

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Albumy Rosemarie Lincke, sanitariuszki DRK

autorka:

Katarzyna Adamska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2025 nr 41

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/41-fotoalbumy/albumy-rosemarie-lincke-sanitariuszki-drk>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3048>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Rosemarie Lincke; fotografia Zagłady; album fotograficzny; fotoamatorka; widzka; podróż formacyjna

streszczenie:

Tekst omawia dwa fotoalbumy Rosemarie Lincke (1917–2001), sanitariuszki Niemieckiego Czerwonego Krzyża stacjonującej w Warszawie podczas II wojny światowej. Stworzyła je pod koniec wojny lub już po jej zakończeniu, układając fotograficzną opowieść o kluczowej w jej życiu podróży i widzianej przez siebie Warszawie. W albumach są zarówno zdjęcia z życia codziennego w szpitalach, jak i widoki stopniowo unicestwianego getta. Dla współcześnie oglądających je osób są problematycznym świadectwem. W tekście zaproponowane jest ich odczytanie równoległe z zachowanymi negatywami i listami. Analiza ta pozwala w opowieść sanitariuszki wpisać pytania o kategorie widzenia i dwie jednocześnie dostrzegalne tożsamości: Rosemarie i przyszłą panią Lincke, narzeczoną poznanego w Warszawie SS-mana.

Katarzyna Adamska – Kuratorka w Centrum Fotografii Muzeum Warszawy. Studiowała kulturoznawstwo oraz historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Współkuratorka wystawy „Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850-1950” (Muzeum Warszawy, luty-maj 2024) oraz współorganizatorka konferencji międzynarodowej „Album fotograficzny. Praktyka, metafora, sytuacja” (8–9.04.2024).

Albumy Rosemarie Lincke, sanitariuszki DRK

Rosemarie Lincke (z domu von Blanquet) do dwóch albumów wkleiła pięćset zdjęć zrobionych podczas trzech lat, które spędziła jako sanitariuszka Niemieckiego Czerwonego Krzyża (DRK) w okupowanej Warszawie. W albumach pokazuje drogę z Niemiec na wschód, pracę i życie codzienne w szpitalach Wehrmachtu, a wreszcie spotkanie z przyszłym mężem, SS-manem rannym na froncie wschodnim. Częścią opowieści o tej podróży uczyniła również zdjęcia robione z dachu budynku sądów na Lesznie, gdzie działał Reservelazarett V i skąd fotografowała dymy nad płonącym gettem na czarno-białych i barwnych kliszach ¹.



Przekazanie tych albumów do Muzeum Warszawy zmieniło ich status z osobistych pamiątek na muzealia, źródła historyczne, świadectwa ². Postawiło też przed oglądającymi je odtąd osobami zadanie określenia się wobec nich. Działanie albumów zwykle polega na wymianie spojrzeń, wystawieniu się na bycie „widzianymi” przez tych, których poprzez album uobecniamy ³ – ich oglądanie jest praktyką performatywną pozwalającą ustanawiać relacje z przeszłością. Opracowując je w muzeum, oglądałam je jednak jako osoba, która nigdy nie miała ich widzieć,

i trzymałam je w rękach nie po to, by poznać losy ich twórczyni. Czułam się przez nią niewidziana, moje spojrzenie nie mogło zostać odwzajemnione. Z tym dystansem wiązała się szczególnego rodzaju przyjemność – może perwersyjna, a może związana z pokusą osądzenia uśmiechniętej pielęgniarki?

Moje podstawowe narzędzia pracy służą do identyfikacji miejsc albo sytuacji uchwyconych na zdjęciach – przetłumaczenia ich na informacje dające się wprowadzić do muzealnej bazy. Struktura tej bazy podpowiadała pytania, które jako muzealniczka mogłam zadać albumom – pytania o daty dzienne i miejsca powstania zdjęć. Na wiele potrafiłam precyzyjnie odpowiedzieć, ale moje „opanowanie” materiału było zawsze jedynie chwilowe. Bo chociaż jako obiekty w muzealnej kolekcji albumy te nie są już o niej, to ona mimo wszystko jest z nich nieusuwalna, a ja bałam się ją poznać i nie chciałam udzielić jej głosu. Nie próbowałam pogodzić wklejonych do albumu obrazów płonącego getta z towarzyskimi fotkami z lazaretów ani przyjąć perspektywy pielęgniarki – chciałam raczej przechwycić zrobione przez nią fotografie, by podjąć trud patrzenia na to, co na nich widzę. Przechwycenie nie pozbawiało jednak ani albumów, ani poszczególnych fotografii ich niepokojącej efektywności. Postanowiłam pomyśleć o swojej roli muzealniczki nie jako zapewniającej badawczy dystans, lecz umożliwiającej kontrolowane wejście w relację ze śladami przeszłości, przetarcie szlaku interpretacji i zaproszenie do tego innych.



