tej formie historia wyraża się nie jako proces wiecznego życia, lecz raczej jako niepowstrzymanie postępujący rozkład.¹⁵

W sprzeczności z tym naleganiem na haptyczną tekstualność (w dowolnie okrojonej formie) stoi szokujący brak tekstu w samym *Ein-heit*. Każde zdjęcie jest samodzielne, nie towarzyszy mu żaden podpis ani jakikolwiek objaśniający tekst – i to w eseju fotograficznym pełnym wizerunków ludzi, do których tożsamości klucz można odnaleźć wyłącznie w bardzo konkretnym systemie historycznych i politycznych odniesień. Moje własne przepisanie tego tekstu przesłania więc jego najistotniejszą cechę: trudność jego odczytania, jego niezrozumiałość. Pełno w nim historycznych odniesień, których desygnat z reguły pozostaje przewrotnie nieuchwytny. Czy postać, której twarz jest w połowie zasłonięta, to Bertolt Brecht? Czy to kolejny posąg Thälmana? Czy ten polityk jest rzeczywiście tak nierozpoznawalny? Do której dokładnie organizacji podziemnej należy ta grupa młodzieży? Ta nieobecność jakiegokolwiek formy tekstualności poza samymi obrazami fotograficznymi ustanawia scenę czytania, która jest czysto wizualna, a jednocześnie bezpośrednio związana z ukrytym, zniekształconym tekstem niemieckiej historii.

¹⁵ W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1978, s. 353: „Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht „Geschichte” in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus” (cyt. tłum.).

Prezentacje

Następne sekwencje są coraz bardziej złożone. Choć zawierają liczne zdjęcia, których historyczny desygnat nie budzi wątpliwości – część trzecią rozpoczyna rysunek, który zdaje się przedstawiać Gudrun Ensslin, członkinię grupy terrorystycznej Baader-Meinhof, część czwarta zaś zawiera fotografie członków komunistycznej organizacji młodzieżowej Freie Deutsche Jugend, stosu butów, prawdopodobnie z obozu koncentracyjnego, oraz zdjęcia żołnierzy Republiki Federalnej – w sekwencji trzeciej i czwartej dominują portrety, po części współczesne, anonimowej młodzieży i nieznanymi młodych dorosłych, ewidentnie pochodzących z Republiki Demokratycznej, których twarze, w swej nieobecności i wyalienowaniu, są subtelnie naznaczone niemiecką historią. Efekt takiego mieszania historycznego ze współczesnym jest uderzający: Thälmann i anonimowa kobieta spotykają się po odwróceniu kartki, podobnie jak spotykają się naziści i punki, szefowie SED i księgowi, grube ryby cudu gospodarczego i pulchni, zagubieni młodzi kibice piłki nożnej¹⁶. Obrazy młodych ludzi ucieleśniają głęboką empatię wobec historycznego i ideologicznego usytuowania tych anonimowych Niemców, zaludniających projekt Schmidta. Konsekwentne włączanie szczątkowych lub nieczytelnych tekstów nabiera w tym kontekście nowego znaczenia: stosowane przez Schmidta techniki kadrowania, które zmuszają odbiorcę do rekonstruowania fragmentarycznego bądź też ukrytego znaczenia, służą jako analogia do sugerowanego w ten sposób procesu czytania, poprzez który młodzi ludzie z omawianych sekwencji muszą na własną rękę poszukiwać sensu w ich światach obrazowych. Fotografie te nie podążają więc za dającą się przyszpilić polityką: w *Ein-heit* pozostaje niejasne, który system ideologiczny produkuje dane odpryski, anomie czy dysfunkcje. Heinz Liesbrock wskazał, że Schmidt kategorycznie odmawia rozpuszczenia historycznego doświadczenia z jego indywidualnym, namacalnym wymiarem w szerszych, hegemonicznych trajektoriach historii, ideologii, czy polityki¹⁷. Przyczyna i skutek pozostają niepewne, acz wszechobecne.

W miarę jak dialog między sekwencjami nabiera głośności i złożoności, zmieniają się odpowiednio wieloskładnikowe obrazy zamykające każdą część eseju. Portret na koniec części trzeciej nie jest już podwójny, lecz poczwórny. W czterech zdjęciach młodej kobiety przeplatają się portrety wykonane z minimalnie różniących się punktów widzenia z nagłymi, dezorientującymi powiększeniami poszczególnych aspektów jej twarzy. Efekt wizualny jest nie tyle filmowy, ile kubistyczny; pod względem tematycznym portrety te wyznaczają moment, w którym gesty poddawania, rozszczepiania i rozczłonkowania, jakim poddawana jest ludzka twarz, osiągają największe napięcie. Podwójny portret zamykający czwartą część rymuje się nie z wieloczęściowymi fotografiami anonimowych Niemców, lecz z historyczną konstelacją wyraziście obecną w portrecie hymnu narodowego. Podobnie

¹⁶ SED, czyli Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec), była partią rządzącą w NRD; została założona w 1946 roku wskutek połączenia socjaldemokratów i komunistów.

