

„Przestrzeń zaraz pokażę”. Krajobrazy Zagłady, performanse pamięci

‘I will show you the space right away’: Landscapes of the Shoah, Performances of Memory

Aleksandra Szczepan



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/996>

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 février 2018

Number of pages: 297-320

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Aleksandra Szczepan, « „Przestrzeń zaraz pokażę”. Krajobrazy Zagłady, performanse pamięci », *Teksty Drugie* [Online], 1 | 2018, Dostępny online od dnia: 15 février 2018, Ostatnio przedlądany w dniu 05 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/td/996>

„Przestrzeń zaraz pokażę”. Krajobrazy Zagłady, performanse pamięci

Aleksandra Szczepan

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 1, S. 297–320

DOI: 10.18318/td.2018.1.17



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Artykuł powstał w ramach projektu badawczego *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce* finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr 121/NPRH4/H2a/83/2016).

Kaskada gestów

„Kiedy miałem już lokomotywę i wróciłem, żeby go sfilmować, powiedziałem do niego: «Wsiądziesz do lokomotywy i sfilmujemy wjazd do Treblinki». Nie powiedziałem nic więcej. Dotarliśmy do stacji; stał tam, wychylając się przez okno i – z własnej woli – wykonał ten niewiarygodny gest ręką koło gardła, patrząc równocześnie na nieistniejące wagony (za lokomotywą oczywiście nie było żadnych wagonów). W porównaniu z tym obrazem archiwalne fotografie stają się nie do zniesienia. Ten obraz stał się tym, co prawdziwe”¹. Tymi słowami Claude Lanzmann opisywał redaktorom „Cahiers du Cinema” w lipcu 1985 roku kulisy powstawania jednej z najsłynniejszych scen jego filmu *Shoah*, który trzy miesiące wcześniej wszedł na ekrany francuskich

Aleksandra Szczepan

– literaturoznawczyni i historyczka filozofii, współzałożycielka i członkini Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się redefinicjami realizmu w literaturze i sztuce XX wieku, zagadnieniami performatywności pamięci i reprezentacji przeszłości, studiami nad traumą i tożsamością. Autorka książki *Realista Robbe-Grillet* (Kraków 2015) i artykułów naukowych.

1 M. Chevie, H. Le Roux *Site and Speech: An Interview with Claude Lanzmann*, trans. S. Liebman, w: *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, ed. by S. Liebman, Oxford University Press, New York 2007, s. 43.

kin. Jej bohaterem jest Henryk Gawkowski – polski kolejarz z Małkini niedaleko Treblinki, który podczas wojny obsługiwał pociągi zwożące do obozu śmierci Żydów z kilku okolicznych polskich miast. Trzydzieści pięć lat później Lanzmann wynajmuje od polskich kolei lokomotywę pamiętającą czasy okupacji i prosi Gawkowskiego², by – choć ten nie kierował pociągiem od końca wojny – jeszcze raz wsiadł do pojazdu i poprowadził go ku Treblince.

W niemej scenie przez kilka minut obserwujemy postać kolejarza na tle przesuwanego się zielonego krajobrazu. Kamera umieszczona jest wewnątrz pojazdu, w drugim oknie lokomotywy. Mężczyzna wychylony na zewnątrz spogląda w kierunku czoła pociągu, odwraca się w kierunku kamery, na chwilę spuszcza głowę, wraca do pierwotnej pozycji, odwraca się znowu, wychyla głębiej. Lokomotywa zwalnia i wreszcie staje przed białą tablicą z napisem „Treblinka”; Gawkowski, spoglądając za siebie, powoli podnosi rękę i wykonuje szybki ruch imitujący podrzynanie gardła. Opuszcza ramię, po chwili znów je unosi, by powtórzyć dwukrotnie gest, jednak znacznie delikatniej, jakby przeciągając go w czasie i odbierając mu pierwotną funkcję szybkiego cięcia. Dłoń, lekko zwinięta w pięść, znów opada, być może w rezygnacji lub w niemym sprzeciwie, z off-u słyszymy zaś głos Abrahama Bomby, ocalałego z Treblinki, który pojawi się w kolejnym ujęciu.