Albumom zwykle trudno przypisywać autorstwo. Często nie wiemy, kto robił zdjęcia ani kto wklejał je na karty, niekiedy to jeszcze ktoś inny snuje opowieść podczas oglądania. Rzadko znajdujemy się więc w sytuacji takiej jak ta, kiedy twórczynię albumu (tę, która ułożyła w albumach zdjęcia pochodzące z różnych źródeł według własnej koncepcji) nie tylko znamy z nazwiska, ale też do pewnego stopnia wiemy, które fotografie zrobiła ona sama, a w dodatku dysponujemy zarówno negatywami do wielu z nich, jak i jej korespondencją z rodzicami z tego samego czasu. O ile jednak listy są pewnego rodzaju zapisem doświadczenia – także doświadczenia patrzenia – o tyle albumy nie były tworzone na bieżąco, na co innego padają w nich akcenty, a kolejność zdjęć na kartach nie w pełni odpowiada chronologii. Nawet jeśli niektóre kadry da się powiązać z opisanymi w listach sytuacjami, to w albumie mogą stać się motywami – są częścią pewnej przestrzeni narracyjnej.

To, że tak dużo wiemy o autorce, jednocześnie przybliżyła nas do jej zdjęć i od nich oddala. Da się tu zobaczyć praktykę fotograficzną jako ucieleśnioną, dokładnie prześledzić kroki fotografki. Z drugiej jednak strony skłania do tego, by zamiast

na zdjęcia najpierw patrzeć „na nią”. Jakbyśmy mieli obowiązek się upewnić, czy to nie nazizm stworzył te obrazy⁴ – poprzez tożsamość twórczyni próbować zrozumieć, w kluczu etycznym, co widzimy na zdjęciach.



Jej albumy mogą budzić nieufność. Odstaniając kolejne karty z za bibulek z niepokojącym (wówczas bardzo popularnym) motywem pajęczej sieci, wstrzymujemy oddech, zastanawiamy się, czy nie trafimy na zdjęcia, których nie chcielibyśmy zobaczyć. Szukamy detali, które składałyby się na domniemany szyfr: zabytki Norymbergi jako duchowej stolicy Niemiec, reprodukcja Dürera na ścianie pokoju, szczeniak z umaszczeniem przypominającym Krzyż Żelazny, nawet abstrakcyjny wzór na okładce pierwszego albumu wygląda jak powidok swastyki. Nie przybliży to jednak do zrozumienia, dlaczego ich autorka robiła zdjęcia z dachu sądów na Lesznie i dlaczego wkleiła je do albumu.

O kim mówimy? O siostrze von Blanquet, pani Lincke, Rosemarie? Imię wydaje się na razie pasować najlepiej. Nie dlatego, że czytanie jej prywatnych papierów upoważnia nas do

familiarnych zwrotów. Próbuje zrozumieć nie „ją”, ale to, „jako kto” pisała listy i tworzyła albumy. Czytać dokumenty osobiste jako zapisy gestów i praktyk, które podejmowała jako córka swoich rodziców, fotoamatorka, sanitariuszka DRK, młoda kobieta, potem narzeczona SS-mana. Imieniem „Rosemarie” nie przywołujemy osoby, ale nadajemy jej tej postaci, którą w wytworzonych przez nią dokumentach obserwujemy jako fotografującą i piszącą.

Albumy Rosemarie możemy widzieć jako popis umiejętności fotoamatorki, która postawiła sobie zadanie ułożenia narracji o pobycie w Warszawie za pomocą wyłącznie fotografii, bez żadnych dopisków. Jadąc do Warszawy, dobrze już znała swojego Kodaka Retinę i światłomierz Sixtus, tworzyła też wcześniej fotoalbumy. Robione przez nią zdjęcia były podczas wojny oglądane i kopiowane. Bywała proszona o odbitki nawet przed wywołaniem filmu, te zaś były wklejane do innych albumów; wiemy, że tak zrobiła jej koleżanka z DRK Helmy Spethmann. Jej slajdy oglądano wspólnie (w listach prosiła rodziców o przysłanie przeglądarki Diavist, żeby to ułatwić), zorganizowała slajdowisko dla siostr DRK na projektorze pożyczonym od SS-manów. Wykonała oficjalny portret grupy pielęgniarek Reservelazarett III i „dużo pstrykała”⁵ podczas wizytacji placówki przez komendanta Warszawy generała Waltera von Unruh. Choć robione prywatnym aparatem, jej fotografie miały obieg, którego rzeczywistego zasięgu nie znamy. Ona również wklejała do albumów cudze zdjęcia – robione przez pracownice i pacjentów lazaretów, pocztówki, a także fotografie propagandowe.



Albumów nie układała na bieżąco, dokończyła je chyba pod koniec wojny lub już po jej zakończeniu – i moment ten z pewnością miał wpływ na kształt tej opowieści.



W albumach kilkakrotnie powtarzają się fotografie, na których widać zamyśloną siostrę DRK obserwującą miasto lub ruiny. Motyw ten kojarzy się zarówno z romantyczną figurą patrzącego, jak i ze zdjęciami, które robili sobie żołnierze niemieccy w triumfalnym geście obejmowania wzrokiem podbitego miasta. Jaki wydźwięk mogą mieć w albumach Rosemarie? „Ja, która widziałam grozę wojny” czy może „ja, która potrafię patrzeć na ból”? Widzenie może być częścią tej opowieści.



