

JACEK MAŁCZYŃSKI

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski

KRAJOBRAZY ZAGŁADY W PERSPEKTYWIE POSTHUMANISTYCZNEJ¹

Abstract

In this paper I take inspiration from so-called “posthumanities” in the research on Holocaust landscapes. By analyzing an idyllic postcard sent from Auschwitz in June 1944, a painting “The Penal Company at Work” by camp prisoner Janina Tollik and testimonies of others prisoners, I try to highlight the self-agency of the landscape, its processual and multi-sensuous character, as well as the non-human actors’ activity and their impact on living conditions in the camp.

Key words: Holocaust, landscape, Auschwitz-Birkenau, posthumanities, concentrations camps

Słowa kluczowe: Holocaust, krajobraz, Auschwitz-Birkenau, posthumanistyka, obozy koncentracyjne

Krajobraz należy do grupy tych pojęć, które — nawiązując do tytułu książki holenderskiej badaczki kultury Mieke Bal — z powodzeniem można określić mianem „wędrujących”². Dryfuje ono swobodnie między tak różnymi dyscyplinami, jak: architektura, archeologia, ekologia, geografia (zarówno w wydaniu fizycznym, jak i humanistycznym), historia sztuki, kulturoznawstwo czy literaturoznawstwo. W zależności od przyjmowanej perspektywy krajobraz definiowany jest jako obraz, widok, przestrzeń, miejsce czy ekosystem; spotkać

¹ Autor uzyskał środki finansowe na przygotowanie rozprawy doktorskiej z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/T/HS2/00406.

² M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

można się również z kategorią pejzażu dźwiękowego i zapachowego³. Ponadto na trasie swej wędrówki napotyka on na pojęcia charakterystyczne dla kolejnych zwrotów dokonujących się w naukach humanistycznych, na przykład: doświadczenie, tekst, performans, pamięć, gender, władza czy afekt. O różnorodności perspektyw badawczych świadczy wydany w 2013 roku przewodnik po studiach krajobrazowych, w którym znalazły się teksty inspirowane z jednej strony psychologią środowiskową, z drugiej zaś fenomenologią i semiotyką⁴. Jego autorzy podjęli między innymi takie tematy, jak: rola krajobrazu w tworzeniu muzeów na wolnym powietrzu, krajobrazy historyczne, krajobrazy post-industrialne, związki między krajobrazem a tożsamością, pamięcią, zdrowiem publicznym, zmianami klimatu czy nierównościami społecznymi. Jak twierdzi jednak John Wylie, popularność, jaką pojęcie to cieszy się współcześnie, zwłaszcza wśród geografów, nie oznacza, że w przyszłości nie zostanie ono odesłane do lamusa⁵. Jego zdaniem, najnowsze trendy w studiach krajobrazowych akcentujące relacyjność, procesualność, inspirujące się witalizmem, teorią aktora-sieci Brunona Latoura czy rozważaniami na temat cyborgów Donny Harraway doprowadzić mogą do dekonstrukcji pojęcia krajobrazu.

W artykule tym wystawiam na próbę różne, zarówno tradycyjne, jak i awangardowe podejścia w badaniach krajobrazu. Głównym przedmiotem analizy jest niemiecka karta pocztowa wysłana w sierpniu 1944 roku z obozu Auschwitz III w Monowicach. Przedstawia ona idylliczny obraz wsi Dwory położonej pod Oświęcimiem. Pocztówkę tę porównuję z namalowanym w 1946 roku obrazem *Karna kompania pracuje* Janiny Tollik oraz fragmentami wspomnień obozowych. Punkt wyjścia stanowi dla mnie tradycyjne rozumienie krajobrazu jako obrazu, za pomocą którego przekazywane są znaczenia i uobecniane wartości. Takie podejście reprezentuje między innymi Simon Schama, który w książce *Krajobraz i pamięć* twierdzi, że „krajobrazy są kulturą jeszcze zanim staną się przyrodą”⁶. Punktem dojścia jest natomiast „nie-przedstawieniowe” (*non-representational*), inspirowane posthumanistyką rozumienie krajobrazu jako bytu relacyjnego, posiadającego moc sprawczą oraz będącego wynikiem działania zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich aktorów.

³ Pojęcie „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*) zostało spopularyzowane przez kanadyjskiego kompozytora i teoretyka muzyki R. Murraya Schafera. Zob. *idem*, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 9, 1982, s. 289–315. Zob. także: J.D. Porteous, *Krajobraz zapachów*, „Przegląd Zagranicznej Literatury Geograficznej” 2, 1989, s. 195–219.

⁴ *The Routledge Companion to Landscape Studies*, red. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, London–New York 2013.

⁵ J. Wylie, *Landscape*, London–New York 2007, s. 187.

⁶ S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995. Fragmenty książki ukazały się w języku polskim pt. *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury*, fotografie T. Rolkego, esej S. Schamy, przeł. B. Rymaniak, Berlin–Warszawa 2008, s. 138. Por. S. Pietraszko, *Krajobraz i kultura*, w: *idem*, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław 2012, s. 137–145.

AUSCHWITZ JAKO IDYLLA

21 sierpnia 1944 roku z Auschwitz nadano pocztówkę o następującej treści⁷:

Az. d. 19.8.44

Kochana Edith i Dzieciaczki,

Nie dostałem od Ciebie dawno żadnej poczty, a masz przecież tyle czasu, czyż nie? Mamy tutaj teraz bardzo ładną pogodę, a jak jest u Was? Myślisz jeszcze czasem o naszym pięknym Auschwitz? Gorące pozdrowienia dla wszystkich. Walter

Karta o standardowym wymiarze 14 × 9 cm adresowana jest do Edith Wenzel zamieszkałej w Ilmenau w Turynii. Ktoś przekreślił jednak podany przez nadawcę adres i innym charakterem pisma dopisał nowy w Weißenfels. Nie wiadomo, czy pocztówka kiedykolwiek dotarła do adresatki. Obecnie znajduje się ona w zbiorach Muzeum Zamek w Oświęcimiu. Z jej treści wynika, że została napisana 19 sierpnia, dwa dni przed datą wysłania. Zanim Walter nadał pocztówkę, dopisał jeszcze: „Wszystko w porządku 21.8.1944”.

Na rewersie karty widnieje znaczek z podobizną Adolfa Hitlera, a na nim stempel pocztowy z napisem „Auschwitz Oberschles. 3”. Oznacza to, że nadano ją w urzędzie pocztowym znajdującym się w pobliżu kompleksu fabryki IG Farben w Monowicach, gdzie mieścił się również obóz koncentracyjny⁸. Enigmatyczny dopisek „Wszystko w porządku” prawdopodobnie został dodany ze względu na bombardowanie fabryki, jakie miało miejsce 20 sierpnia⁹. Walter pragnął zapewne, by Edith wiedziała, że nic mu się nie stało. Można przypuszczać, że Walter i Edith byli małżeństwem. Walter mógł być jednym z Niemców, którzy przyjechali w czasie wojny do Auschwitz, by pracować w fabryce IG Farben¹⁰.

⁷ Karta pocztowa ze zbiorów Muzeum Zamek w Oświęcimiu, sygn. MZ/F/22/18. Dziękuję Jackowi Plucińskiemu za pomoc w tłumaczeniu treści pocztówki.

⁸ T. Szymanski, *Poczta obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau (Oświęcim-Brzezinka)*, „Filatelista” 11, 1965, s. 205.

⁹ Za informację tę dziękuję doktorowi Piotrowi Setkiewiczowi z Działu Naukowego Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau.

¹⁰ W celu potwierdzenia tego faktu przewertowałem znajdującą się w Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau niekompletną książkę telefoniczną IG Farben zawierającą nazwiska kilkuset pracowników. Nie znalazłem jednak wśród nich Waltera Wenzela. Świadczyć może to o tym, że nie odgrywał on w fabryce istotnej roli lub przybył do Monowic później. Inny Walter Wenzel, urodzony 11 listopada 1909 roku, posiadający stopień SS-Untersturmführer, służył w Waffen SS. Jak podaje jednak Ian Michael Wood w pracy poświęconej historii trzeciej dywizji pancerniej SS Totenkopf, zginął on 17 lipca 1944 roku w Adamowiczach zastrzelony przez Sowietów. I.M. Wood, *Tigers of the Death's Head. SS Totenkopf Division's Tiger Company*, Mechanicsburg 2013, s. 277.



Na awersie pocztówki znajduje się czarno-biała fotografia podpisana „Auschwitz O.S. Wohnidyll in Dwory”. Na pierwszym planie widać studnię, a za nią ukrytą za drzewami, otoczoną płotem chłopską chatę. W jej drzwiach dostrzec można niewyraźną postać kobiety. W tle rysuje się druga podobna chałupa pokryta słomianym dachem. Na białym pasku otaczającym ilustrację Walter dopisał: „Czy tu nie jest pięknie? Co robią nasi mali ukochani”.