Ponury gest wykonany na tle posttraumatycznego krajobrazu i stukotu zwalnającego pociągu, dwukrotnie ponowiony w senno-teatralnym ruchu, łączy w krótkim spięciu terażniejszość z przeszłością, zwyczajność z niesamowitym, polskiego świadka z ofiarami, do których śmierci w tragiczny sposób się przyczynił. Ciało i pamięć mężczyzny oraz zielony krajobraz Treblinki tworzą niejednorodną, ale i nierozdzieloną całość, w której mieszają się dwa porządki: świadka i indeksalnego „tutaj” oraz aktora i dekoracji. Ten *reenactment* oczywiście nie jest całkowity, działa raczej na zasadzie pewnego topograficznego przesunięcia sterowanego przez narrację: Gawkowski nie wjeżdża wcale do obozu (tory już nie istnieją), ale na stację Treblinka; nie pcha przed sobą (jak działa się w rzeczywistości) „wymyślonych

2 Wśród polskich bohaterów *Shoah* Gawkowski stanowi postać szczególną – jest jednym z nielicznych, o których reżyser wypowiadał się z nieskrywaną sympatią i zrozumieniem: „To Henryk i jego zgięte pod ciężarem wyrzutów sumienia ciało, jego szalone oczy, powtarzanie gestu podrzynania gardła, jego nieprzytomna, stężona z bólu twarz sprawiają, że pociąg-widmo staje się żywy i realny dla każdego, kto ogląda tę zdumiewającą scenę” – pisał Lanzmann w swojej autobiografii. C. Lanzmann *Zajęc z Patagonii. Pamiętniki*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 462.

pięćdziesięciu wagonów”³, ale „spogląda” na nie za siebie; wreszcie sama biała tablica z nazwą stacji zaczyna działać na zasadzie pustej metonimii: w tej zrekonstruowanej scenie ma oznaczać indeks Trebłinki – miejsca zagłady, mimo absurdalności takiego obrazu w kontekście faktu, że istnienie obozu było skrupulatnie maskowane przez nazistów. I choć z konieczności sceneria tej rekonstrukcji nie jest tożsama z miejscem, w którym rozegrały się wydarzenia z przeszłości, Lanzmann wydaje się obsesyjnie krążyć wokół idei choćby wizualnej identyczności niepokojąco idyllicznego krajobrazu: w jednej ze scen, która nie weszła do ostatecznej wersji filmu, dopytuje Gawkowskiego: „Czy krajobraz w tym czasie przypominał to, co jest tu teraz: te drzewa, ten spokój, tę słodycz?”⁴.

„To było to, co nazywam rdzeniem filmu”⁵ – mówił reżyser o „scenie z gardłem” podczas seminarium na Uniwersytecie Yale. Rdzeniem, który w cyrkularnej strukturze dzieła⁶ zaczyna rezonować w serii powtórzeń, tworząc, wedle słów Lanzmanna, „kaskadę gestów”⁷ w pierwszej części filmu. I tak powraca on na ekran około dwadzieścia minut później w historii Richarda Glazara, drugiego z ocalałych z zagłady w Treblince. Głosowi świadka, opowiadającemu o przyjeździe do obozu, towarzyszy obraz pociągu jadącego przez polski krajobraz (sceny filmowane są z wypożyczonej dla Gawkowskiego lokomotywy). Kiedy kamera pokazuje wreszcie jego twarz, Glazar odtwarza „zabawny gest” wykonany przez chłopca pasącego krowy niedaleko torów, którego nikt z Żydów jadących pociągiem nie zrozumiał i którego sam świadek nie tłumaczy – powtarza go za to dwukrotnie, chwytając się za szyję w ruchu przypominającym duszenie. Następująca po tym sekwencja epizodów pozwala wybrzmieć złowrogiemu gestowi w pełni: powtarzają go więc rolnicy mieszkający w okolicy obozu, powtarza czarny charakter filmu Lanzmanna – Czesław Borowy, mieszkaniec Trebłinki, beznamiętny obser-

3 C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick *Seminar with Claude Lanzmann 11 April 1990*, „Yale French Studies” 1991 No. 79, s. 88.