Na pierwszej karcie albumu Rosemarie przedstawia się w mundurze DRK: szara sukienka, fartuch, czepek, broszka przy kołnierzu, na wyjścia płaszcz z kapturem. Mundur z pewnością nosi z dumą, ale wiemy też, że zacznie odczuwać kłopotliwość tego stroju, który siostry przełożone nadzorują w najdrobniejszych szczegółach. Obok tych oficjalnych portretów wkleja wspólne zdjęcie z matką, zrobione kiedy ta przyjechała do Norymbergi spędzić z córką Wielkanoc. Sanitariuszki stacjonowały tam od końca marca do połowy maja 1941 roku, czekając na wyznaczenie miejsca dalszej służby. Zdjęcie matki w tym miejscu można odczytać jako pożegnanie – gdybyśmy losy Rosemarie znali tylko z albumów, mogłoby się wydawać, że nie zobaczyły się przez kilka następnych lat. W rzeczywistości Rosemarie widywała się z bliskimi podczas urlopów i robiła im wtedy zdjęcia, które znamy z negatywów. Nie uwzględniła ich w albumach – te najwyraźniej miały dotyczyć wyłącznie wyjazdu do Warszawy, i przez to podkreślenie oddzielenia od rodziny podróż ta jawi się jako kształtująca.

Przyjętą ramą narracyjną jest więc opowieść o podróży –

album Rosemarie nie kończy się przecież ślubem, tylko pożegnalnymi portretami koleżanek na tle wagonów. Pod tym względem jej albumy są podobne do powstających w tamtym czasie w niewyobrażalnych ilościach albumów żołnierzy, które jako podróż pokazują doświadczenie wojny⁶. Albumy z napisami na okładkach w rodzaju „Meine Kriegserinnerungen” (moje wojenne wspomnienia) albo „Aus meiner Dienstzeit” (z czasu mojej służby) wypełniano własnymi lub propagandowymi fotografiami – maszerujące oddziały, zniszczone domy i mosty, martwa natura z menażką, wygłupiający się żołnierze, lokalny krajobraz, zabytki i ludność. Konwencje fotografii turystycznej w rodzaju „tu byłem, na własne oczy widziałem” przeobrażały wojnę w spełnienie obietnic nowoczesnego życia: mobilności i doznań⁷. Prywatna fotografia oraz tworzenie albumów to praktyki, za pomocą których dziejącą się historię porządkowano jako część indywidualnej drogi i tożsamości.



W liście wysłanym 16 maja 1941 roku z trasy Rosemarie opisała oddalanie się od „niemieckiej strefy wpływów”: monotony krajobraz, nieprzejezdne drogi, krzywe chatki, zaniedbane

kościste krowy, a przy torach dzieci żebrzące o resztki chleba. Zdawała się dostrzegać i dokumentować to, co miało potwierdzać legitymizującą okupację wizję „polnische Wirtschaft”⁸ i Wschodu jako zacofanej krainy. Na kartę albumu wkleiła kilka widoków z okna wagonu, a obok nich zdjęcie chłopca, który zbiera to, co rzucono mu z pociągu. Spust migawki nacisnęła w momencie, kiedy chłopiec na nią nie patrzył. Patrzyły natomiast zapewne towarzyszki podróży (ta sama fotografia jest też w albumie Helmy Spethmann). Czy Rosemarie zrobiła zdjęcie, rozmawiając z nimi, przypieczętowując zgodną reakcję grupy? („To zupełne żebractwo!”, napisze rodzicom). A może raczej chciała im tym gestem zaimponować i określić się jako fotoamatorka w nowej sytuacji?



Rosemarie marzyła w Norymberdze i miała nadzieję, że pojedzie do słonecznego kraju. Ostatecznie przyjechali do Warszawy, „właśnie tu, gdzie w ogóle nie chcieliśmy trafić”, pisze 18 maja 1941 roku. Początkowo siostry stacjonują w Reservelazarett V mieszczącym się w gmachu sądów na Lesznie – budynku, do

którego od strony ulicy Ogrodowej prowadził odgradzony korytarz ulicy Białej, a z pozostałych stron otoczony był terenem getta. Elewacja od strony Ogrodowej widoczna jest na zdjęciu za uśmiechniętymi pielęgniarkami wracającymi z być może pierwszych zakupów w mieście. Z okien lazaretu mają widok tylko na getto, Rosemarie narzeka na hałas i nieustanne krzyki. Cieszy się, kiedy nie musi wychodzić z pokoju. Obserwuje, że w budynku sądów panują pewne „zwyczaje”. Próbuje zrozumieć, gdzie się znalazła, i rozpoznać swoje miejsce – siostram DRK nie wolno przenieść nawet walizki, musi się przyzwyczać, że mają to robić żydowscy chłopcy, nie wolno też reagować na ich prośby o chleb. Do zwyczajów należało również przynajmniej raz przejechać tramwajem przez getto, bo „trzeba je zobaczyć”. 20 maja 1941 pisze:

Więc pojechaliśmy w niedzielne popołudnie raz w tę i z powrotem. To było wstrząsające! Kiedy się jest w środku, to reszta Warszawy wydaje się ziemią obiecaną czystości i porządku. Domy są strasznie zaniedbane i brudne, okna nieumyte, odpadająca farba i tynk. [...] Chodniki czarne od ludzi, ale najgorsze są sylwetki, które siedzą jedna przy drugiej w rynsztoku i żebrzą. Głównie są to małe dzieci, [...] małe ciała o wielkich głowach, wychudzone do kości.

Rosemarie nie tyle obserwuje getto, ile pozwala je sobie pokazać z szybko jadącego tramwaju. Pozostaje ono dla niej tym, co zrozumiała, że się jej pokazuje – wstrząsającym widokiem. Dostrzegane cierpienie opisuje jako odwrotność porządku.

