

W samym oku historii

Aby pamiętać, trzeba sobie wyobrazić. Filip Müller pozwala więc w swoich „wspomnieniach”, aby stał się obraz, i wyjawia nam jego wstrząsające podwójne ograniczenie: prostotę i złożoność. Prostotę *monady*, gdyż obraz zjawia się w jego tekście – i nakłada się na naszą lekturę – natychmiast, jako całość, od której nie sposób odłączyć żadnego elementu, jakkolwiek byłby mały. I złożoność *montażu*: to rozdzierający kontrast, w jednym i tym samym doświadczeniu, dwóch planów, które są sobie we wszystkim przeciwstawne. Syte ciała, które się napęniają, przeciwko ciałom spalonym, które zamieniają się w proch; uczta oprawców przeciwko piekielnej pracy niewolników, „mieszających”, jak zostało to powiedziane, swoich straconych bliźnich; śpiewy i brzmienia akordeonu przeciwko ponurym podmuchom wentylatorów krematorium... Jest to tak bardzo *obrazem*, że David Olère, inny ocalały z *Sonderkommando* w Auschwitz, dokładnie narysował tę scenę w 1947 roku, by lepiej ją sobie przypomnieć i pozwolić, by ci, którzy jej nie widzieli, mogli ją sobie wyobrazić¹.

¹ Rysunek Davida Olère'a został odtworzony u J.-C. Pressaca, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, s. 259. Zwłoki (widoczne na drugim planie) należą do członków konwoju Żydów francuskich; na stole SS-manów (na pierwszym planie) rozłożony jest „jup”: paczki Gauloise'ów i wina z Bordeaux. Na temat Davida Olère'a zob. S. Klarsfeld, *David Olère, 1902–1985: un peintre au Sonderkommando à Auschwitz*, New York, Beate Klarsfeld Foundation, 1989. Na temat rysunków z obozów zob. J.P. Czarnecki, *Last Traces. The Lost Art of Auschwitz*, New York, Atheneum, 1989; D. Schul-

Z pewnością mówić można o tym obrazie w kategoriach czegoś, co powstało *po fakcie* – pod warunkiem jednak, że uściślimy, iż rzecz po fakcie może powstać dokładnie w trakcie powstawania danego faktu. W danym momencie przemienia *monadę czasową* zdarzenia w kompleksowy *montaż czasu*. Jakby to, co nastąpiło po fakcie, było faktowi współczesne. Oto dlaczego, w obliczu konieczności złożenia świadectwa teraźniejszości, której świadek doskonale wie, że nie przeżyje, z samego serca zdarzenia wyłaniają się – mimo wszystko – obrazy. Myślę o „Zwojach z Auschwitz”² zakopanych przez członków *Sonderkommando* tuż przed jego likwidacją – myślę o Zalmenie Gradowskim i o jego jakże mocnym liryzmie („Ujrzyj tę symboliczną wizję: biała ziemia i czarna pierzyna ludzi idących naprzód po jej nieskalanym podłożu”³). Myślę o Leibie Langfusie, który gryzmoli swoje świadectwo jako ciąg planów wizualnych i dźwiękowych, opisanych po bieżnie i w tym stanie przekazanych, bez komentarza, bez „myśli”: stary rabin, który rozbiera się i wchodzi do komory gazowej, nie przestając śpiewać; węgierscy Żydzi, którzy chcą wypić „Za życie!” razem z zapłakаныmi członkami *Sonderkommando*; SS-man Forst stojący przed drzwiami komory gazowej, by dotknąć płci każdej wchodzącej kobiety...⁴

W obliczu tych opowieści, podobnie jak w obliczu czterech fotografii z sierpnia 1944 roku, zyskujemy przekonanie, że obraz wyłania się tam, gdzie myśl – „refleksja” – wydaje się niemożliwa, lub przynajmniej trwa w zawieszaniu, oszalałająca i oszołomiona. Tam, gdzie jednak potrzebna jest pamięć. Dokładnie to napisał Walter Benjamin w 1940 roku, na krótko przed swoim samobójstwem:

mann, „D’écrire l’indicible à dessiner l’irreprésentable”, w: *Face à l’histoire, 1933–1996. L’artiste moderne devant l’événement historique*, red. J.-P. Ameline, Paris, Centre Georges Pompidou-Flammarion, 1996, s. 154–157.