Podczas drugiej wojny światowej Niemcy wydali kilkanaście pocztówek z widokami Oświęcimia i okolic. Analizowana karta należy do jednej z serii. Oprócz „idylli” w Dworach pozostałe pocztówki przedstawiają klasztor Salezjanów, główną ulicę z budynkiem poczty, most nad Sołą z zamkiem piastowskim w tle, widok na Wisłę od strony folwarku w Dworach oraz chaty w Monowicach. O tym, że wszystkie one należą do tej samej serii, świadczy ich układ graficzny. Widoki podpisane są białą kursywą. W lewym dolnym rogu strony przeznaczony na korespondencję znajduje się sygnatura (Nr. M 1322), a w miejscu na znaczek widnieje napis „Echte Photographie”. Oznacza to, że pocztówki zostały wykonane na papierze fotograficznym, bezpośrednio z negatywu. Tego typu karty powstawały zazwyczaj w lokalnych zakładach fotograficznych i były wydawane w niewielkich nakładach¹¹.

Wykorzystane na widokówkach z Auschwitz fotografie stanowią część większej kolekcji znajdującej się w zbiorach Instytutu Yad Vashem. Składa się na nią około 50 zdjęć datowanych na maj 1941 roku. Fotografie te powstały prawdopodobnie w związku z planami budowy fabryki IG Farben. Świadczyć o tym może zdjęcie, które przedstawia czterech mężczyzn w garniturach idą-

¹¹ A. Sobota, *Fotograficzne karty pocztowe*, w: *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. P. Banaś, Wrocław–Warszawa 2004, s. 129–130.

cych przez pole. Jeden z nich niesie aparat służący do mierzenia przestrzeni, inny trzyma w rękach plik papierów. Można przypuszczać, że mężczyźni dokonują oględzin terenu. Kolejne fotografie przedstawiają Oświęcim i okolice. Widać na nich stare miasto, rynek, tamę nad Sołą, budowę linii kolejowej, zabudowania gospodarskie, wiejskie chaty, podwórka czy zaorane pole¹². Jedno ze zdjęć przedstawia wnętrze opuszczonej, zrujnowanej kamienicy. Na zdjęciu tym, w komórce pod schodami, dostrzec można szyld z napisem w języku hebrajskim. Mimo że wykorzystane na pocztówkach fotografie mają charakter krajobrazowy, większość zdjęć należących do tej samej serii ma raczej charakter dokumentacyjny. Przedstawiają one zacołanie podbitych ziem. Na kilku fotografiach widać na przykład podobne chaty jak te w Dworach, znajdują się one jednak w ruinie. Jak sądzę, zdjęcia te nie powstały zatem z myślą o widokówkach, a ich wykorzystanie jako pocztówkowych ikon miało wtórny charakter.

Nie mniej ważny od aspektu wizualnego jest status materialny analizowanej karty. Nawiązując do teorii znaku Charlesa Peirce'a, można potraktować ją jako przykład indeksu. W ten sposób Ernst van Alphen interpretuje prace holenderskiego artysty Armando. W jego twórczości druga wojna światowa stanowi jeden ze stale powracających motywów. W swych pracach Armando często wykorzystuje jako medium stare zdjęcia lub karty pocztowe. Na przykład w jednej z prac artysta wykorzystał pocztówkę przedstawiającą Waldsee, znany niemiecki kurort położony w Turynii. Nazwa „Waldsee” została również wykorzystana przez nazistów jako „kryptonim” Auschwitz-Birkenau. W maju 1944 roku węgierscy Żydzi po przybyciu do obozu otrzymywali karty pocztowe, które mieli wysyłać do swych bliskich. Jednak jako miejsce nadania zamiast Auschwitz mieli podawać Waldsee, co miało na celu zmylenie kolejnych ofiar co do miejsca przeznaczenia transportów¹³. Van Alphen tak interpretuje stosowany przez Armando zabieg:

Fotografie są doskonałymi ikonami z powodu dużego podobieństwa między obrazem a obiektem, do którego się odnoszą; są one jednak również postrzegane jako przykładowy indeks z powodu relacji styczności istniejącej między światłem, jakie odbija lub emituje obiekt, a czułą warstwą kliszy, na którą pada światło. Armando jest zatem zainteresowany nie tyle ogólną, indeksykalną relacją, lecz tą pomiędzy pocztówką fotograficzną a jej wytwórcami i użytkownikami: ludźmi, którzy mieli ją w swoich rękach. Ważny jest nie ikoniczny obraz

¹² Przypominają one fotografie znajdujące się w zbiorach Instytutu Niemieckich Prac na Wschodzie (Institut für Deutsche Ostarbeit) działającego w Krakowie w latach 1940–1945. Zob. E. D u s z e ń k o - K r ó l, *Kolekcja fotograficzna Institut für Deutsche Ostarbeit. Kraków 1940–1945. Zdjęcia z Polski*, Kraków 2014.

¹³ H. T u r a i, *Waldsee 1944 Postcard Exhibition: A „Woodland Lake” in Auschwitz*, „Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought” 55 (3–4), 2006, s. 65–72.

dawno minionej przeszłości, lecz indeksykalny ślad, jaki pocztówka przedstawia, niemalże przestrzenna obecność, która uświadamia nam dystans i nieobecność tego, do czego się odnosi¹⁴.

Van Alphen, jak wspominałem, nawiązuje do teorii znaku Peirce'a. Amerykański filozof wyróżniał trzy rodzaje znaków: ikony, indeksy i symbole. Ikona opiera się na wizualnym podobieństwie. Jej przykładem może być znak przedstawiający ogień, który ostrzega przed niebezpieczeństwem pożaru. Indeks znaczy poprzez styczność (na przykład dym świadczący o pożarze lub ślady stóp pozostawione na piasku). Symbol z kolei jest znakiem konwencjonalnym, opiera się na umowie, jak w przypadku jabłka będącego symbolem władzy monarszej. Nie zachodzi tu ani relacja podobieństwa, ani styczności. W jednym z wywiadów Armando zapytany o swe prace wyznał: „To są niemiecckie pocztówki, przedmioty, na których historia odcisnęła swe piętno. Resztki. Bardzo namacalne pozostałości przeszłości, noszące na sobie ślady ludzi”¹⁵. W podobnej relacji do przeszłości pozostaje pocztówka z Auschwitz. Biorąc pod uwagę jej materialny status, można określić ją mianem „żywej skamieniałości”. Pocztówka ta, podobnie jak zachowane w skałach odciski wymarłych zwierząt i roślin, zawiera w sobie ślady przeszłości: stempel pocztowy, znaczek z podobizną Hitlera, charakter pisma itp.

NIEMIECKI WSCHÓD

Gdy Walter pyta Edith o to, czy „myśli jeszcze czasem o pięknym Auschwitz”, może odnosić się do całego rezerwuaru wyobrażeń Wschodu jako miejsca idealnego do zamieszkania utrwalonych w zbiorowej świadomości Niemców. W październiku 1939 roku, kiedy okolice Oświęcimia znalazły się w granicach Trzeciej Rzeszy, stały się one częścią niemieckiego Wschodu; krainy półwyobrażonej, półrealnej. Historycy, którzy postrzegają ją jako miejsce rzeczywiste, natrafiają na problem za każdym razem, gdy próbują wyznaczyć jej geograficzne współrzędne i granice. Jak przekonuje Wolfgang Wippermann, pojęcie niemieckiego Wschodu jest na tyle złożone, że obejmuje zarówno zainteresowanie Orientem, jak i ziemiami położonymi w Europie Środkowo-Wschodniej¹⁶. Nie dziwi zatem fakt, że na pocztówce z chatami w Monowicach z tej

¹⁴ E. van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford 1997, s. 133.

¹⁵ Cyt. za: E. van Alphen, *Caught by History...*, *op. cit.*, s. 135.