W getcie prawdopodobnie nie zrobiła zdjęć, nie wkleiła też do albumu tych robionych mimo zakazu przez innych⁹. Początek pobytu w Warszawie zaznaczony jest w albumie jedynie za pomocą kilku ujęć pokazujących posiłki w warunkach polowych i odpoczynek po codziennym sprzątaniu budynków przeznaczonych na nowe lazarety szykowane na otwarcie frontu wschodniego. Na jednej stronie Rosemarie zmieściła opowieść

o pierwszych sześciu tygodniach w Warszawie, podczas gdy zdjęcia z Norymbergi i podróży, obejmujące tyle samo czasu, wypełniają czternaście stron. W porównaniu z malowniczą, pełną atrakcji Norymbergą (zabytki, kawiarnie, cyrk), Warszawa nie nadawała się do oglądania. Rosemarie początkowo nie mogła się odnaleźć w tym mieście, jakby nie była w stanie na nie patrzeć. 20 maja 1941 roku pisze: „Wszyscy mamy dość Warszawy, tak jest tu strasznie! [...] Ach, wszystko jest takie brzydkie i szpetne i nie ma skrawka, na którym oko mogłoby odpocząć i napawać się”. Opisuje zrujnowane budynki oraz zalegające na ulicach gruz i śmieci, w których dzieci grzebią, szukając czegokolwiek, co dałoby się zjeść. Męczy ją widok ludzi w zniszczonych ubraniach, cieszą zaś tylko tulipany kwitnące ponoć w ledwie jednym miejscu pomiędzy lazaretem a Kredytową, gdzie pielęgniarki chodziły na gulasz z kuchni polowej na dziedzińcu pałacyku Towarzystwa Myśliwskiego.

Stan getta i reszty miasta jest w opisach Rosemarie widocznym znakiem (moralnego) zaniedbania. Jej własną sumienną pracę można w tym świetle postrzegać jako dystynkcję. W maju i czerwcu 1941 roku codziennie pracowała, sprzątając budynki szpitalne przy ulicy 6 Sierpnia przejęte na Reservelazarett III (początkowo dojeżdżała tramwajem z lazaretów V i VI, później przeprowadziła się tam na stałe). Podobało się jej to miejsce, piękne mimo zaniedbania; 20 maja 1941 roku notowała, że „może stać się całkiem przyjemne, jeśli najpierw się wszystko wyczyści i uporządkuje”. Może właśnie jako trud i radość z tego sprzątnięcia pokazała w albumie początek pobytu w Warszawie. Jeśli tak, to rozpoczęta na kolejnej stronie opowieść o Reservelazarett III jest też opowieścią o malowniczo położonym i prężnie działającym szpitalu jako jej dziele.



Na czarno-białych filmach Rosemarie są tylko trzy klatki z pierwszych sześciu tygodni w Warszawie¹⁰. Fotografie te umieściła dopiero w drugim albumie, pomiędzy ujęciami głównie z 1942 i 1943 roku. Na kilku stronach pokazuje oswojone już przez siebie miasto – parki w różnych porach roku i zabytki wymieniane w przewodnikach dla żołnierzy. Jakby w tym początkowym okresie nauczyła się kadrować, pomijać i za pomocą aparatu fotograficznego świadomie tworzyć obraz tego, co chce widzieć¹¹. Po tygodniu od przyjazdu, 27 maja 1941 roku pisała: „stopniowo aklimatyzujemy się. Prawie nie zauważa się już ruin [...]”. Codziennie odkrywamy ładne zakątki warte popołudniowego spaceru”. Chodzi do parków i na koncerty w kawiarni Lardellego przy ulicy Polnej. W liście napisanym miesiąc później czytamy:

Zrozumieliśmy w międzyczasie, dlaczego Warszawa, kiedy przyjechaliśmy, zrobiła na nas tak dziwne i odrażające wrażenie. To przez nagłość, z jaką wysokie, ohydne kamienice wyrastają z równiny, bez żadnych małych podmiejskich domków przygotowujących na ich widok. Prawie nie ma tu przedmieść, po prostu jednostronnie zabudowana ulica

stanowi skraj miasta, z którego roztacza się niezakłócony widok na polską równinę aż po horyzont. W ten sposób stopniowo poznajemy specyfikę tego wewnętrznie sprzecznego miasta i każdego dnia staramy się wdrzeć w nie coraz głębiej (26 czerwca 1941).