4 „Attends... demande lui; demande-lui... est-ce que le paysage à l'époque... est-ce que le paysage à l'époque ressemblait à ce qu'il est maintenant, à ces arbres, à ce clame, à cette douceur?”, *Henryk Gawkowski and Treblinka railway workers*, United States Holocaust Memorial Museum, sygn. RG-60.5036, film nr 3368; ; transkrypcja: https://collections.ushmm.org/film_findingaids/RG-60.5036_01_trs_fr.pdf, s. 50 (12.02.2018).

5 C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick *Seminar with Claude Lanzmann...*, s. 88.

6 M. Chevie, H. Le Roux *Site and Speech...*, s. 43.

7 C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick *Seminar with Claude Lanzmann...*, s. 83.

wator wydarzeń w obozie. Teraz możemy też usłyszeć jego wykładnię: – „Co pokazywano?” – „Że idą do noża”. – „To znaczy?” – „Że zginą” – tłumacza mieszkańcy Treblinki. „Że idziesz na stracenie, że cię powieszą” – wyjaśnia Borowy. Wreszcie w rozmowie z tym ostatnim ruch powtarza sam Lanzmann, wywołując niemal diaboliczny śmiech swojego rozmówcy i zamykając w ten sposób ponury cykl.

Słowo, miejsce, gest

Równocześnie autentyczny i teatralny, przerażający i niestosowny, przeszły i teraźniejszy, znak zarazem ostrzeżenia i wykonania wyroku, (pozornej) troski i sadyzmu, symbol fundamentalnego braku zrozumienia między Żydami idącymi na śmierć i przyglądającymi się im Polakami – gest z gardłem jest uosobieniem dialektycznej obecności Zagłady, którą Lanzmann tak gorąckowo stara się uchwycić: rozbieżności czasów i zdarzeń uwspólnionej przez ciało i krajobraz. Ów brak jednoczesności charakteryzowałby zarówno przywołaną z przeszłości sytuację, w której polscy chłopcy zapowiadają śmierć nierozumiejącym niczego Żydom z pociągu, jak i tej sytuacji współczesne odtworzenie: w gościu tym niezamknięta przeszłość Zagłady przebija teraźniejszość rozmowy, równocześnie aktualizując paradoks istnienia tych, którzy ocaleli, nie stając się tego gestu ofiarami⁸.

Aktualność i niesamowitość wykonanego przez Gawkowskiego gestu wynika również z tego, że pojawia się on znienacka, niczym przebitka z traumatycznej przeszłości, przez nikogo nieantycypowany i reżyserowi – jak

8 O „brakującej jednoczesności” pisze Shoshana Felman w kontekście innej sceny z filmu Lanzmanna, w której Szymon Srebnik zostaje pod kościołem w Chełmnie otoczony przez jego przedwojennych polskich sąsiadów opowiadających o Holokauście jako karze dla Żydów za śmierć Chrystusa, między milczącym ocalałym a „zapominającym na nowo Holokaust” tłumie. Zob. S. Felman *The Return of the Voice*, w: S. Felman, D. Laub *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992, s. 267-268. W niewłaśczonej do filmu scenie Gawkowski, stojąc przy lokomotywie, powtarza po raz kolejny gest ze słowami: „A Hitlera to bym powiesił o tak” – znów wprawiając w ruch ową dwuznaczność gestu jako ostrzeżenia i przekleństwa równocześnie. *Henryk Gawkowski and Treblinka railway workers*, film nr 3368. Jednoznacznie negatywną wykładnię daje jeden z rozmówców Anny Bikont, Stanisław Ramotowski: „Powiedziałem, że dom Finkelszteinów w Dziewięcinie całkiem splądrowano, że tam nie ma nic, tylko dziury po wybitych oknach. A ksiądz: «Ja ci dam przykład. Chodził u nas Chaim, biedny Żyd z workiem, a jak mu kosę przyłożyli do gardła... – i tu zrobił taki ruch ręką – to okazało się, że miał i dolary, i złoto». Ja się tak zatrząsałem, jakby ogień mi przeszedł z głowy do pięt”, A. Bikont *My z Jedwabnego*, wyd. 2, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 82.