¹⁶ W. Wippermann, *Die Deutschen und der Osten. Feindbild und Traumland*, Darmstadt 2007, s. 53–55, za: C. Kleemann, „Niemiecki Wschód”, w: „Niemiecki Wschód”. Wy-

samej serii jej nadawca umieścił nad obrazkiem dopisek: „Jak w Afryce”¹⁷. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej, zgodnie z ustaleniami traktatu wersalskiego, niemieckie kolonie w Afryce znalazły się pod kuratelą Ligi Narodów. Niemcy nie pogodzili się jednak z ich utratą i w okresie międzywojennym powstały liczne stowarzyszenia działające na rzecz ich odzyskania¹⁸. Posiadanie zamorskich terytoriów postrzegano jako kluczowe dla niemieckiej tożsamości. Szansę na realizację tych planów kolonialisci upatrywali w głoszonych przez NSDAP postulatach zdobycia nowych ziem. Ponieważ uwaga nazistów była skierowana przede wszystkim na Wschód, kolonialisci próbowali połączyć swe interesy z polityką wschodnią (*Ostpolitik*), rozszerzając ideę *Heimatu* na Afrykę. Na przykład w 1933 roku Reichskolonialbund wydało plakat propagandowy przedstawiający kulę ziemską, nad którą powiewa flaga III Rzeszy i Cesarstwa Niemieckiego. Na globie na czerwono zaznaczono dawne kolonie niemieckie: Togo, Kamerun, Afrykę Południowo-Zachodnią i Wschodnią oraz obszar III Rzeszy w Europie. Widniejące na plakacie hasło głosi: „Tu leży nasza przestrzeń życiowa”¹⁹. Z kolei ukazujące się na łamach czasopisma „Kolonie und Heimat” fotografie z Afryki imitowały niemiecki krajobraz. Jak zauważa Willeke Sandler, mimo że zarówno narodowi socjaliści, jak i sami kolonialisci oddzielali Afrykę od Europy Wschodniej, pojęcie „kolonii” było często używane na określenie ziem na Wschodzie²⁰.

Fantazje na temat Wschodu zamieszkiwały wyobraźnię Niemców od drugiej połowy XIX wieku²¹. W tym czasie pod wpływem rodzącej się ideologii

obrażenia — misja — dziedzictwo, wybór, wstęp, oprac. C. Kleßmann, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, Poznań 2014, s. 8.

¹⁷ Chaty w Monowicach już w 1934 roku fotografował Henryk Poddębski, przedstawiciel nurtu polskiej fotografii krajobrazowej. Towarzyszący mu Henryk Orłowicz, krajoznawca, w swych notatkach zapisał: „W dalszej drodze odfotografowano aleję lipową przy szosie z Zatora do Oświęcimia i piękne chaty chłopskie w Przeciszowie i w Monowicach. W Oświęcimiu odfotografowano zamek piastowski, most na Sołę i kościół Salezjanów” (cyt. za: M. Florzak, *Misje fotograficzne Henryka Poddębskiego — rys historyczny, początki działalności (część II)*, „Dagerotyp” 18, 2009, s. 99). Fotografia Poddębskiego przedstawiająca chaty w Monowicach była w latach pięćdziesiątych reprodukowana na pocztówkach wydanych przez Spółdzielczy Instytut Wydawniczy „Kraj” z podpisem „Monowice — typowe chaty okolic Krakowa”.

¹⁸ W. Sandler, „Here Too Lies Our Lebensraum”. *Colonial Space as German Space*, w: *Heimat, Region and Empire. Spatial Identities under National Socialism*, red. C-C.W. Szejnmann, M. Umbach, Houndmills 2012, s. 148–165.

¹⁹ *Ibidem*, s. 148.

²⁰ *Ibidem*, s. 160.

²¹ Christoph Kleßmann wskazuje na znaczenie powstania wielkopolskiego w 1848 roku oraz dyskusję, jaka w jego wyniku odbyła się w kościele św. Pawła we Frankfurcie, zwłaszcza przemowę Wilhelma Jordana. W drugiej połowie XIX wieku niemieckie pretensje w stosunku do Wschodu popierali m.in. socjolog Max Weber oraz historyk Heinrich von Treitschke. Pojawiały się one również w literaturze niemieckiej — popularne wśród mieszczaństwa po-



nacjonalistycznej lokowanie miast na prawie niemieckim w średniowieczu oraz podboje zakonu krzyżackiego zaczęto wpisywać w nowe ramy historii narodowej. Fantazjom tym towarzyszyło przeświadczenie o zacofaniu Wschodu w stosunku do rozwiniętego cywilizacyjnie Zachodu oraz poczucie dziejowej misji, jaką Niemcy mieli do odegrania za wschodnią granicą. Wyobrażenia te zyskały na znaczeniu po pierwszej wojnie światowej i podpisaniu krzywdzącego — w oczach Niemców — traktatu wersalskiego. W latach dwudziestych zarówno w pracach historycznych, jak i w publicystyce pojawiały się liczne argumenty uzasadniające niemieckie pretensje w stosunku do Wschodu. Gdy w 1933 roku narodowi socjaliści doszli do władzy, mogli odwoływać się do idei, które usprawiedliwiała niemiecką ekspansję i poszukiwanie „przestrzeni życiowej” (*lebensraum*) na Wschodzie. Określenia takie jak: „niemiecka ziemia” czy „niemiecka krew” dobrze współgrały z volkistowskimi poglądami Związku Artamanów. W czasach III Rzeszy wyobrażenia te zostały nasycone rasistowską i volkistowską ideologią. W ich szeregach zaangażowani byli zarówno publicyści, jak i historycy. Pojawiały się one w pracach naukowych, czasopiśmie i podręcznikach szkolnych. Porównania niemieckiej ekspansji do fali bądź zalewu — obecne między innymi w pracach historyka Hermanna Aubina — sugerowały, że jest ona raczej zjawiskiem naturalnym niż historycznym²². Po wybuchu drugiej wojny światowej idee te legły u podstaw *Generalplan-Ost*, którego celem była germanizacja Wschodu. Były one rozpowszechniane między innymi w ukazujących się w czasie wojny przewodnikach

wieści Gustava Freytaga. Roszczenia w stosunku do Wschodu reprezentował również od 1891 roku Związek Wszechniemiecki (Alldeutscher Verband) i od 1894 roku Niemiecki Związek Marchii Wschodniej (Ostmarkenverein), zwany Hakatą. Zob. C. Kl e ß m a n n, „*Niemiecki Wschód*” ..., *op. cit.*, s. 14–15.

²² *Ibidem*, s. 25.

turystycznych, takich jak przewodnik po Generalnym Gubernatorstwie autorstwa Karla Baedekera z 1943 roku czy wydawanych przez Naczelne Dowództwo Wehrmachtu kursach dla żołnierzy.

W niemieckich planach podboju Wschodu istotną rolę odgrywało pojęcie krajobrazu. Jak zauważają Joachim Wolschke-Bulmahn i Gert Gröning:

Narodowy socjalizm wywarł głęboki wpływ na każdą sferę życia społecznego i kulturalnego w Niemczech. Dotyczy to również architektury ogrodowej oraz krajobrazu postrzeganych często jako niewinne, niepolityczne, wolne od ideologii dyscypliny. Architektura krajobrazu pozostawała pod dużym wpływem politycznych interesów narodowych socjalistów, a w szczególności narodowosocjalistycznej ideologii krwi i ziemi²³.

Naziści byli przekonani, że naród niemiecki jest szczególnie blisko związany z naturą, a krajobraz postrzegano jako element świadczący o odrębności Niemców od innych narodów. Tego typu idee legły między innymi u podstaw sztuki ogrodowej rozwijanej w Trzeciej Rzeszy. Już w 1900 roku Willy Lange wzywał do odnalezienia w architekturze ogrodowej „narodowego stylu”. Postulowany przez niego *Naturgarten* miał być projektowany zgodnie z prawami natury. W latach trzydziestych jego poglądy przesiąknięte były ideologią rasistowską. Na łamach czasopisma „Deutsche Kulturwacht” Lange przekonywał, że ogrody w stylu formalnym, charakterystyczne dla rasy alpejskiej, zagrażają rasie nordyckiej. Twierdził również, że wyższy stopień rozwoju kulturalnego osiągnąć mogą tylko te ludy, które są zakorzenione w ziemi. W związku z tym ludy nomadyczne, takie jak Żydzi czy Romowie, nigdy nie osiągną takiego stopnia rozwoju jak Niemcy²⁴. Zdaniem Langego, projektowanie ogrodów powinno być podporządkowane warunkom naturalnym. „Nasze ogrody — pisał — staną się niemieckie, jeśli idee planowania będą niemieckie, zwłaszcza jeśli będą one zapożyczone z krajobrazu, w którym ogród jest usytuowany”²⁵. Powstałe w tym duchu ogrody miały cechować się nieregularnością oraz dopasowywać się do otaczającego krajobrazu. Wycinanie i podcinanie roślin było traktowane jako przejaw antropocentryzmu i z tego powodu było ono zabronione. Ponadto w ogrodach w stylu niemieckim rosnać miały wyłącznie rośliny uznawane za rdzennie niemieckie. Rośliny obcego pochodzenia były dozwolone tylko wówczas, gdy swą fizjonomią przypominały rodzime gatunki.