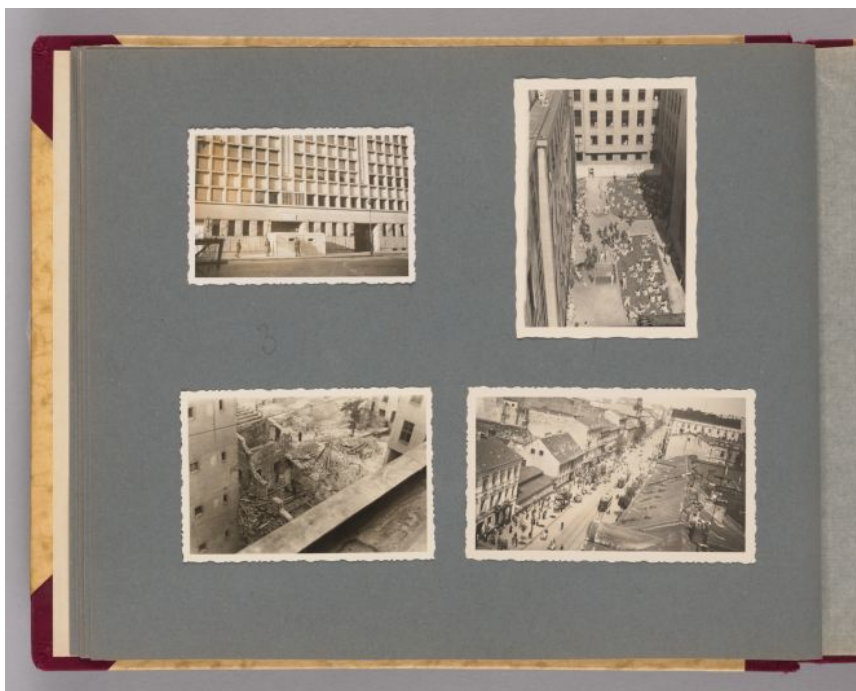
W albumach i na negatywach jedyne fotografie porównywalne z tym opisem to te, na których widać miejsce, gdzie jednostronnie zabudowana ulica Polna spotyka się z Polem Mokotowskim. Nie są to przedmieścia, tylko granica dawnego pola artyleryjskiego. Rosemarie fotografowała ją z najwyższego punktu w okolicy – z nowego gmachu na terenie Reservelazarett III, gdzie przeprowadziła się na przełomie czerwca i lipca 1941 roku. Widoki z góry otwierają i kończą w albumach opowieść o jej pracy w tym szpitalu. Wydaje się, że próbuje w ten sposób opowiedzieć o sobie jako uważnej obserwatorce. Przywołany opis budzi jednak wątpliwość, czy Rosemarie stara się zrozumieć to, na co patrzy, czy raczej swoje odczucia – stawiałoby to ją w pozycji nie tyle obserwatorki, ile widzki¹².



Na różnych stronach pierwszego albumu dwa razy, jakby zachęcając do porównania, wkleiła swój portret wykonany latem 1942 roku, za każdym razem otoczony innymi ujęciami. Najpierw widzimy Rosemarie na zdjęciach zrobionych podczas początkowych miesięcy pobytu w Warszawie: nieśmiało pozującą w stroju siostry DRK na dziedzińcu Reservelazarett III, karmiącą z dłoni konia na łące za lazaretem i roześmianą z aparatem. Dziesięć stron dalej obok tego samego portretu widzimy Rosemarie swobodnie opalającą się na plaży wśród kolegów oraz rozkrojone ciała świń wiszące w chłodni¹³. Drugie zestawienie wywołuje niepokój, z pewnością zamierzony – przypomina częsty w albumach żołnierzy gest kontrastowania przemocy z sielanką poprzez umieszczenie na tej samej karcie na przykład zdjęć płonącej wsi i wojskowych karmiących pisklęta¹⁴. Jeśli albumy Rosemarie traktujemy jako opowieść o dojrzewaniu, to jej częścią będzie nabranie związanego z pracą na wojnie niesentymentalnego podejścia do cielesności.

Mniej więcej w tym czasie, kiedy powstał powtórzony portret, Rosemarie zmienia identyfikację zawodową. Postanowiła odejść

z DRK i zatrudnić się w Wehrmachcie jako fizjoterapeutka (list z 18 sierpnia 1942 roku). Jej ojciec nie rozumiał tej zmiany, w liście z 18 października 1942 roku pisze: „Poprosiłem twoje siostry, żeby mi jeszcze raz wyjaśniły, dlaczego to zrobiłaś, bo jestem, albo byłem, na tyle staroświecki, że myślałem, że dla Was w grę wchodzi tylko służba w Czerwonym Krzyżu”. Ostatecznie przyznaje jej słuszność, że przykłada wagę do pracy zgodnej z wyuczonym zawodem – nie chciała być delegowana do kuchni ani prac biurowych (większość 1942 roku spędziła, prowadząc dokumentację w aptece), chciała pracować w lazarecie o specjalności ortopedycznej i wykonywać przepisane przez lekarzy zabiegi, na przykład masaż, jej zdaniem w DRK lekceważone. Praca pielęgniarki otwierała kobietom podczas wojny nowe możliwości usamodzielniania się oraz modele identyfikacji, ale nadal trzeba było negocjować różnicę pomiędzy opiekunką jako rolą płciową a pielęgniarką jako profesją¹⁵.