twierdzi⁹ – wcześniej w ogóle nieznanymi. Ścinki montażowe *Shoah* oferują jednak konkurencyjną historię: nie tylko Gawkowski wykonuje gest wcześniej, podczas rozmowy w mieszkaniu, a Lanzmann dokładnie wypytuje go o jego znaczenie i genealogię¹⁰; także sama scena wjazdu na stację powtarzana jest kilkakrotnie, a z filmowanej od frontu lokomotywy wychyla się głowa reżysera, który wyraźnie steruje ruchami kolejarza¹¹. Fingowane zaskoczenie Lanzmanna można łatwo odczytać w kluczu – charakterystycznej dla jego mianery twórczej – wyreżyserowanej autentyczności sceny, której ta reakcja ma być miernikiem i wzmocnieniem¹². Jednak bardziej interesująca jest dla mnie w tym wypadku sama decyzja wyprowadzenia gestu w krajobraz, uczynienia właśnie tej sceny punktem odbicia kolejnych powtórzeń. Milcząca odsłona z Gawkowskim (gest i krajobraz) zostaje sparowana z obrazem, który tworzy głos Glazara wybrzmiewający na tle polskiego pejzażu (krajobraz i głos), aż do momentu opisu gestu, kiedy widzimy wreszcie świadka chwytającego się za gardło w zamkniętej przestrzeni pokoju (głos i gest). Dwie następne relacje postronnych świadków Zagłady mają już triadyczny charakter, a krajobraz, głos i gest wchodzą ze sobą w nierozzerwalną konfigurację. Świadczący obserwator Zagłady, mieszkający od lat w miejscu Wydarzenia, niczym element otaczającego krajobrazu, łączy swoim ciałem i pamięcią dwa punkty: teraz i wtedy w niezmiennym tu. Lanzmann twierdził w cytowanym wywiadzie, że pierwotny tytuł jego filmu miał brzmieć „Miejsce i słowo” [Le lieu et la parole]¹³. Do tej diady należałoby dodać właśnie „gest” – punctum wielu scen *Shoah*, które siecują (czy nakłuwają) jego strukturę. O tym potrójnym porządku obecnym w *Shoah* mówi także Jacques Derrida: „Ukazywanie śladu [présentation de la trace] nie jest ani prostą prezentacją, ani reprezentacją, ani obrazem. Przejmuje ciało [prend corps], uzgadnia gesty z mową, opowiada i wpisuje się w krajobraz”¹⁴.

9 C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick *Seminar with Claude Lanzmann...*, s. 83.

10 Lanzmann uparcie wypytywał również Czesława Borowego o znaczenie i pochodzenie „gestu z gardłem”, próbując zasugerować mu jego okrucieństwo, por. Czesław Borowi – *Treblinka*, United States Holocaust Memorial Museum, sygn. RG-60.5032, film nr 3350.

11 *Henryk Gawkowski and Treblinka railway workers*, filmy nr 3363, 3371.

12 Krytycznej dekonstrukcji pragnienia Lanzmanna, by stać się w *Shoah* „zastępczą ofiarą”, dokonuje Dominick LaCapra, zob. tegoż *Lanzmann's „Shoah”: Here There Is No Why*, w: tegoż *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca 1998, zwł. s. 134.

13 M. Chevie, H. Le Roux *Site and Speech...*, s. 39.

14 A. De Baecque, T. Jouis *Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes*, „Cahiers du cinema” 2001 No. 50, s. 81.

Podążając za tą intuicją Lanzmanna dotyczącą nierozzerwalności opowieści, gestu i krajobrazu w świadectwach obserwatorów Zagłady, postaram się pokazać na przykładzie wybranych relacji wideo postronnych świadków jak w przypadku tych praktyk testimonialnych szczególnie znaczenie zyskuje ich przestrzenno-performatywny wymiar. Posttraumatyczny krajobraz, w którym zazwyczaj świadkowie ci żyją od urodzenia, okazuje się bowiem aktywnym korelatem procesów pamiętania, zapominania i upamiętniania.