² W dalszej części książki wyrażenie „Zwoje z Auschwitz” używane będzie wielokrotnie dla określenia zbioru świadectw spisanych i ukrytych na terenie oświęcimskiego obozu przez członków *Sonderkommando* (przyp. tłum.).

³ Przytoczone przez B. Marka, *Des voix dans la nuit*, op. cit., s. 204.

⁴ Tamże, s. 245–251.

Zalóżmy, że nagle zatrzymamy bieg myśli – utworzy się wtedy konstelacja przesycona napięciami, rodzaj szoku zwrotnego; wstrząs, który sprawi, że obraz (...), złożony się niespodziewanie, ukonstytuuje w monadę...⁵

Hannah Arendt miała powtórzyć to swoimi słowami w czasie procesów oświęcimskich:

Kiedy zabraknie prawdy, odnajdziemy jednak *chwile prawdy*, i te chwile są tak naprawdę wszystkim, co posiadamy dla uporządkowania tego chaosu grozy. Te chwile pojawiają się niespodziewanie, jak oazy na pustyni. Są to opowieści, i w swojej skrótości wyjawiają istotę rzeczy⁶.

*

Oto czym dokładnie są cztery obrazy uwiecznione przez członków *Sonderkommando*: „chwilami prawdy”. A więc to niewiele – tylko cztery chwile z sierpnia 1944 roku. Mają jednak nieocenioną wartość, gdyż są prawie „wszystkim, co posiadamy [wizualnie] dla uporządkowania tego chaosu grozy”. A my, stojący w obliczu tego wszystkiego? Zalmen Gradowski pisze, że chcąc wytrzymać „widok” rzeczy, o których opowiada, hipotetyczny czytelnik będzie musiał uczynić to, co on sam: „pożegnać się” ze wszystkim. Ze swoimi bliskimi, ze swoimi zasadami, swoim światem, swoją myślą. „Po ujrzaniu tych obrazów – jak pisze – nie będziesz chciał już żyć w świecie, w którym można dopuścić się tak podłych czynów. Pożegnaj się ze swoimi przodkami i wszystkim, co znasz, gdyż po ujrzaniu potwornych czynów narodu rzekomo ‘światłego’, zechcesz wymazać swoje imię z rodu ludzkiego”. Aby wytrzymać wyobrażenie tych obrazów, dodaje potem, konieczne jest, aby „twoje serce zamieniło się w kamień (...), a twoje oko – w aparat fotograficzny”⁷.

⁵ W. Benjamin, „Sur le concept de l’histoire” (1940), w: tegoż, *Écrits français*, wyd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, s. 346.

⁶ H. Arendt, „Le procès d’Auschwitz”, op. cit., s. 257–258. Następnie wymieniono kilka konkretnych sytuacji odznaczających się grozą i absurdem. Konkluzją tekstu jest następująca: „Oto, do czego dochodzi, gdy ludzie postanawiają wywrócić świat do góry nogami”.

⁷ Przytoczone przez B. Marka, *Des voix dans la nuit*, op. cit., s. 194.

Cztery obrazy wyrwane rzeczywistości Auschwitz dobrze ukazują ten paradoksalny warunek: *natychmiastowość* monady (mówi się, że to zdjęcia migawkowe, „natychmiastowe [i bezosobowe] dane” o pewnym stanie potworności utrwalonym przez światło) oraz *kompleksowość* montażu samego w sobie (zrobienie zdjęcia prawdopodobnie wymagało zbiorowego planu, „przewidywania”⁸, zaś każde ujęcie budowało konkretną ripostę na ograniczoną widoczność: wyrwać obraz, chowając się w komorze gazowej, wyrwać obraz, ukrywając aparat w dłoni lub pod ubraniem). *Prawda* (jesteśmy w jej obliczu, bezsprzecznie, niczym w oku cyklonu) i *ciemność* (dym ukrywa budowę dołów, zaś ruch fotografa sprawia, że wszystko, co dzieje się w lasku brzoźowym, jest zamazane).