¹⁷ H. Liesbrock *Re-vision*, s. 131.

jak tamten, przywołany tu podwójny portret jest okrutny, lecz sprawiedliwy. Młody Konrad Adenauer, burmistrz Kolonii i przyszły kanclerz Republiki Federalnej, spogląda w naszym kierunku; po odwróceniu strony, związanym z dobrze nam już znaną zmianą perspektywy, napotykamy bliźniego Adenauera, jego brata, również młodego Waltera Ulbrichta, członka politbiura Komunistycznej Partii Niemiec na uchodźstwie, przyszłego Pierwszego Sekretarza SED i przywódcę Niemiec Wschodnich. A jednak to w konkluzji części piątej *Ein-heit* ujawnia się najgłębsze okrucieństwo historii takiej, jak historia Niemiec, okrucieństwo związane z raz na zawsze stłamszoną nadzieją. Pierwsza część podwójnej fotografii mogłaby przedstawiać członków Kommune 1 w Berlinie 1967 roku. Ci młodzi ludzie, których polityka opierała się na sytuacjonistycznym rozumieniu takich pojęć, jak wydarzenie i postawa, byli istotną dźwignią społecznych zmian, które miały objąć Niemcy w okresie poprzedzającym rok 1968. Odwrócenie kartki i druga połowa obrazu zamykającego tę część odbiera wszelki promyk nadziei: ciało młodego studenta, Benno Ohnesorga, leży na ziemi, nad nim postać z podniesioną pałką. Ohnesorg został postrzelony w plecy przez policjanta w czasie rozpędzania demokratycznego protestu przeciwko wizycie Szacha Iranu w Niemczech 2 czerwca 1967 roku, w dzień, który stał się źródłem nazwy pierwszej komórki podziemnego oporu.

Po zdjęciu Ohnesorga zestaw makabrycznie tendencyjnych sekwencji zapowiada zamknięcie pierwszej połowy *Ein-heit*. Kadry z *Triumfu woli* Leni Riefenstahl (1934), podwojone wiece partyjne (jeden faszystowski, drugi prawdopodobnie z Republiki Demokratycznej), oraz przefotografowane zdjęcia planów obozów koncentracyjnych, pieców, a także ofiar eksperymentów medycznych bez żadnego zapośredniczenia przechodzą w drugą połowę książki, która różni się od pierwszej w tym samym stopniu, w jakim różnią się dwie części *American photographs* Walkera Evansa. Większą część drugiej połowy eseju poświęcono przedstawieniu detali architektury i kultury materialnej Zachodu i byłego Wschodu: lampy z Ikei, drewniane okleiny, sztuczne kwiaty, byle jakie oprawy oświetleniowe i zdemastowane automaty z papierosami. Środowisko architektoniczne i jego wyposażenie – zapowiedziane już w pierwszych trzech obrazach książki, lecz odwołane – niejako budują scenografię dla powściągliwego, historycznego dramatu pierwszej połowy książki. Tylko od czasu do czasu jakiś przefotografowany materiał historyczny czy też ideologiczny przerywa te obsesyjnie wręcz zredukowane miejskie krajobrazy. Podczas gdy ślady owej historii oraz jej ideologicznych formacji są najwyraźniej dostrzegalne w twarzach Schmidta, środowisko architektoniczne pełni funkcję swoistej emulsji fotograficznej: zatarte ślady historii zamieszkują jego faktury i materiały, czekając tylko, aż zostaną wystawione na światło aparatu fotograficznego, na światło krytyki.

Na ostatnich stronach książki długa seria portretów dąży do zdecydowanie nieemfatycznego zakończenia, zwyczajnego portretu nastoletniej dziewczyny. Pośród innych portretów nadal znajdziemy wiele młodych twarzy, choć w zwiększającej się liczbie osób w średnim wieku można dopatrywać się znaku starzejącego

Prezentacje

się społeczeństwa. Osoby ukazywane przez Schmidta patrzą wszędzie, tylko nie w obiektyw: frontalność w typie Sander'a czy też Thomasa Ruffa sugerowałaby obcy *Ein-heit* rodzaj współpracy z modelem. Puste spojrzenia poszukują czegoś, czego my z pewnością nie jesteśmy w stanie dostrzec, i czego modele Schmidta mogą nie znaleźć. Tak jak przeważająca część projektu, portrety te są niezwykle ze względu na ich bezosobowość i anonimowość, a jednocześnie głęboko ekspresyjne w indywidualności portretowanych osób oraz doświadczeniu, które ich twarze są w stanie jedynie zasugerować. W tym sensie jest *Ein-heit* najistotniejszym dotąd studium życia Niemców pod brzemieniem niemieckiej historii; jako takie, jest ono właściwym odpowiednikiem, pod koniec wieku, pierwszego wielkiego portretu narodu w formie eseju fotograficznego, *Antlitz der Zeit* Sander'a. Podobnie jak projekt Sander'a, *Ein-heit* unika nie tylko patosu subiektywności, lecz przede wszystkim kolektywnej przemocy dokonywanej na historycznej specyfice indywidualnego doświadczenia przez dominujące w tym wieku modele analizy, takie jak psychologia społeczna Aleksandra Mitscherlicha czy neomarksizm szkoły frankfurckiej. W *Ein-heit* historia nigdy nie jest jedynie ogólnym odniesieniem ani też totalizującą strukturą: jest samą formą tych fotografii.

Przełożył Krzysztof Pijarski

Abstract

Michael W. JENNINGS
Princeton University

Not Fade Away: Face of German history in Michael Schmidt's *Ein-Heit*

Michael W. Jennings discusses Michael Schmidt's photoessay from 1996 as a sort of visual archeology of 20th-century German history; Schmidt's work is juxtaposed with August Sander's famous *Face of Our Time* from 1929, a panorama of German society during the Weimar Republic, as its end-of-century *pendant*. At the same time, Jennings argues that Schmidt's essay – in which, significantly, text is present exclusively in the photographs themselves – tries to read the traces of history from the faces of his sitters and Berlin's built environment, from mundane objects and various documents that he photographs on the same level as if he were photographing "reality" itself.