²³ J. Wolschke-Bulmahn, G. Gröning, *The National Socialist Garden and Landscape Ideal. Bodenständigkeit (Rootedness in the Soil)*, w: *Art, Culture and Media under the Third Reich*, red. R.A. Etlin, Chicago–London 2002, s. 73.

²⁴ *Ibidem*, s. 76.

²⁵ Cyt. za: J. Wolschke-Bulmahn, G. Gröning, *The National Socialist Garden...*, *op. cit.*, s. 77.

O tym, jak w Trzeciej Rzeszy pojmowano krajobraz, świadczy również artykuł Ludwiga Ferdinanda Claussa *Dusza rasowa, krajobraz i światowa dominacja*²⁶. Artykuł rozpoczyna się od stwierdzenia, że:

Krajobraz nie jest czymś, na co dusza napotyka tak, jakby był czymś gotowym. Jest on raczej czymś, co dusza kształtuje z racji swego zdeterminowanego gatunkowo sposobu widzenia środowiska. Nie może ona — rzecz jasna — dowolnie kształtować krajobrazu, nie biorąc pod uwagę rodzaju obszaru geograficznego. Obszar jest materią, na którą dusza projektuje swój styl i w ten sposób przekształca go w krajobraz²⁷.

Następnie autor porównuje krajobraz będący wytworem rasy nordyckiej i śródziemnomorskiej, dochodząc do wniosku, że charakterystyczne dla ludów nordyckich pragnienie przestrzeni związane jest z ich środowiskiem naturalnym. W przeciwieństwie do spokojnego, poruszającego się rytmicznie Morza Śródziemnego targane silnymi wiatrami Morze Północne znajduje się w ciągłym ruchu. Bezgraniczna przestrzeń, jakiej doświadcza człowiek nordycki, powoduje pragnienie jej zdobycia i pokonania. Gdy udaje się on na południe, szybko czuje się przytłoczony tamtejszym krajobrazem. Jasność, jakiej doświadcza, kłóci się z mrokiem, do którego przywykł. Clauss, w nieco romantycznym tonie, pisze, że brakuje tu tajemniczych, spowitych mgłą, otoczonych legendami zamków i lasów zamieszkiwanych przez dziwne stwory. Krajobraz śródziemnomorski pozbawiony jest tego wszystkiego, do czego przyzwyczajone są ludy północy: poczucia dystansu, ruchu, prędkości. Z obserwacji tych Clauss wysuwa uzasadnienie dla imperialnej polityki Trzeciej Rzeszy. W Niemczech brakuje przestrzeni, bez której rasa nordycka nie może się rozwijać:

Każdy skrawek ziemi jest zajęty i podzielony, każdy nawet najmniejszy kawałek jest zarejestrowany w urzędzie. Nordycka dusza, potrzebująca przestrzeni, nie ma innego wyjścia, jak tylko przekształcić cały świat zgodnie z jej obrazem i wewnętrznym krajobrazem [...]. Inne, nie-nordyckie ludy zamieszkujące tereny położone nad Morzem Śródziemnym, na Wschodzie, we wschodniej Azji, a nawet czarnoskórzy (*Negroes*) — wszyscy muszą współpracować i przekształcić swe ziemie zgodnie ze stylem nordyckim²⁸.

²⁶ Clauss (wspólnie z Romanem Ingardenem) uczestniczył w prowadzonych przez Edmunda Husserla we Fryburgu seminariach z fenomenologii. W wydanej w 1926 roku książce *Rasa i dusza* złożył nawet swemu nauczycielowi podziękowania za to, że dzięki niemu zrozumiał relacje między ciałem i duszą. W latach trzydziestych, gdy nie krył się już ze swymi nazistowskimi poglądami, zaprzestał odwoływania się do prac Husserla, co mogło być spowodowane żydowskim pochodzeniem mistrza. Zob. R. B e r n a s c o n i, *Ludwig Ferdinand Clauss and Racialization*, w: *Husserl's Ideen*, red. L. Embree, T. Nenon, New York–London 2013, s. 55–56.

²⁷ L.F. C l a u s s, *Racial Soul, Landscape and World Domination*, przeł. S. Attanasio, w: *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*, red. G.L. Mosse, Madison 2003, s. 65.

²⁸ *Ibidem*, s. 74.

Kategoria krajobrazu cieszyła się popularnością także w sztuce Trzeciej Rzeszy. Pejzaż dominował wśród gatunków malarskich na kolejnych Wielkich Wystawach Sztuki Niemieckiej, które wyznaczały obowiązujące w nazistowskich Niemczech „reguły sztuki”²⁹. Prezentowano na nich dzieła wyłącznie niemieckich artystów. Odrzucano wszelkie obce wpływy, takie jak impresjonizm, ekspresjonizm czy modernizm, unikano również abstrakcji. Popularnością cieszył się natomiast realizm i naturalizm. Wśród obrazów przeważały pejzaże, portrety zwykłych ludzi i postaci historycznych, a także przedstawienia zwierząt i martwej natury. Sztuka miała pokazywać czystego pod względem rasowym człowieka. Dominowały heroiczne przedstawienia robotników, rolników i żołnierzy gotowych do walki. Na obrazach można było podziwiać zdrowych i silnych mężczyzn oddanych swej pracy. Przedstawiały one trud chłopskiego życia: rolników orających ziemię lub odpoczywających po ciężkiej pracy na tle rodzimego krajobrazu. Życie na wsi postrzegano jako przeciwieństwo miejskiego życia, a chłopów jako depozytariuszy tradycyjnych wartości. Motywy te odnaleźć można między innymi w malarstwie Wernera Peinera. Jego obraz *Niemiecka ziemia*, który przedstawiał mężczyznę prowadzącego pług zaprzęgnięty w dwa konie na tle malowniczego wiejskiego pejzażu, należał do najbardziej znanych przedstawień w Trzeciej Rzeszy.

Malarstwo krajobrazowe doby nazizmu miało uosabiać duszę narodu niemieckiego. Nawiązywało ono do tradycji romantyzmu. W mowie wygłoszonej z okazji otwarcia Domu Sztuki Niemieckiej Hitler nawiązywał do twórczości Caspara Davida Friedricha. Zdaniem Petera Adama różnica polegała na tym, że

to, co dla malarzy romantycznych było wyidealizowanym marzeniem, dla nowych malarzy stało się rzeczywistością. Ich pejzaże przedstawiały niemiecką *Lebensraum*, ich życiową przestrzeń [...]. Dla nowych artystów krajobraz nie był tylko miejscem kontemplacji, był przestrzenią życia, działania. Pejzaże Wernera Peinera dzielą z romantycznymi pejzażami tęsknotę za rozległą przestrzenią, jednak obrazy Friedricha były wyimaginowane, krajobrazy nowych malarzy miały być prawdziwe³⁰.

O swoistym umiłowaniu, jakim naziści darzyli malownicze pejzaże, świadczą również fotografie z tak zwanego „albumu Höckera”. Karl-Friedrich Höcker był esesmanem, adiutantem Richarda Baera, drugiego komendanta obozu Auschwitz-Birkenau. Jego album zawierał ponad 100 czarno-białych fotografii

²⁹ Na temat sztuki Trzeciej Rzeszy zob.: P. Adam, *Art of the Third Reich*, Harry N. Abrams, New York 1992 oraz P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Vienne–Kraków 1994.

³⁰ P. Adam, *Art of the Third Reich...*, *op. cit.*, s. 130. Z drugiej strony wspomnieć można o roli, jaką krajobraz odgrywał w niemieckim filmie (np. *Triumf woli* Leni Riefensthal). O związkach między kinem niemieckim a nazizmem pisze S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk 2009.

powstałych w 1944 roku przedstawiających nazistów „po pracy”. Wśród nich znajdują się między innymi zdjęcia, na których widać esesmanów odpoczywających w położonym w górskiej scenerii ośrodku wypoczynkowym SS w Międzybródziu Białskim niedaleko Oświęcimia.

ET IN ARCADIA EGO

Idylliczna pocztówka z Auschwitz ze słowami „Mamy teraz piękną pogodę” oraz retorycznym pytaniem „Czy tu nie jest pięknie?” budzi ambiwalentne odczucia. W sierpniu 1944 roku, gdy karta została wysłana, w Birkenau wciąż trwała zagłada Żydów z getta łódzkiego. Przedstawiony na pocztówce obraz klóci się z utrwalonym w pamięci zbiorowej wizerunkiem obozu, na który składają się brama z napisem „Arbeit macht frei”, rzędy bloków i baraków, ogrodzenie z drutu kolczastego, rampa kolejowa czy ruiny krematoriów i komór gazowych. Z perspektywy czasu sielski obraz, opatrzony napisem „Auschwitz O.S. Wohnidyll in Dwory”, odczytywać można tak, jak Ervin Panofsky interpretował obraz *Et in Arcadia Ego* (1638–1640) Nicolasa Poussin. Obraz ten przedstawia cztery postaci (trzech mężczyzn i kobietę) w arkadyjskiej scenerii. Mężczyźni pochylają się nad kamiennym pomnikiem i z trudem próbują odczytać umieszczoną na nim niewyraźną inskrypcję. Znaczenie wyrytych na grobowcu słów budziło wśród historyków sztuki wiele kontrowersji. Długo tłumaczono je jako „Nawet ja żyłem w Arkadii” i przypisywano zmarłemu mieszkańcowi tej mitycznej krainy. Jednak, zdaniem Panofsky’ego, słowa *Et in Arcadia Ego* znaczą tyle, co „Nawet w Arkadii ja”, o czym przypomina mieszkańcom mitycznej krainy śmierć³¹. Śmierć stanowi zatem *sine qua non* zaistnienia Arkadii.