To właśnie ten *dwoisty porządek* każdego obrazu tak często przeszkadza historykowi i powstrzymuje go przed zajęciem się podobnym „materiałem”. Anette Wieviorka mówiła wszak o nieufności historyków wobec świadectw osób ocalałych, pisemnych czy ustnych – świadectwa są z natury subiektywne i skazane na niedokładność⁹. Mają zaledwie fragmentaryczny i niepełny związek z prawdą, o której zaświadcniają – ale wciąż są „wszystkim, co posiadamy”, aby móc znać i wyobrazić sobie życie w obozach koncentracyjnych od wewnątrz¹⁰. Otóż tym czterem fotografiami z sierpnia 1944 roku winni jesteśmy jednakową wdzięczność, choć historyk ma trudność z pełnym jej okazaniem¹¹.

Skąd bierze się ta trudność? Stąd, że często prosimy obraz o zbyt wiele lub o zbyt mało. Jeżeli prosimy o zbyt wiele, to zna-

⁸ Zob. M. Frizot, „Faire face, faire signe. La photographie, sa part d’histoire”, w: *Face à l’histoire*, op. cit., s. 50: „Pojęcie fotografii z wydarzeń czy fotografii historycznej należy ciągle odkrywać na nowo w obliczu historii, która jest nieprzewidywalna. (...) [Ale ten sam] obraz fotograficzny jest obrazem w pewien sposób przed-widzianym”.

⁹ Zob. A. Wieviorka, *L’Ère du témoin*, op. cit., s. 14. Zob. również M. Pollak i N. Heinrich, „Le témoignage”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr 62–63, 1986, s. 3–29; M. Pollak, „La gestion de l’indicible”, tamże, s. 30–53.

¹⁰ Zob. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., s. 17.

¹¹ Zob. A. Wieviorka, *Déportation et génocide*, op. cit., s. 161–166; też, *L’Ère du témoin*, op. cit., s. 112 i 127. Autorka nie włącza fotografii do swoich refleksji o świadectwie.

czy o „całą prawdę”, wtedy szybko spotyka nas zawód – obrazy są jedynie porwanymi strzępami, kawałkami pozoru. Są więc nieadekwatne – to, co widzimy (cztery obrazy milczące i nieruchome, ograniczoną ilość zwłok, członków *Sonderkommando*, kobiety obiecane śmierci), to bardzo niewiele w porównaniu z tym, co wiemy (miliony zabitych, huk pieców, gorąco palenisk, ofiary „u kresu nieszczęścia”¹²). Obrazy te są wręcz w pewien sposób niedokładne, a przynajmniej brakuje im tej dokładności, która pozwoliłaby nam kogokolwiek zidentyfikować, zrozumieć ułożenie zwłok w dołach lub zobaczyć, jak kobiety były zmuszane przez SS-manów do wchodzenia do komory gazowej.

Albo prosimy obrazy o zbyt mało – z góry odsyłając je do kategorii *porozu* (co w tym przypadku jest mało prawdopodobne), wykluczamy je z historii jako takiej, albo z góry odsyłając je do kategorii *dokumentu* (rzecz łatwiejsza i częściej praktykowana), odcinamy je od ich fenomenologii, specyfiki, od samej ich istoty. We wszystkich przypadkach skutek jest taki sam: historyk doświadczający odczucia, że „system obozów koncentracyjnych nie da się zilustrować”; że „obrazy, jakakolwiek byłaby ich natura, nie mogą opowiedzieć o tym, co się stało”¹³. I wreszcie, że świat obozów koncentracyjnych po prostu nie może „dać się pokazać”, skoro „nie istnieje żadna ‘prawda’ obrazu, tak fotograficznego czy filmowego, jak namalowanego lub wyrzeźbionego”¹⁴. I tak oto historyk tworzy sobie swoją własną niewyobraźalność.

Thumaczy to również (a przynajmniej po części) *nieuwagę*, z jaką potraktowano cztery obrazy z sierpnia 1944 roku – choć

¹² Wyrażenie autorstwa Filipa Müllera, przytoczone przez C. Lanzinanna, *Shoah*, op. cit., s. 179.

¹³ F. Bédarida i L. Gervereau, „Przedmowa”, *La Déportation*, op. cit., s. 8.