Człowiek-pamięć

„Tworzenie obrazów rzeczywistości to kopanie dziur w tej rzeczywistości. [...] Problem obrazu polega na stworzeniu pustej przestrzeni w ramach pełnego obrazu”¹⁵ – formułuje swoje artystyczne *credo* Lanzmann. Wydaje się, że można zasadnie twierdzić, że tym pustym punktem staje się w *Shoah* gest, cielesne przywołanie, performatywna inkarnacja przeszłości wrośniętej w krajobraz: i tak np. Jan Piwoński, zwrotniczy z Sobiboru, przechadza się po terenie byłego obozu, wyznaczając jego granice drewnianym kijem niby wskaźnikiem; Szymon Srebnik, przywieziony przez Lanzmanna na teren obozu w Chełmnie z Izraela, schyla się i podnosi grudkę ziemi, którą rozciera na proch, by pokazać konsystencję palonych w tym miejscu kości. Wreszcie Gawkowski posadzony w lokomotywie, śpiewający na łodzi polskie piosenki Srebnik czy bohater najbardziej kontrowersyjnej z etycznego punktu widzenia sceny filmu – Abraham Bomba, który ścinał włosy Żydówkom idącym do gazu w Treblince, skłoniony przez Lanzmanna, by swoje świadectwo „odegrał” w specjalnie wynajętym zakładzie fryzjerskim – zostają wciągnięci w rekonstrukcję całej sytuacji, co prowadzi do powrotu nie tylko przeszłości, ale i traumy. „Prawda się ucieleśniła i [Bomba] na nowo przeżył tę scenę, jego wiedza stała się cielesna”¹⁶. Podobnie reżyser mówi w poświęconym mu dokumencie *Spectres of the Shoah*: „Musiał powtórzyć te same gesty. Bardzo często uczucia wywołują konkretne gesty. Ale może być odwrotnie: uczynienie gestu pozwala zmanifestować się uczuciu. [...] To nie była zwykła relacja, ale inkarnacja wydarzenia”¹⁷.

15 M. Chevré, H. Le Roux *Site and Speech...*, s. 42.

16 Tamże, s. 41, podkr. oryginalne.

17 *Claude Lanzmann: Spectres of the Shoah*, reż. A. Benzine, 2015.

Ta szczególna wersja „wcielonego” świadectwa ferowana przez Lanzmanna jest pochodną – i źródłem równocześnie – pewnego istotnego przesunięcia w dynamice pamięci o Zagładzie, a także w kondycji myślenia o przeszłości w ogóle: nastania, wedle słów Annette Wieviorki, ery świadka. Datowana przez badaczkę od procesu Eichmanna – niezwykle go widowiska transmitowanego w izraelskiej i amerykańskiej telewizji, podczas którego po raz pierwszy pozwolono mówić ocalałym z Zagłady (co czynili przez kolejne dziesięć miesięcy) – epoka charakteryzuje się nie tylko bezprecedensowym wzrostem znaczenia indywidualnej relacji, ale także wytworzeniem się niezwykłych napięć i rywalizacji na linii historia – pamięć oraz przeformułowaniem kluczowej kwestii rozumienia prawdy historycznej. Jak dowodzą Marianne Hirsch i Leo Spitzer, posiłkując się rozważaniami Anette Wieviorki i Shoshany Felman, to właśnie milknący pod ciężarem pamięci świadek – nosiciel historii, ucieleśnienie pamięci (Wieviorka pisze o człowieku-pamięci, *un homme-memoire*¹⁸), stał się szczególnie ważną figurą dla pozagładowego myślenia o możliwościach reprezentacji przeszłości. Paradigmatycznym przykładem takiego wcielonego świadectwa jest zeznanie złożone podczas procesu Eichmanna przez Kacetnika, czyli Yehiela De-Nura, izraelskiego pisarza ocalałego z Zagłady, który po serii monologicznych niezrozumiałych wypowiedzi o planecie Auschwitz zemdlął na mównicy, wpadając w kilkutygodniową śpiączkę. „To, czego pragnie Kacetnik, to nie udowodnić, ale przekazać” – pisze Felman¹⁹. Kierowany wewnętrznym imperatywem, żeby mówić o świecie nieprzystawalnym do kategorii zwyczajnej rzeczywistości i niekomunikowalnym za pomocą znanych narracyjnych trajektorii, świadek wytwarza raczej wydarzenie, które ma być dowodem na to, co zaszło w przeszłości. Dlatego prymarną funkcją świadectwa nie jest potwierdzenie czy zaprezentowanie nowych faktów – i jako takie przez długi czas było dezawuowane przez historyków Zagłady (z Raulem Hilbergiem na czele). Dla Wieviorki prymat świadectwa łączy się nierozzerwalnie z powolnym wygaszaniem roli historyków jako depozytariuszy prawdy o przeszłości. We „wcieleniu” świadka możemy w paradoksalny sposób zobaczyć to, czego nie widać: niezatarłą traumę Zagłady – prawdę o innej jakości niż wiedza przekazywana