Pod koniec 1942 roku, już jako pracownica Wehrmachtu, Rosemarie wraca do Reservelazarett V. W albumie moment ten wskazuje zestawienie kilku fotografii, poprzez które zdaje się

pokazywać szczególne położenie gmachu sądów, z którego „patrzy na żywe, rozdzielone, [...] a na końcu umarłe getto”¹⁶. Widzimy wejście do lazaretu od strony ulicy Ogrodowej oraz widoki z dachu na przeciwne strony budynku w różnym czasie: wewnętrzny dziedziniec, na którym odpoczywają pacjenci, ulicę Leszno około 1941 roku¹⁷ oraz żołnierzy, jak się zdaje, przeszukujących ruiny w 1943 roku (zdjęcie zastanawiająco przypomina to zrobione chłopcu przy torach w drodze do Warszawy). Kiedy Rosemarie wróciła do sądów, budynek nie był już jednak bramą do getta. Po akcji likwidacyjnej granica getta szczątkowego przebiegała środkiem ulicy Leszno, lazaret nie był już otoczony dzielnicą zamkniętą. Układ fotografii w albumie tworzy opowieść o przestrzeni i jej zmianie, pozwala (nam) podjąć próbę obserwacji. Jednocześnie jest wizualnym efektem uzyskanym dzięki zajęciu, po raz kolejny, najwyższego w okolicy punktu widzenia. Jest on zainscenizowany – getta już tam wtedy nie ma, zobrazowana zostaje za to odnaleziona w czerwcu 1941 roku formuła patrzenia na „wewnętrznie sprzeczne miasto” (*zwiespältige Stadt*).

To właśnie w Reservelazarett V Rosemarie poznaje swojego przyszłego męża Helmuta Linckego, Obersturmführera SS postrzelonego w nogę na froncie wschodnim¹⁸. W tym samym szpitalu pracuje również jego matka, siostra DRK Emmy Lincke. W albumach Rosemarie Helmut pojawia się najpierw jako jedna z wielu osób na przyjęciach żołnierzy i sanitariuszek. Kilka kart dalej widzimy zdjęcia z obchodów jego urodzin w lazarecie w grudniu 1943 roku. Rosemarie weszła na szafę, próbując zmieścić wszystkich uczestników w kadrze.



Nieporozumienia w listach wymienianych z rodzicami powracają w 1944 roku, gdy młodsze córki (też pracujące w szpitalach) tłumaczą rodzicom skomplikowane leczenie, jakie przechodził narzeczony Rosemarie. Brak zrozumienia pojawia się również, kiedy zapytany o plany na przyszłość w razie gdyby nie mógł wrócić do służby, przyszły zięć wyjawia, że chciałby uprawiać ziemię. Momenty te przypominają, że czytamy listy usamodzielniającej się córki przebywającej z dala od domu. Czas, który spędza w Warszawie, można rozumieć jako czas stawania się. Jeśli listy pisała jako „Rosemarie”, to albumy układała zapewne już jako „pani Lincke”. Wyobrażamy sobie tę przemianę, by uchwycić ów zainscenizowany punkt widzenia, który przyjmuje w albumach.



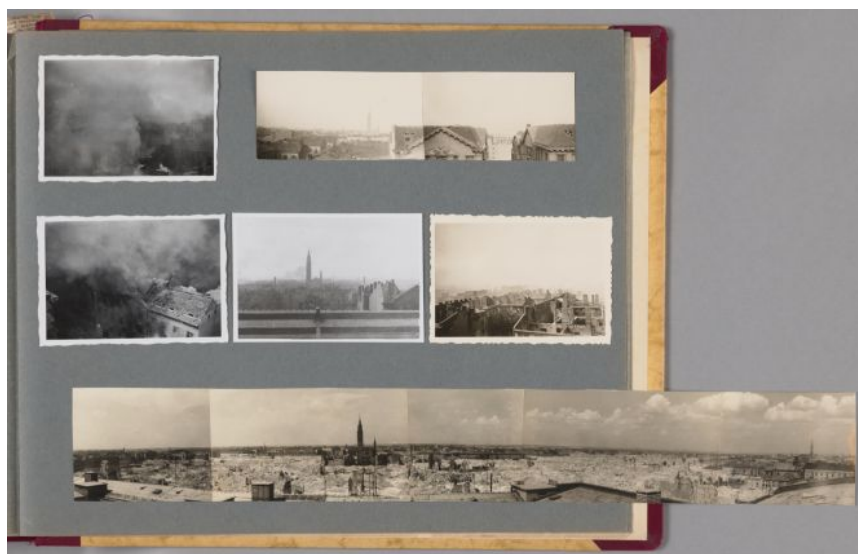
W 1944 roku korespondencję Rosemarie z rodzicami zdominowały próby zebrania dokumentacji genealogicznej i medycznej przodków aż do 1750 roku, wymaganej do uzyskania zgody na ślub z SS-manem, równoznaczny z akcesem do „elity rasowej”¹⁹. W albumie nawiązują do tego portrety Rosemarie w schemacie fizjonomicznym, zrobione jej aparatem i wysłane do Urzędu Rasy i Osadnictwa SS²⁰. Te i sąsiednie fotografie powstały podczas kwietniowych popołudni spędzonych na leżakach na tyłach domu żołnierza przy Esplanadenstraße (ulicy 11 Listopada) na Pradze. Prowadzony przez matkę Helmuta Soldatenheim był przedmiotem zachwytów ojca Rosemarie, który przyjechał do Warszawy poznać przyszłego zięcia. Urządzone z wielkim smakiem wewnątrz, będące przejawem zdolności organizacyjnych i pracowitości Emmy Lincke, po ewakuacji domownicy z żalem pozostawili nieznanemu losowi.