¹⁴ L. Gervereau, „Représenter l’univers concentrationnaire”, tamże, s. 244. Tenze, „Le l’irreprésentable. La déportation”, w: *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Paris, Le Seuil, 2000, s. 203–219. Zob. również: A. Liss, *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis–Londyn, University of Minnesota Press, 1998. Temat ten został szerzej omówiony przez S. Friedlandera (red.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, Cambridge–London, Harvard University Press, 1992.

były znane i często powielane. Pojawiły się dopiero podczas Wyzwolenia jako „jedyne” istniejące zdjęcia stanowiące dowód na eksterminację Żydów. Sędzia Jan Sehn, który prowadził w Polsce postępowanie podczas procesu w Norymberdze, przypisał ich autorstwo Davidowi Szmulewskiemu. Jednak oba te twierdzenia są błędne: istniały inne fotografie (i pewnego dnia być może ponownie ujrzy światło dzienne); Szmulewski sam przyznał, że został na dachu komory gazowej, podczas gdy zdjęcia robił Alex¹⁵. Zaś Hermann Langbein połączył dwa świadectwa w jedno, sugerując, że zdjęcia zostały zrobione „z dachu krematorium”¹⁶, co świadczy o tym, że niezbyt dokładnie się im przyjrzał.

*

Istnieją dwa sposoby na „okazanie nieuwagi” (jeśli mogę tak się wyrazić) podobnym obrazom: pierwszym jest ich wyolbrzymienie, chęć zobaczenia w nich wszystkiego, słowem, uczynienie z nich *ikon* horroru. Oryginalne zdjęcia musiały być *przedstawialne* – toteż nie zawahano się w tym celu całkowicie ich przerobić. Tym sposobem pierwsze zdjęcie z serii „zewnątrznej” (zdj. 5) przeszło całą serię modyfikacji – prawy dolny róg został powiększony, po czym ustawiony pod odpowiednim kątem (w taki mianowicie sposób by fotografia wyglądała na zrobioną we względnie normalnych warunkach), następnie wykadrowany, wyizolowany, zaś całą resztę obrazu odrzucono (zdj. 9). Co gorsza, ciała i twarze kobiet na pierwszym planie zostały wyretuszowane, wymyślone, nawet piersi poprawione¹⁷ (zdj. 10–11)... Ten zniekształcający proceder – nie wiem, kto za nim stał, ani jak dobre były jego intencje – świadczy o przemożnej chęci nadania twarzy temu, co w samym obrazie jest wyłącznie drze-



9. Wykadrowane szczegóły zdj. 5.

Wg *Auschwitz. A History in Photographs*,

red. T. Świebocka, Oświęcim-Warszawa-Bloomington-Indianapolis, 1993, s. 173

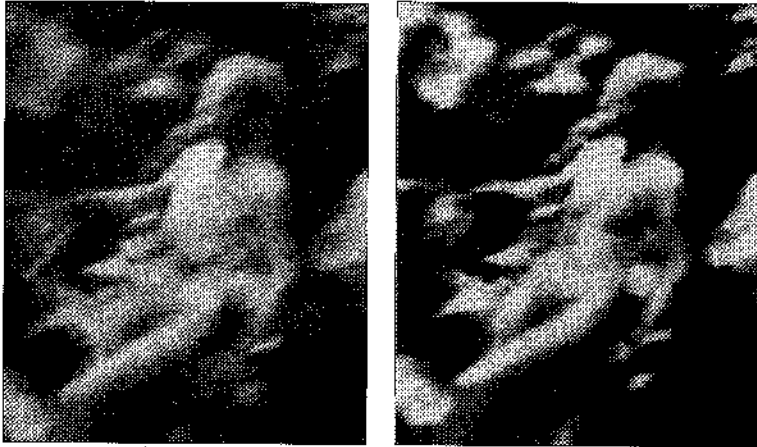
(por. R. Bogusławska-Świebocka i T. Ceglowska, *KL Auschwitz.*

Fotografie dokumentalne, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, s. 184).

¹⁵ Zob. J.-C. Pressac, *Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, s. 422–424.

¹⁶ H. Langbein, *Ludzie w Auschwitz*, *op. cit.*, s. 153.