Analizowana pocztówka z Auschwitz uobecnia wartości związane z niemieckim Wschodem jako krainą idealną do zamieszkania. Krajobraz, jaki przedstawia, jest „przestrzenią życiową”, której na Wschodzie poszukiwali naziści. Idea ta stanowiła jedną z przyczyn wybuchu drugiej wojny światowej. W tym sensie idylliczne krajobrazy traktować można jako „współsprawców” Zagłady. Parafrazując tytuł książki W.J.T. Mitchella *Czego chcą obrazy?*, można powiedzieć, że (kraj)obrazy chcą, by je podbijać³². Jak zauważa

³¹ E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: *idem, Studia z historii sztuki*, wyb., opr. i posłowie J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 324–342. Do tekstu Panofsky’ego odwołuje się również A. Szcepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 1–2, 2014, s. 121–124.

³² W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013. O „potędze wizerunków” pisał wcześniej D. Fredberg, *Potęga wizerunków. Studia z teorii i historii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

Mitchell, największa popularność malarstwa pejzażowego, przypadająca na XIX wiek, zbiega się w czasie ze szczytowym okresem europejskiego imperializmu. „Potrzebujemy — pisze — zbadać możliwość, iż reprezentacja krajobrazu jest nie tylko sprawą polityki wewnętrznej oraz narodowej czy klasowej ideologii, lecz także globalnym, międzynarodowym zjawiskiem blisko związanym z dyskursem imperializmu”³³. Związki te przejawiają się między innymi w sposobie, w jaki kolonizatorzy postrzegali i przedstawiali podbite ziemie zgodnie z własnymi wyobrażeniami idealnego krajobrazu. Towarzyszyło temu zazwyczaj pragnienie przekształcenia podbitego terytorium tak, by przypominało ono ziemię ojczystą. Zajęte tereny postrzegano jako dziewicze i naturalne, a kolonizator przypisywał sobie rolę tego, który przynosi kulturę i cywilizację. Imperializm nie ograniczał się wyłącznie do aspektu przestrzennego, lecz miał również wymiar czasowy. „Imperia rozpościerają się w przestrzeni — twierdzi Mitchell — tak, jak rozciągają się w czasie. Perspektywa, jaka się wówczas otwiera, odnosi się nie tylko do przestrzeni, lecz również do projektowanego na przyszłość «rozwoju» i «eksploatacji»”³⁴. Z tego powodu podbite ziemie przedstawiane były jako pełne bogactw, które czekają na ich wydobycie. Mary Louise Pratt w książce *Imperialne spojrzenie* analizuje literackie strategie reprezentowania podbitych ziem. Chociaż analizy te oparte są przede wszystkim na materiale literackim, opisane przez nią strategie można odnieść również do przedstawień o charakterze wizualnym. Jak dowodzi Pratt, w tego typu przedstawienia zawsze wpisana jest „relacja dominacji pomiędzy władcym widzącym a widzianym”³⁵. Literackie opisy estetyzują krajobraz tak, jakby był on malarskim pejzażem z pierwszym i drugim planem w tle. Charakteryzują się one również nagromadzeniem przydańk sprawiających wrażenie bogactwa. Równocześnie krajobraz przedstawia się tak, jakby wymagał on przekształcenia.

W podobny sposób krajobraz został przedstawiony na pocztówce z Auschwitz. Tym, co uderza widza przyglądającego się widokówce, jest niezwykła obfitość świata przyrody. Drzewa rozkwitają tak bujnie, że właściwie zasłaniają cały obraz. Za płotem kryje się przydomowy ogródek zaspokajający potrzeby mieszkańców. Pojawia się również studnia będąca źródłem życia. Na zdjęciu tym nic się nie dzieje, podobnie jak literackie opisy, ma ono charakter statyczny. Tętniąca życiem natura nie tylko urzeka swym pięknem, lecz stanowi również o potencjale tej ziemi, jest znakiem jej bogactwa, gwaran-

³³ W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, w: *Landscape and Power. Second Edition*, Chicago–London 2002, s. 9.

³⁴ *Ibidem*, s. 17.

³⁵ M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. E.E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 288.

cją dobrobytu, jaki czeka na tych wszystkich, którzy zdecydują się tu osiedlić. Równocześnie fotografie te maskują przemoc, jaka musiała się wydarzyć, aby owa idylla mogła się urzeczywistnić.

Zajęte przez Niemców ziemie miały zostać przekształcone we wzorcowe osady i miasta³⁶. Choć decyzja o utworzeniu w Oświęcimiu obozu koncentracyjnego, która zapadła na początku 1940 roku, podyktowana była względami politycznymi — miał on być obozem tymczasowym dla więźniów politycznych — dość szybko uświadomiono sobie znaczenie, jakie może on mieć dla realizacji planów zasiedlenia ziem na Wschodzie. W pierwszych miesiącach funkcjonowania obozu szansę jego rozwoju upatrywano w znajdujących się tu złożach żwiru i piasku. Obóz w Auschwitz, podobnie jak obozy istniejące na terenie Rzeszy (np. Dachau), miał dostarczać surowców na potrzeby prowadzonej przez nazistów polityki budowlanej³⁷. Przełom nastąpił jesienią 1940 roku po spotkaniu komendanta obozu Rudolfa Hoessa z Heinrichem Himmlerem. Hoess — należący przed wojną do Związku Artamanów — uświadomił wówczas Himmlerowi znaczenie, jakie obóz może mieć dla jego planów zasiedlania ziem przyłączonych do Rzeszy. Jak pisał Hoess:

Istnieją tam możliwości, jakich nie mieliśmy dotychczas w Niemczech. Siły roboczej jest dosyć. Wszystkie konieczne doświadczenia należy przeprowadzić jedynie tam. Muszą powstać wielkie laboratoria i wydziały hodowli roślin. Hodowla bydła wszystkich znanych ras i rodzajów³⁸.

Aby zachęcić niemieckich osadników do przesiedlania się na te tereny, Himmler planował dostarczać im sadzonki oraz zwierzęta hodowlane. W związku z tym utworzona została tzw. strefa interesów obozu obejmująca okoliczne wsie. Z terenów tych wysiedlono miejscową ludność, a do pracy w gospodarstwach rolnych wykorzystywano więźniów z obozów w Auschwitz i Birkenau³⁹. W latach 1942–1944 w pobliskich wsiach (Babice, Brzeszcze, Brzezinka, Budy, Harmężę, Pławy, Rajsko) utworzono podobozы, do których przeniesiono

³⁶ Kwestia modernizacji zacofanych polskich wsi stanowiła w czasie wojny przedmiot żywych dyskusji w Trzeciej Rzeszy. Polskie wsie miały zostać przekształcone w nowoczesne ośrodki niemieckiego osadnictwa. W tym celu zorganizowano m.in. konkurs dla architektów na zaplanowanie wzorcowej niemieckiej wsi. Zob. D. Dwork, R.J. van Pelt, *Auschwitz. Historia miasta i obozu*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa 2011, s. 160–162. W samym Auschwitz, zgodnie z planami Hansa Stosberga, powstać miały z kolei dwie dzielnice zaprojektowane zgodnie z ideą „miasta-ogrodu”. Zob. A. Czyczyński, *Trzewia Lewiantana. Antropologiczna interpretacja utopii miasta-ogrodu*, Kraków 2001.

³⁷ D. Dwork, R.J. van Pelt, *Auschwitz...*, *op. cit.*, s. 178–179.

³⁸ R. Höss, *Autobiografia*, przeł. W. Grzymski, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1989, s. 274. Cyt. za: D. Dwork, R.J. van Pelt, *Auschwitz...*, *op. cit.*, s. 194.