Pani Lincke zrobiła zresztą na panu von Blanquet znacznie większe wrażenie niż przysły zięć. Helmut posługiwał się językiem nazistowskiej utopii i wojny jako fundamentalnego doznania, podczas gdy ojciec Rosemarie mówił językiem konkretności. Helmut nie tyle planował, ile snuł wizje przyszłości; chciał mieć kontakt z ziemią i zwierzętami, teść natomiast zachęcał go, żeby uczył się stenografii. Jeśli Rosemarie jako przyszła pani Lincke przejęła język utopii uczestników i uczestniczek Osteinsatz – a jej albumy można by widzieć jako właśnie tę przestrzeń narracyjną, której utopie potrzebują – to byłaby utopia realizowana również „za pomocą miotły i ścierki”²¹. Opowieść o wzorcowym Soldatenheim prowadzi na kolejnych stronach do obrazów zniszczenia. Być może w tej narracji one też mają uzasadnić ewakuację z Warszawy, pokazać zaprzepaszczenie pracy wykonanej (przez kobiety) w kolonizowanym kraju?



Widzimy zamyśloną pielęgniarkę na tle ruin przy placu Adolfa Hitlera (Saskim), a podążając za jej wzrokiem, docieramy do strony pokazującej kolejne etapy obracania w gruz budynków na terenie getta, fotografowanych znów z dachu Reservelazarett V. Ujęcia dają wrażenie poklatkowości, a poprzez ten zabieg oddają dynamikę spowijania przez dym i odsłaniania grozy. Patrzymy na niszczenie getta, a jednocześnie oglądamy rodzaj spektaklu powstawania morza ruin – ukazanego na pieczołowicie sklejonych pięciu fotografiach zrobionych z najwyższego punktu dachu. To także punkt kulminacyjny rozwijanego w albumach efektu wizualnego, powracających panoram, prób objęcia coraz szerszego planu. Jeśli odwrócimy kartę albumu, zobaczymy drugą stronę wewnątrz sprzecznego miasta: ujęcie z tego samego dachu w kierunku Śródmieścia w słoneczny dzień oraz widok placu Mirowskiego – oba odsłaniały się oczom, kiedy stańto się plecami do getta.



Na następnej stronie kadry z ewakuacji lazaretu rozmieszczone są wokół wizerunku płaskorzeźby z wewnętrznego dziedzińca gmachu sądów, alegorii ślepej sprawiedliwości. Wiele zachowanych do dziś albumów ze zdjęciami z wojny powstało w momencie, kiedy jej wynik był już przesądzony. W niektórych opowieść się urywa, w innych kształtowano już narracje o niemieckiej ofierze²². Upadek Trzeciej Rzeszy i być może nawet powojenne rozliczenia to perspektywa pani Lincke jako osoby układającej album o swojej Warszawie.



Aby móc dziś oglądać te albumy właśnie w Warszawie, trzeba je zdekonstruować i przeformułować opowieść w taki sposób, by pokazywały to, czego ich twórczyni nie zamierzyła. Jak proponuje Frances Guerin, oddzielenie obrazów od tożsamości osób, które trzymały aparat, pozwala obrazom działać, a nam stawać się świadkami tego, co pokazują – to nie fotograf składa świadectwo²³. „Zdjęcia te potrafią nam pokazać coś zupełnie innego niż to, co widział sam fotograf”²⁴, pisał Georges Didi-Huberman o wizualnych dokumentach Zagłady. Włączamy je do „konstelacji spojrzeń”²⁵ w rozproszeniu umożliwiającej nam kontakt z czasem historycznym. Rosemarie Lincke jest tą, która „patrzy i nie może zobaczyć”²⁶, a zarazem opowiada o sobie jako obserwatorce. Zainscenizowany przez nią efekt, poczucie „ujrzenia” wydaje się oddalać nas od kontaktu rozumianego jako gest etyczny²⁷ – jeśli jego celem jest otwarcie się na przebłysk prawdy, to nie jest możliwy z pozycji widzki i nie jest kwestią „zobaczenia”, ale ponawianego wysiłku nawiązania relacji z rozproszonymi śladami przeszłości. W naszych zmaganiach z jej albumami stawką jest przechwycenie stworzonych i przechowanych przez nią obrazów, ale także rekonceptualizacja spojrzenia i dystansu, które doprowadziły do ich powstania.



**Ilustracje: Rosemarie Lincke, Dym pożaru w getcie
szczętkowym, 1943 (Muzeum Warszawy, AN 103980) oraz
wybrane karty i fotografie z albumów Rosemarie Lincke
(Muzeum Warszawy, AF 38830/1-273, AF 38831/1-234)**

- 1 Tekst rozwija myśli zaprezentowane podczas konferencji *Album fotograficzny. Praktyka, metafora, sytuacja* (Muzeum Warszawy, 8–9 kwietnia 2024) oraz warsztatów *Fotografie z czasu Zagłady. Zbieranie i identyfikacja zdjęć z okupowanej Polski* (Żydowski Instytut Historyczny, 29 stycznia 2025). Podczas pracy wspierało mnie wiele osób; szczególnie dziękuję Annie Duńczyk-Szulc za liczne wskazówki i udostępnienie wyników kwerendy w Bundesarchiv.
- 2 Albumy są częścią archiwum przekazanego do Muzeum Warszawy przez synową Rosemarie i Helmuta Lincke w kilku partiach w latach 2022–2024. Oprócz dwóch fotoalbumów (zawierających odpowiednio 272 i 233 fotografie) składa się na nie ponad dwieście archiwaliów (listy wymieniane między Rosemarie a rodziną oraz druki, między innymi programy koncertów, przewodnik po Warszawie, słowniczek języka polskiego), pocztówki, negatywy (546 klatek) i barwne diapozytywy (6 slajdów).
- 3 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge–London 1997, s. 9.
- 4 Frances Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*,