¹⁷ Zob. *Mémoire des camps*, *op. cit.*, s. 86–91.



10-11. Szczegół, retusz zdj. 5.
Wg *Mémoire des camps*, red. C. Chéroux, Paris, 2001, s. 91.



12. Wykadrowany szczegół zdj. 4.
Wg *Auschwitz. A History in Photographs*,
red. T. Świebocka, Oświęcim-Warszawa-Bloomington-Indianapolis, 1993, s. 174
(por. R. Bogusławska-Świebocka i T. Ceglowska, KL Auschwitz.
Fotografie dokumentalne, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, s. 185).

niem, ruchem, zdarzeniem. I jak tu się dziwić, że w takiej ikonie jeden z ocalałych mógł ujrzeć panią swoich myśli¹⁸?

Drugim sposobem jest pomniejszenie, „wysuszenie” obrazu. By wiedzieć w nim jedynie *dokument* horroru. Jakkolwiek może się to wydawać dziwne w kontekście, w którym zazwyczaj szanuje się materiał badawczy (nauki historyczne), cztery fotografie członków *Sonderkommando* były często modyfikowane, by zyskały charakter bardziej *informacyjny*, niż miały dotąd. Był to jeszcze inny sposób na uczynienie ich „przedstawialnymi”, na „dodanie im twarzy”... Można stwierdzić, że zwłaszcza obrazy z pierwszej sekwencji (zdj. 3–4) zostały regularnie wykadrowane¹⁹ (zdj. 12). Niewątpliwie ta operacja wyraża wolę – dobrą i nieświadomą – *przybliżenia się do zdarzenia* poprzez wyizolowanie tego, „co nadaje się do oglądania”, oczyszczając istotę obrazu z jego ciężaru nie-dokumentalnego.

Tymczasem ktoś, kto kadrował te fotografie, dopuścił się manipulacji jednocześnie formalnej, historycznej, etycznej i ontologicznej. Czarna masa otaczająca widok zwłok i dołów, ta masa, gdzie *nic nie widać*, stanowi w rzeczywistości *wizualne świadectwo* tak samo cenne, jak cała reszta utrwalonej na kliszy powierzchni. Ta ciemność, w której nic nie widać, to przestrzeń komory gazowej – *ciemni*, w której trzeba było się ukryć, by rzucić światło na pracę *Sonderkommando*, prowadzoną na zewnątrz, nad dołami spaleniskowymi. Ta czarna masa oddaje nam więc samą sytuację, przestrzeń możliwości, warunek zaistnienia

¹⁸ A. Brycht, *Excursion: Auschwitz-Birkenau*, tłum. J.-Y. Erhel, Paris, Gallimard, 1980, s. 37, 54 i 79, przytoczone i skomentowane przez J.-C. Pressaca, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, s. 423–424.

¹⁹ Zob. R. Bogusławska-Świebocka i T. Cegłowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, *op. cit.*, s. 184–185 (wszystkie zdjęcia wykadrowane); T. Świebocka (red.), *Auschwitz. A History in Photographs*, *op. cit.*, s. 172–175 (wszystkie zdjęcia wykadrowane); M. Berenbaum, *The World Must Know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston–Toronto–London, Little, Brown and Company, 1993, s. 137 (zdjęcie wykadrowane) i 150 (zdjęcie niewykadrowane); F. Bédarida i L. Gervereau (red.), *La Déportation*, *op. cit.*, s. 59 i 60 (zdjęcia wykadrowane); Y. Arad (red.), *The Pictorial History of Holocaust*, Jerusalem, Yad Vashem, 1990, s. 290–291 (dwa zdjęcia wykadrowane).

samych zdjęć. Wymazanie „strefy cienia” (masy wizualnej) dla uwydatnienia jasnej „informacji” (widocznego dowodu), to w dodatku stworzenie wrażenia, że Alex mógł spokojnie zrobić swoje zdjęcia na wolnym powietrzu. To prawie obelga dla niebezpieczeństwa, na jakie się naraził, obelga dla jego wysiłku i podstępu jako członka ruchu oporu. Wykadrowując te zdjęcia, z pewnością chciano zabezpieczyć *dokument* (widoczny rezultat, wyraźna informacja)²⁰. Ale wymazano z nich tym sposobem fenomenologię, wszystko to, co czyniło z nich *zdarzenie* (proces, pracę, ciało przy ciele).