³⁹ D. Dwork, R.J. van Pelt, *Auschwitz...*, *op. cit.*, s. 193.

część więźniów. Podobozy składały się zazwyczaj z kilku zabudowań gospodarskich (stajni, stodół, chlewów, cieplarni) oraz baraków lub zaadaptowanych budynków, w których mieszkali więźniowie. Prace wykonywane przez więźniów (głównie kobiety) zależały od pory roku. Zimą zajmowano się głównie usuwaniem pozostałości po polskich gospodarstwach. Wiosną nawożono pola i sadzono rośliny (rzepak, buraki, kapustę, ziemniaki, łubin). Latem prowadzono sianokosy oraz żniwa. Hodowano również bydło, świnie, króliki i kury. Ponadto w Rajsku utworzono laboratorium oraz cieplarnie, w których prowadzono eksperymentalną hodowlę roślin (m.in. kok-sagizu, z którego uzyskiwano gumę). Więźniowie pracowali także przy odwadnianiu terenu, budowie rowów melioracyjnych, osuszaniu stawów oraz regulowaniu koryta rzek. Położenie Oświęcimia w międzyrzeczu Soły i Wisły sprawiało, że regulacja ich koryta oraz budowa systemu melioracyjnego mającego na celu zapobieganie powodziom regularnie nawiedzającym okolicę stanowiły główny problem, z jakim należało uporać się, by przygotować ten obszar dla niemieckich osadników. Opracowana przez gleboznawcę, profesora Zunkera, ekspertyza zakładała oczyszczenie i budowę nowych rowów, stworzenie wielkiego systemu drenazowego oraz pogłębienie stawów rybnych⁴⁰.

Aby przedstawiona na pocztówce z Auschwitz idylla mogła się urzeczywistnić, każdego dnia tysiące więźniów pracowało w nieludzkich warunkach, a wielu z nich poniosło przy tym śmierć. Jak pisał w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu* Tadeusz Borowski:

Pracujemy pod ziemią i na ziemi, pod dachem i na deszczu, przy łopacie, lorze, kilofie i łomie. Nosimy wory z cementem, układamy cegły, tory kolejowe, grodzimy grunta, depczemy ziemię... Zakładamy podwaliny jakiejś nowej, potwornej cywilizacji. Teraz dopiero poznałem cenę starożytności. Jaką potworną zbrodnią są piramidy egipskie, świątynie i greckie posągi! Ile krwi musiało spłynąć na rzymskie drogi, wały graniczne i budowle Miasta! Ta starożytność, która była olbrzymim koncentracyjnym obozem, gdzie niewolnikowi wypalano znak własności na czole i krzyżowano za ucieczkę. Ta starożytność, która była wielką zimą ludzi wolnych przeciw niewolnikom⁴¹.

To, w jaki sposób krajobraz Auschwitz przedstawiany jest przez więźniów, różni się od idyllicznego krajobrazu, jaki widzimy na niemieckiej pocztówce. Jako przykład przywołać można wspomnienia więźniarek pracujących w karnej kompanii w Budach. Kompania została utworzona w czerwcu 1942 roku po ucieczce jednej z więźniarek. Liczyła ona 400 więźniarek, głównie Polek, ale również Żydówek z Francji i Słowacji, Rosjanek, Ukrainek, Jugosłowianek,

⁴⁰ *Ibidem*, s. 197.

⁴¹ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu*, w: *idem, Utwory wybrane*, opr. A. Werner, Wrocław 1991, s. 109.

Czeszek i Niemek. Praca w karnej kompanii była jedną z cięższych. Więźniarki pracowały całymi dniami przy osuszaniu stawów, brnąc przy tym w wodzie po pas, narażone na nieustanne bicie i szykany. Ich pracę przedstawia obraz Janiny Tollik *Karna kompania pracuje*⁴². Obraz został namalowany techniką olejną na płótnie w Belgii w 1946 roku na podstawie szkiców ołówkiem wykonanych podczas pobytu w obozie⁴³.

Jak wyznaje Tollik:

Widziałam i sama doznawałam wiele cierpień i krzywd. Patrzyłam na to i starałam się możliwie najdokładniej notować wszystko w pamięci. Tu właśnie — w karnej kompanii zaczęłam szkicować pewne sceny z życia obozowego. Szkicowałam i malowałam szereg pejzaży, smutnych okolic oświęcimskich. Obrazy te chciałam utrwalić w swej pamięci. Rysowałam — przyglądałam się tym szkicom a potem niszczyłam⁴⁴.

Materiał do rysowania (papier i ołówki) dostarczał jej esesman, na polecenie którego szkicowała plany robót melioracyjnych. Ponadto na zamówienie SS-Rottenführera Tollik rysowała pejzaże i konie⁴⁵. Obraz *Karna kompania pracuje* przedstawia więźniarki pracujące przy osuszaniu stawów. Kobiety ubrane są w niebieskie sukienki. Na głowach mają zawiązane białe chusty, a w rękach trzymają kosy, którymi wycinają wodorosty. Na brzegu stawu siedzą dwaj strażnicy z psem. Jeden z nich ubrany jest w pelerynę. Niebo jest zachmurzone. W tle rysują się kontury drzew, które odbijają się w tafli wody. Na obrazie przeważają odcienie zieleni, szarości oraz niebieskiego. Gdyby nie widok więźniarek pracujących w wodzie, obraz ten mógłby powstać na zamówienie kogoś z esesmanów, gdyż wpisuje się on w konwencję malarstwa krajobrazowego. Obraz Tollik podobnie jak malarski pejzaż podzielony jest na kilka planów. Na pierwszym z nich widzimy esesmanów obserwujących pracę więźniarek. Zabieg ten jest charakterystyczny dla malarstwa pejzażowego. Arty-

⁴² Obraz w zbiorach Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. PMO-I-I-143. Przed wojną Tollik studiowała malarstwo na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po ukończeniu studiów w 1935 roku powróciła w rodzinne strony, na Kaszuby, i zajęła się sztuką ludową oraz malowaniem pejzaży. W październiku 1939 roku z powrotem przeniosła się do Krakowa. W maju 1940 podejrzana o działalność konspiracyjną trafia do więzienia Montelupich w Krakowie, a stamtąd w kwietniu 1942 do obozu w Auschwitz. Początkowo Tollik przebywała w obozie macierzystym i pracowała w okolicznych gospodarstwach. W czerwcu została przeniesiona do karnej kompanii. J. Kupiec, *U kresu sił... Obrazy byleż więźniarki KL Auschwitz-Birkenau Janiny Tollik ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu*, Oświęcim 2008.

⁴³ *Ibidem*, s. 36–37, 66–67.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ O więźniarce malującej konie na polecenie SS-Rottenführera wspomina Zofia Posmysz w opowiadaniu *Zengerin*: „Jest tutaj znana malarka z Krakowa. Rysuje dla rotenfirera konie”. Z. Posmysz, *Zengerin*, w: *eadem*, *Ten sam doktor M.*, Warszawa 1981, s. 62.

ści często umieszczali na swych obrazach postaci wpatrujące się w krajobraz, aby narzucić widzowi określony punkt widzenia. Można zatem powiedzieć, że obraz Tollik przedstawia krajobraz widziany oczami oprawców. Pracujące w stawie więźniarki zajęte są pracą i nie patrzą na otaczający je widok. Dzieje się tak dlatego, że więźniarki nie doświadczają krajobrazu jako pejzażu.



Janina Tollik, *Karna kompania pracuje, ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau*

Świadczą o tym fragmenty wspomnień obozowych więźniarek. Warunki, jakie panowały podczas pracy, opisuje w opowiadaniu *Zengerin* Zofia Posmysz, która również należała do karnej kompanii:

W tych to stawach, zapuszczonych teraz, zarośniętych sitowiem, taplałyśmy się już drugi tydzień. Pogoda była chłodna, nie czerwcową. Do głodu dołączyła się katusza zimna. Brodziło się w wodzie nieraz do pasa, podkasywanie pasiaka i koszuli niewiele pomagało, pod koniec dnia i tak wszystko było mokre. Oczywiście, przez noc nie wysychało. Co rano, wdziewając sztywny jak skóra pasiak, pocieszałyśmy się myślą, że może dzisiaj poślą nas do innej roboty. Lub że pokaże się słońce. Ani jedno, ani drugie się nie spełniało. Następował apel, ze szcękaniem zębów, po tym wymarsz i nieuchronnie zimna woda, w którą trzeba było wejść, całodzienne babranie się w mule, ostre trawy zostawiające krwawe pręgi na ramionach, na nogach, insekty wodne przysysające się do ranek. I świadomość, że nic się nie zmieni. Ani jutro, ani za tydzień, nigdy. Nigdy nie będzie słońca, nigdy nie zaznamy suchości⁴⁶.

Kolejny fragment opowiadania sprawia wrażenie, jakby jego autorka podczas pisania miała przed oczyma obraz Tollik:

⁴⁶ *Ibidem*, s. 13–14.