18 A. Wieviorka *The Era of the Witness*, trans. J. Stark, Cornell University Press, Ithaca 2006, s. 88.

19 S. Felman *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2002, s. 148; cyt. za: M. Hirsch, L. Spitzer *The Witness in the Archive: Holocaust Studies/ Memory Studies*, „Memory Studies” 2009 Vol. 2, No. 2, s. 154.

w relacji historycznej²⁰. Film Lanzmanna ugruntowuje i dopełnia nastanie nowej ery: w *Shoah* „świadek jest nosicielem doświadczenia, które, choć wyjątkowe, nie istnieje samo w sobie, ale tylko w sytuacji świadczenia, w której się pojawia”²¹.

Gorączka archiwów

Jedenastoletnia praca nad *Shoah* obejmuje w swoim interwale nieco szersze przesunięcie. Pod koniec lat 70. powstaje inicjatywa, która na stale zmienia krajobraz pamięci o Zagładzie: psychoanalityk (i ocalały z Zagłady) Dori Laub wraz z producentką telewizyjną Laurel Vlock rozpoczynają projekt nagrywania i gromadzenia świadectw wideo osób, które przeżyły Holokaust. W 1981 roku przedsięwzięcie trafia pod instytucjonalne skrzydła Uniwersytetu Yale, a dyrektorem Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies – jak ma się nazywać nowa jednostka – zostaje Geoffrey Hartman. Następną dekadą staje się sceną narodzin, proliferacji i wreszcie utrwalenia nowego gatunku: wideoswiadectwa (*videotestimony*²², by posłużyć się terminem samego Hartmana). I tak do ponad 4400 świadectw z Yale dołączyły nagrania gromadzone od końca lat 80. przez Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie (United States Holocaust Memorial Museum; ponad 9000 świadectw wideo) oraz niemal 52 tysiące świadectw nagranych przez założoną przez Stevena Spielberga w 1994 roku Shoah Foundation (od 2006 roku pod auspicjami Uniwersytetu Południowej Kalifornii).

Wymienione tu instytucje oczywiście nie wyczerpują listy miejsc, które tworzą i przechowują audiowizualne świadectwa, ani tym bardziej zbiorów historii mówionej w szerszym sensie (za założycielską inicjatywę gromadzącą nagrania audio świadków historii uznaje się wywiady Davida Bodera z 1946 roku)²³. To one jednak zadecydowały o kształcie i upowszechnieniu się nowego, hybrydycznego gatunku świadectwa wideo, a także – choć każde

20 O zmianie statusu historii mówionej jako źródła wiedzy historycznej zob. np. M. Kurkowska-Budzan *Informator, świadek historii, narrator – kilka wątków epistemologicznych i etycznych oral history*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011 nr 1; P. Filipkowski *Pozagładowe historie mówione: nagrania, archiwa, sposoby lektury*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2013 nr 9.