Owa czarna masa jest niczym innym, jak świadectwem ostatecznego statusu, w którym te obrazy mają zostać zrozumiane: ich statusu zdarzenia wizualnego. Mówienie tu o grze światła i cienia nie jest czystą fantazją formalistycznego historyka sztuki – to nazwanie samej perspektywy *uchwycenia* obrazu. Stanowi ona (paradoksalnie) próg jakiegoś wnętrza (pomieszczenia śmierci, które zabezpiecza, właśnie w tamtej chwili, życie fotografa) i zewnątrz (okrutny akt palenia ledwie co zagazowanych ofiar). Jest odpowiednikiem słownej relacji świadka – jego zawieszony głos, milczenia, ciężkości tonu. Gdy mówi się, że ostatnia fotografia (zdj. 6) jest „bezużyteczna”²¹ – historycznie, ma się rozumieć – zapomina się o całym jej fenomenologicznym świadectwie: niemożliwości wymierzenia odległości przez fotografa, ponoszonym przez niego ryzyku, podjętej nagle decyzji, może biegu, niezręczności, oślepieniu świecącym w oczy słońcem, być może zadyszce. Ten obraz jest, formalnie rzecz biorąc, u kresu sił – jest czystym „wypowiedzeniem”, czystym *gestem*, czystym aktem sfotografowania bez wymierzenia (a więc bez orientacji, bez góry i dołu). Daje nam dostęp do warunku nagłej konieczności, w której piekło Auschwitz wyrwane zostały cztery

²⁰ Jeśli nawet J.-C. Pressac (*Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, s. 422) wykadrowuje zdjęcia do prostokątnego formatu, który zdradza ich oryginalny format 6x6, to dlatego, że sam negatyw zniknął – wszystko, czym dysponuje muzeum w Oświęcimiu, to zbiór pozytywów, których obraz na brzegach został pomniejszony lub podarty (zdj. 3–4).

²¹ J.-C. Pressac, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, s. 422.

strzępy prawdy. Otóż ta nagła konieczność również jest częścią historii.

*

To niewiele, ale równocześnie dużo. Cztery fotografie z sierpnia 1944 roku *nie mówią*, rzecz jasna, „całej prawdy”, (trzeba być bardzo naiwnym, aby oczekiwać tego od czegośkolwiek, czy to od przedmiotów, słów czy obrazów) – to małe próbki tak bardzo skomplikowanej rzeczywistości, krótkie chwile w kontinuum, które trwało co najmniej pięć lat. Ale są dla nas – dla naszego dzisiejszego spojrzenia – samą prawdą, tj. jej pozostałością, ubogim strzępem. Tym, co pozostało wizualnie z Auschwitz. Refleksje Giorgia Agambena na temat świadectwa mogą zatem wyjaśnić ich status – one także mają miejsce „w nie-miejscu artykulacji”; one również odnajdują swoją siłę w „niemocy nazwania” i w procesie „desubiektywizacji”; one także wykazują podstawowy rozłam, w którym „najistotniejsza część” jest w rzeczywistości jedynie *luką*²². Agamben pisze, że „pozostałość Auschwitz” należy rozpatrywać jako *granice*: „(...) ani zmarli, ani ocaleni; ani rozbitkowie, ani uciekinierzy – ale to, co pozostało między nimi”²³.

Mały kawałek kliszy, ze swoimi czterema kłatkami negatywu, jest właśnie tego rodzaju granicą. Niezwykle cienką granicą między teoretycznie *niemożliwym* – „nikt nie potrafi wyobrazić sobie tego, co się tutaj wydarzyło”²⁴ – a faktycznie *możliwym*, nawet więcej, *koniecznym* – dzięki tym obrazom dysponujemy przedstawieniem *mimo wszystko*, które staje się odtąd przedsta-

²² G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, s. 12, 40–48, 179–218.

²³ Tamże, s. 216.