Tego dnia ziąb był bodaj jeszcze bardziej przenikliwy. Padał deszcz [...] dzięki deszczowi mogłyśmy nieco odetchnąć. Strażnik i strażniczka umościли się pod jej czarną peleryną i jego brezentową pałatką pod wierzbą na grobli. Pies warował przy nich, w bezpiecznej od nas odległości. A przecież komando poruszało się prawie biegiem. Nie trzeba było wpędzać nikogo do stawu. W wodzie, mimo wszystko, było ciepłej⁴⁷.

Podobny opis odnaleźć można we wspomnieniach Wandy Tarasiewicz:

Miałyśmy oczyszczać olbrzymie stawy rybne. Robota potworna — musiałyśmy podwiać suknię, wejść z kosą do wody, następnie kosić trawę i znosić ją na brzeg. Tak stało się w wodzie od rana do południa. Po półgodzinnej przerwie znowu do wieczora. Zapadałyśmy czasem po piersi lub nawet po szyję we wodę, bowiem dno było piaszczysto-muliste. Robactwo wodne gryzło nas. Dostałyśmy wyrzutów na ciele...⁴⁸.

Przywołane fragmenty wspomnień stawiają pod znakiem zapytania tradycyjne rozumienie krajobrazu łączące go ze zmysłem wzroku. Takie pojmowanie krajobrazu utrwaliło się wraz z narodzinami i rozwojem malarstwa pejzażowego. Uprzywilejowuje ono wzrok jako główne narzędzie poznania oraz narzuca widzowi przyjęcie postawy estetycznej opartej na dystansie⁴⁹. We współczesnych studiach krajobrazowych podejście to poddawane jest krytyce ze względu na charakterystyczny dla kultury zachodniej wzrokocentryzm, który często wiąże się ze sprawowaniem władzy⁵⁰. Przytoczone fragmenty potwierdzają raczej sugestie tych badaczy, którzy — jak Tim Ingold⁵¹ czy Judith Okely⁵² — wskazują na synergię zmysłów w obcowaniu z krajobrazem. To, w jaki spo-

⁴⁷ *Ibidem*, s. 14–15.

⁴⁸ W. Tarasiewicz, *Kobiety za drutami kolczastymi*, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, zbiór *Wspomnienia*, t. 1.

⁴⁹ Za „mit założycielski” nowoczesnego pojmowania krajobrazu uznaje się wędrówkę, jaką w 1335 roku Francesco Petrarca odbył na górski szczyt Mont Ventoux. Zdaniem Joachima Rittersa, wyprawa Petrarke stanowi świadectwo przełomu, jaki w epoce renesansu następuje w stosunku człowieka do przyrody. Zachwyty, któremu ulega włoski poeta, podziwiając rozciągający się z Mont Ventoux widok, jest przejawem nowej postawy estetycznej upatrującej piękna w świecie przyrody. Zob. J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, przeł. C. Piecuch, w: *Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2 (Szkoła Rittersa), red. S. Czerniak, J. Rolewski, Toruń 1996, s. 45–66.

⁵⁰ Zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 295–330.

⁵¹ T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London–New York 2000. W języku polskim ukazał się tekst: T. Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska*, przeł. G. Pożarlik, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 73–86.

⁵² J. Okely, *Wizualizm i krajobraz: patrzeć i widzieć w Normandii*, przeł. I. Kurz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 4, 2005, s. 11–21.

sób więźniarki doświadczały krajobrazu podczas pracy przy osuszaniu stawów, niewiele ma wspólnego ze zdystansowanym, panoramicznym „spojrzeniem z oddali”. Przeciwnie, wzrok wydaje się odgrywać w ich percepcji marginalną rolę. Więźniarki uczestniczą w krajobrazie całym swym ciałem. Ich doświadczenie ma przede wszystkim charakter haptyczny: odczuwają zimno, czują na sobie padający deszcz, dokuczają im robaki, zapadają się w mulistym dnie stawów. Krajobraz nie jest jedynie biernym tłem, na którym rozgrywają się wydarzenia. Zamiast tego wyposażony jest w swoistą moc sprawczą. Pogoda, insekty, muł i inne czynniki nie-ludzkie wpływają na percepcję środowiska; ułatwiają lub utrudniają pracę. Przekształcenie krajobrazu w pejzaż wymaga zdystansowania się, przyjęcia roli obserwatora, jest wtórne w stosunku do codziennego współżycia ze środowiskiem. Taki panoramiczny pejzaż bohaterka opowiadania Zofii Posmysz zobaczyła pewnego razu w czasie marszu do pracy:

Marsz z obozu trwał ponad godzinę. Zarośla, na których skraju zatrzymano nas, przypominały nadrzeczne łożyny, ale spośród tej ławicy zieleni wysterczał zarys dwupiętrowego chyba budynku, pozbawionego dachu i okien — ruina wypalonego pałacu. Później, gdy zagrabiając pokosy trawy wykoszonej w krzakach, podeszłam bliżej, zobaczyłam jeszcze niezupełnie zrujnowany taras i piękne schody prowadzące do parku ze starymi drzewami. Przez otwory okien i drzwi przeświecał błękit nieba i ten widok nostalgiczny w jakiś sposób, jak na romantycznych akwarelach, na jedną chwilę wyrwał mnie z rzeczywistości, za której sprawą znalazłam się tutaj⁵³.

W przeciwieństwie do fragmentów cytowanych wcześniej tym razem to wzrok odgrywa główną rolę w doświadczeniu krajobrazu. Jak zauważa jednak narratorka, dostrzeżenie w krajobrazie pejzażu było możliwe dzięki oderwaniu się od obozowej rzeczywistości.

KRAJOBRAZ NIE-LUDZKI

Porównanie idyllicznej pocztówki z Auschwitz z opisami krajobrazu, jakie odnaleźć można we wspomnieniach więźniarek pracujących przy osuszaniu stawów, zmusza do przededefiniowania tradycyjnego rozumienia krajobrazu jako pejzażu. Inspirację ku temu stanowią mogą rozważania badaczy reprezentujących posthumanistykę⁵⁴. Zdaniem Rosi Braidotii, idea tradycyjnej humanistyki

⁵³ Z. Posmysz, *op. cit.*, s. 15–16.

⁵⁴ Ewa Domańska definiuje posthumanistykę jako „zespół zinstytucjonalizowanych tendencji i kierunków badawczych związanych z prądem umysłowym, postawą intelektualną i etyczną zwaną posthumanizmem. Posthumanistyka buduje wiedzę, która krytykuje, podważa i/lub odrzuca centralną pozycję człowieka w świecie, stąd charakterystyczne są dla niej różne podejścia anty-, nie-, czy post-antropocentryczne zainteresowane upodmiotowieniem i przydaniem

z uprzywilejowaną pozycją człowieka w świecie na naszych oczach chyli się ku upadkowi. W wydanej w 2013 roku książce *The Posthuman* (w języku polskim: *Po człowieku*) autorka oskarża humanistykę o to, że sankcjonowała ona „agresywną i pełną przemocy relację” z różnego rodzaju „innymi”, przyczyniając się do ich wykluczenia⁵⁵. Szansę na odnowienie humanistyki Braidotii upatruje w przedefiniowaniu idei ludzkiego podmiotu: „Postludzka podmiotowość przekształca tożsamość praktyk humanistycznych, akcentując heteronomię oraz wieloaspektową relacyjność w miejsce autonomii i autoreferencyjnej czystości dyscyplinarnej”⁵⁶. Badaczka jest zatem gotowa poświęcić autonomię humanistyki w imię komplementarności wiedzy i interdyscyplinarnych badań. Pole eksperymentalne stanowią dla niej takie kierunki we współczesnej humanistyce, jak: postkolonializm, studia genderowe czy badania nad Holocaustem i innymi ludobójstwami⁵⁷. Jakie znaczenie postulaty te mogą mieć dla badania krajobrazu? Czy rzeczywiście, jak sądzi przywołany we wstępie John Wylie, idee te mogą doprowadzić do wyginięcia pojęcia krajobrazu?