- University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012, s. 48.
- 5 Z listu z 7 lipca 1941 roku: „Ich habe mehrfach geknipst”. Używany przez Rosemarie w listach czasownik *knipsen* tłumaczę jako „pstrykanie”. Wszystkie przekłady są mojego autorstwa.
 - 6 Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Kerber Verlag, Bielefeld 2009.
 - 7 Frances Guerin, *Through Amateur Eyes...*, s. 70–71, 81–83.
 - 8 Polskie porządki, polski nieład – stereotyp dominujący w niemieckim dyskursie o Polsce od XVII wieku. Polska służyła jako synonim zacofania, niedbalstwa i lenistwa. Hubert Orłowski, „*Polnische Wirtschaft*”. *Nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*, przetł. I. Sellmer, S. Sellmer, Wspólnota Kulturowa Borussia, Olsztyn 1998.
 - 9 Dwadzieścia trzy zdjęcia z getta, w tym osiem zrobionych z jadącego tramwaju, miała w albumie Helmy Spethmann, która przyjechała do Warszawy w tej samej grupie DRK co Rosemarie i razem pracowały w Reservelazarett III. Zob. Ingelene Rodewald, *Zeugin des Grauens. Helmy Spethmann und ihre Fotografien aus dem Warschauer Ghetto*, Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, Husum 2014. Album przechowywany jest w zbiorach rodziny, zdjęcia z getta przekazano w 2024 roku do Muzeum Historii Żydów Polskich Polin.
 - 10 Oprócz tego fotografowała wtedy też na barwnym filmie. W liście z 5 czerwca 1941 roku wspomina, że „dużo pstrykała w kolorze” podczas zawodów jeździeckich SS w Łazienkach.
 - 11 Por. Elisabeth Krimmer, *German Women’s Life Writing and the Holocaust. Complicity and Gender in the Second World War*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2018, s. 74. Autorka używa określenia *cropped vision* do opisu wybiórczego zapisywania doświadczeń przez pielęgniarki w Trzeciej Rzeszy.
 - 12 Posługuję się kategoriami wyodrębnionymi przez Romę Sendykę do analizy patrzenia na Zagładę. Widza charakteryzuje spojrzenie afektywne, bliskie sytuacji spektaklu. Roma Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 117–130; oraz też *Bystanders as Visual Subjects: Onlookers, Spectators, Observers, and Gawkers in Occupied Poland*, w: *Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History*, red. Ch. Morina, K. Thijs, Berghahn Brooks, New York–Oxford 2019, s. 52–71.

- 13 Kwestia obrazów mięsa i świń zasługuje na rozwinięcie. Zob. Jan Mohnhaupt, *Zwierzęta w Trzeciej Rzeszy*, przeł. M. Kilis, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2022, s. 51–78.
- 14 Album w kolekcji Tiergarten 4 Association (A 111). Podziękowania za możliwość obejrzenia albumów zechcą przyjąć Cameron Munro i Roberto Pantaleo.
- 15 Miriam Y. Arani, *Schwestern im Bild. Fotografien von berufstätigen Frauen während des Dritten Reichs*, w: *Fotografie & Geschichte. Timm Starl zum 60. Geburtstag*, red. D. Mayer-Gürr, Jonas Verlag, Marburg 2000, s. 103–143. Dziękuję Sandrze Starke za wskazanie mi tego artykułu.
- 16 Anna Duńczyk-Szulc, Agnieszka Kajczyk, *Antologia spojrzeń. Getto warszawskie – fotografie i filmy*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Muzeum Warszawy, Warszawa 2023, s. 54 i 306.
- 17 Por. niemal identyczną fotografię w: Jacek Leociak, *Biografie ulic. O żydowskich ulicach Warszawy: od narodzin po Zagładę*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2017, s. 211.
- 18 Anna Duńczyk-Szulc, Agnieszka Kajczyk, *Antologia spojrzeń...*, s. 306.
- 19 Eric Ehrenreich, *The Nazi Ancestral Proof. Genealogy, Racial Science, and the Final Solution*, Indiana University Press, Bloomington 2007, s. 58–71.
- 20 Bundesarchiv R9361-III/119838.
- 21 Christian Ingrao, *Obietnica Wschodu. Nazistowskie nadzieje i ludobójstwo 1939–1943*, przeł. J. Jedliński, Instytut Pileckiego, Warszawa 2022, s. 166, 174.
- 22 Jürgen Matthäus, *Opa im Osten. Private deutsche Fotoalben zum Zweiten Weltkrieg*, „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie” 2022 nr 165, s. 33–35.
- 23 Frances Guerin, *Through Amateur Eyes...*, s. 56–59.
- 24 Georges Didi-Huberman, *Papiery-fotografie*, przeł. M. Braunstein, M. Krasicki, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2019, s. 19.
- 25 Anna Duńczyk-Szulc, Agnieszka Kajczyk, *Antologia spojrzeń...*, s. 298.
- 26 Ibidem, s. 305.
- 27 Georges Didi-Huberman, *Papiery-fotografie...*, s. 22.