²⁴ Szymon Srebnik (ocalały z Chełmna), którego zacytował C. Lanzmann, *Shoah*, *op. cit.*, s. 18. Zob. również, pośród wielu innych analiz tej niemożliwości, R. Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, s. 9; J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1977), tłum. franc. F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, s. 68–79; M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, s. 131; É. Wiesel, „Préface” do B. Marka, *Des voix dans la nuit*, *op. cit.*, p. IV.

wieniem w *najwyższym stopniu*, koniecznym przedstawieniem tego, czym był jeden moment w sierpniu 1944 roku w krematorium V w Auschwitz. To próg wizualny skazany na dwoisty porządek świadectwa, taki, o jakim można przeczytać np. u Zalmena Lewentala, gdy snuje „opowieść o prawdzie, [dobrze wiedząc, że] nie jest to cała prawda. Prawda jest o wiele bardziej tragiczna, jeszcze bardziej przerażająca”²⁵.

Wyobrażenie niemożliwe, ale konieczne, a więc możliwe mimo wszystko (mimo luk). Dla Żydów z warszawskiego getta u progu ich eksterminacji, wyrażenie i przedstawienie tego, przez co przechodzili, wydało się niemożliwe: „Znajdujemy się teraz poza słowami”, pisze Abraham Lewin. A jednak – mimo wszystko – pisze. Pisze wręcz, że dookoła niego „wszyscy piszą”, ponieważ, „ogołoconym ze wszystkiego [skazanym Żydom] pozostają już tylko słowa”²⁶. Tak samo Filip Müller:

Śmierć zadana gazem trwała
od dziesięciu do piętnastu minut.
Najstraszniejszą chwilą było
otwarcie komory gazowej.
Widok nie do zniesienia:
ludzie, sprasowani jak bazalt,
zbite bloki kamienia.
Jak wypadali z komory gazowej!
Widziałem to wielokrotnie. I to
było najcięższe ze wszystkiego.
Do tego nigdy nie dało się przyzwyczaić.
To było niemożliwe.
Tak. Trzeba to sobie wyobrazić (...)”²⁷.

Nie do wytrzymania i niemożliwe, tak. Ale „trzeba to sobie wyobrazić”, prosi mimo wszystko Filip Müller. *Wyobrazić mimo*

²⁵ Przytoczone przez B. Marka, *Des voix dans la nuit*, op. cit., s. 309.

²⁶ Przytoczone przez A. Wiewiórkę, *Déportation et génocide*, op. cit., s. 163–165.

²⁷ Przytoczone przez C. Lanzmanna, *Shoah*, przeł. Marek Bieńczyk, Koszalin, Novex, 1993, s. 142–143.

wszystko, a to wymaga od nas zgody na trudną etykę obrazu – nie może on być ani czystą niewidzialnością (lenistwo estety), ani ikoną horroru (lenistwo wierzącego), ani zwykłym dokumentem (lenistwo naukowca) – lecz czystym obrazem, nieadekwatnym, jednak koniecznym, niedokładnym, ale prawdziwym. Prawdziwym prawdą paradoksalną, rzecz jasna. Rzekłbym, że obraz jest tutaj *okiem historii*, jej upartym powołaniem do „czynienia widzialnym”. Ale obraz również znajduje się *w oku historii*, w bardzo konkretnej jego strefie, w takim momencie wizualnego zawieszenia, jak w wyrażeniu „oku cyklonu” (przypomnijmy, że ta centralna strefa wichury, gdzie panować może równie dobrze całkowity spokój, „zawiera w sobie chmury utrudniające jej interpretację”²⁸).

Z półmroku komory gazowej Alex wydobył na światło dzienne kluczowy aspekt Auschwitz – tj. zniszczenie, pomyślane jako pozbawione dowodów zniszczenie żydowskich narodów Europy. Jednocześnie obraz powstał dzięki pewnemu wycofaniu się – przez kilka minut członek *Sonderkommando* nie wykonywał ohydnej pracy, do której zmusili go SS-mani. Ukrywając się, by widzieć, człowiek ten sam przerwał pracę, z której zamierzał uczynić – niepowtarzalna okazja – temat obrazu. Obraz stał się możliwy, ponieważ pewna strefa spokoju, jakże względnego, została stworzona dla tego spojrzenia.

²⁸ *La Grande Encyclopédie*, VI, Paris, Larousse, 1973, s. 3592.