W obrębie brytyjskiej geografii kulturowej niektóre z wątków obecnych w posthumanistyce podjęte zostały przez badaczy zainteresowanych tzw. „nie-przedstawieniową teorią”. Jak pisze Hayden Lorimer: „W ciągu ostatnich lat «nie-przedstawiona teoria» stała się ogólnym terminem dla różnorodnych prac, które próbują lepiej radzić sobie z naszym, bez wątpienia, więcej niż ludzkim, więcej niż tekstowym, multisensualnym światem”⁵⁸. Teoria ta wyłoniła się w latach dziewięćdziesiątych na fali „odwrotu” od tekstu jako głównej kategorii interpretacyjnej. Zdaniem Emmy Waterton, różnorodność badań prowadzonych pod tym szyldem sprawia, że mamy do czynienia nie tyle z jedną teorią, co raczej z wieloma różnymi perspektywami badawczymi, które łączą się w próbach myślenia o świecie w pozatekstowych kategoriach⁵⁹. Nic dziwnego zatem, że badacze zainteresowani tą teorią sięgają po takie pojęcia, jak: afekt, emocje, cielesność, codzienność, performans czy praktyka⁶⁰. W przypi-

sprawczości nie-ludzkiemu formom istnienia [...]. Kluczowymi problemami badawczymi są dla niej m.in. zagadnienia granic tożsamości gatunkowej, relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, związki człowieka z technologią, środowiskiem, nie-ludzkimi zwierzętami, a także roślinami i rzeczami oraz zagadnienia biowładzy, biopolityki i biotechnologii”. E. D o m a n s k a, *Historia w kontekście posthumanistyki*, w tym numerze, s. 11.

⁵⁵ R. B r a i d o t i i, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 274.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 277.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 281.

⁵⁸ H. L o r i m e r, *Cultural geography: the busyness of being „more than representational”*, „Progress in Human Geography” 29 (1), 2005, s. 83.

⁵⁹ O różnorodności tej świadczy książka *Taking-place: Non-Representational Theories and Geography*, red. B. Anderson i P. Harrison, Farnham, Burlington 2010.

⁶⁰ E. W a t e r t o n, *Landscape and non-representational theories*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies...*, s. 66–75.

sach do prac powstałych w tym nurcie odnaleźć można odwołania zarówno do klasyków (Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Martin Heidegger, Maurice Merlau-Ponty), jak i myślicieli współczesnych (Judith Butler, Elizabeth Grosz, Bruno Latour). Z drugiej strony, teoria ta stosowana jest na gruncie feminizmu, performatyki, studiów nad rasą, uchodźcami czy nauką i technologią. Znakami rozpoznawczymi „nie-przedstawieniowych” teorii są: odwrót od tekstu, krytyka wzrokocentryzmu, położenie akcentu na fizyczność, cielesność, zmysłowość, relacyjność oraz procesualność. W ujęciu tym świat znajduje się w ciągłym procesie „stawania się”. Środowisko postrzegane jest nie tyle jako tło dla ludzkich działań (bądź nośnik znaczeń), lecz jako aktywna siła kształtująca ludzkie losy. Dla studiów nad krajobrazem kulturowym oznacza to prowadzenie badań komplementarnych i wzięcie pod uwagę takich czynników, jak: ukształtowanie terenu, klimat czy występująca na danym terenie fauna i flora oraz akcentowanie ich sprawczego charakteru.

Jakie konsekwencje dla studiów nad Zagładą mogą mieć tego typu postulaty? Mimo że w ostatnich latach powstało wiele prac poświęconych literaturze wspomnieniowej dotyczącej doświadczeń obozowych, nie bierze się w nich pod uwagę wpływu, jaki na życie więźniów miały warunki geologiczne. Tymczasem, jak wynika z opublikowanego w 1946 roku opracowania na temat obozu Auschwitz-Birkenau, odgrywały one istotną rolę. Zdaniem geografa Eugeniusza Romera, położenie Oświęcimia w widłach Soły i Wisły, na dnie płaskiej niecki, powoduje, że kraina ta naznaczona jest „piętnem wilgoci, mgły i błota”. Dzieje się tak za sprawą grubych na 60–80 metrów, nieprzepuszczających wody pokładów ilów pochodzących z epoki miocenu. Ich nagromadzenie powoduje, że znajdujące się powyżej warstwy żwiru i piasku są wiecznie mokre. W opinii Romera:

Woda ta przejmuje wszystkie ścieki życia organicznego, stagnując ulega zakażeniu, a tok zakażenia, przesiąkającego ziemię i parującego w powietrze, staje się dla ludzi plagą, której kres mogą położyć tylko kosztowne roboty melioracyjne. Z tych wszystkich przyczyn Oświęcim i jego okolica jest krainą nie tylko wilgoci, ale także malarii i innych chorób, krainą zapadłą i ciężko przez przyrodę upośledzoną⁶¹.

Opis ten znacząco różni się od idyllicznego przedstawienia krajobrazu na pocztówce z Auschwitz.

Wskazywanie na działanie czynników nie-ludzkich w krajobrazie oraz akcentowanie ich wpływu na losy ludzi nie oznacza powrotu do determinizmu przyrodniczego. W perspektywie tej można zastanawiać się z jednej strony nad tym, jaki wpływ na życie więźniów miało środowisko, z drugiej zaś, jakie

⁶¹ J. Sehn, *Obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau*, „Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce”, 1946, t. 1.

znaczenia dla środowiska miała wykonywana przez nich praca i czy pozostał po niej jakiś ślad. Chodzi o to, by — jak chce historyk Richard C. Foltz — na nowo połączyć ze sobą historię ludzi z historią środowiska. Foltz nie ma wątpliwości co do tego, że przyroda posiada moc sprawczą i wpływa na bieg dziejów. Jego zdaniem historycy przywykli jednak przeceniać w swych pracach sprawczość człowieka i rolę, jaką odgrywa w przyrodzie. Historia świata opiera się na fragmentarycznym modelu wiedzy polegającym na rozdzielnym traktowaniu różnego rodzaju zjawisk:

Historycy [...] w swoich pracach wciąż koncentrują się niemal wyłącznie na interakcjach i połączeniach między *ludźmi*. A przecież powinniśmy pamiętać, że ludzie wchodzi w interakcje nie tylko ze sobą nawzajem, lecz również — wszędzie i zawsze — ze światem nie-ludzi. Wszelkie działania człowieka zachodzą w kontekście ekosystemów, które w różnym miejscu i czasie mają na nie najróżniejszy wpływ⁶².

Postulowana historia środowiska skupia się zatem na interakcjach, powiązaniach, posiada również potencjał krytyczny przejawiający się w postulatcie ratowania planety; Foltz wskazuje między innymi na negatywny wpływ imperializmu na środowisko. Podjęcie tego wyzwania oznacza przyjęcie szerszego niż dotąd horyzontu czasowego. Wydaje się, że po okresie dominacji mikrohistorii oraz historii antropologicznej, historycy znów zwrócą się ku historii „długiego trwania”⁶³.

W artykule tym starałem się wskazać na związki między idylliczną pocztówką z Auschwitz i działalnością obozu koncentracyjnego. Jak pokazywałem, przedstawiony na pocztówce obraz wpisuje się w popularne od drugiej połowy XIX wieku wyobrażenia na temat niemieckiego Wschodu jako krainy idealnej do zamieszkania. W latach trzydziestych XX wieku wyobrażenia te zostały przejęte przez nazistów, którzy na Wschodzie poszukiwali „przestrzeni życiowej”. Funkcjonowanie obozu Auschwitz-Birkenau było ściśle związane z planami osiedlenia na przyłączonych do Rzeszy ziemiach niemieckich osadników. Aby idylla w Auschwitz stała się rzeczywistością, więźniowie obozu musieli pracować w nieludzkich warunkach, w wyniku czego setki z nich zmarło. W tym sensie śmierć stanowi *sine qua non* zaistnienia Arkadii. Analiza fragmentów wspomnień więźniarek pracujących w karnej kompanii w Budach przy osuszaniu stawów pokazuje, że w przeciwieństwie do esesmanów więźniarki nie doświadczały krajobrazu jako malarskiego pejzażu. Krajobraz, jaki wyła-

⁶² R.C. Foltz, *Czy przyroda jest sprawczą w znaczeniu historycznym?*, przeł. A. Czarnaćka, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 633.

⁶³ F. Braudel, *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: *idem, Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1999, s. 46–89.

nia się z ich wspomnień, stanowi raczej splot nie-ludzkich czynników (takich jak pogoda, rodzaj podłoża, robactwo itp), które aktywnie uczestniczą w jego kształtowaniu i doświadczaniu. Dla badania tak rozumianego „nie-ludzkiego” krajobrazu inspirację stanowią prace spod znaku posthumanistyki.

Summary

In this paper I take inspirations from so-called “posthumanities” (e.g. works of Rosi Braidotti or Bruno Latour) in the research on Holocaust Landscapes. In the first part I analyze an idyllic postcard sent from Auschwitz in June 1944. As I argue this image represents German dreams about the East as an ideal place for living. In the second part I take into account a painting “The Penal Company at Work” by camp prisoner Janina Tollik and testimonies of others prisoners (e.g. short stories by Zofia Posmysz). I argue for non-representational, processual and multi-sensuous approach to landscape which is the result of both human and non-human actors’ activity. Finally, I propose to take into consideration such elements as land relief, fauna and flora or climate and their impact on living conditions in the camp.