21 A. Wiewiorka *The Era of the Witness*, s. 83.

22 Por. G. Hartman *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 143.

23 Por. P. Filipkowski *Pozagładowe historie mówione...*

z nieco odmiennych przyczyn – rozwoju badań nad nim. I tak wywiady z Yale, przeprowadzane przez psychiatrów i naukowców (głównie literaturoznawców) w otwartej, konwersatoryjnej formule, posłużyły jako podstawowy materiał do badań nad pozagładową pamięcią i dla powojennych teorii reprezentacji doświadczenia traumatycznego (autorstwa m.in. Lawrence’a Langera, Shoshany Felman, Doriego Lauba); nagrania stworzone na zamówienie Muzeum Holokaustu (początkowo jako planowany element głównej wystawy muzeum) dały asumpt do analiz dotyczących instytucjonalizacji i instrumentalizacji świadectw ocalałych z Zagłady; wreszcie przepastne zbiory Archiwum Spielberga, w całości zdigitalizowane, gromadzące wywiady przeprowadzane według ścisłych zaleceń i o stałej konstrukcji (trwające do 2,5 godziny; zakończone pokazywaniem zdjęć i pamiątek oraz wspólnym ujęciem całej rodziny, na kształt kody *Listy Schindlera*, kiedy wokół grobu niemieckiego przedsiębiorcy gromadzą się „prawdziwi bohaterowie” filmu, ocalali z Zagłady), są najlepszym przykładem standaryzacji audiowizualnej historii mówionej²⁴.

Paradoksy, performatywy

W 2002 roku Aleida Assmann pisze, że w ciągu dwóch dekad świadectwo wideo stało się pełnoprawnym gatunkiem, przypieczętowanym równorzędną, jeśli nie dominującą, rolę pamięci we współczesnym postrzeganiu przeszłości. Paradoks tego „mnemohistorycznego gatunku” (którego dystynktywne cechy Assmann określa w odniesieniu do autobiografii i świadectwa składanego w sądzie) polega właśnie na tym, że miesza ze sobą porządki historii i pamięci, równocześnie odbierając im status rywali. „Celem [wideoświadectw – przyp. A.Sz.] jest nie tyle opowiedzenie, co się wydarzyło, ile jak to było znaleźć się w centrum takich wydarzeń; dostarczenie osobistego oglądu z wewnątrz”²⁵ – pisze Assmann. Nagrane na wideo świadectwo ocalałego z Zagłady pozwala odbiorcy, mimo przestrzennego i czasowego oddalenia, na konfrontację z indywidualną opowieścią świadka – żywego dowodu historii – opowieścią uchwyconą w jednorazowych gestach i zamknięciach, w przygodności wysłowienia, w pojedynczym testimonalnym akcie, tak różnym od tekstowych świadectw poddanych mniejszej lub

24 Za: N. Shenker *Reframing Holocaust Testimony*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

25 A. Assmann *History, Memory, and the Genre of Testimony*, „Poetics Today” 2002 Vol. 27, No. 2, s. 263.

większej dyscyplinie, strukturyzacji narracyjnej i świadomym decyzjom konstrukcyjnym.

Fuzja dwóch porządków: pamięciowego i historycznego nie jest jedynym z paradoksów, na jakie zwracają uwagę badacze świadectw wideo. Nie na darmo wielu z nich wywodzi się z tradycji dekonstrukcji, a ich interpretacje często opierają się na wnikliwej analizie punktów aporii i dialektycznych spięć charakterystycznych dla praktyk testimoniałnych²⁶. A zatem myślenie o świadectwie wyznacza podstawowa „sprzeczność pomiędzy koniecznością i niemożliwością świadczenia o Holokauście”²⁷ – „zdarzeniu bez świadka”, skutkującą absolutną destrukcją podmiotowości, żmudnie rekonstruowanej w akcie świadczenia – rozmowy z uważnym słuchaczem²⁸. Świadectwo jest dowodem swego własnego kryzysu, ilustracją zapaści reprezentacji, laboratorium niewydolności form narracyjnych i konstruowania opowieści o doświadczeniu²⁹.

„Zasadą, której się trzymamy, jest oddanie głosu ocalałemu – pisał o Fortunoff Archive w 1996 roku Geoffrey Hartman. – A także nadanie temu głosowi twarzy: wybór wideo zamiast audio ze względu na bezpośredniość i dowodowość, które zyskuje wywiad. «Ucieleśnienie» [*embodiment*] ocalałych – ich gesty i postawa – jest częścią świadectwa”³⁰. Jednak gdyby kontynuować wyliczenie paradoksów związanych z gatunkiem wideoświadectwa, to byłby jeden z nich: unikatowość pojedynczych świadectw zasada się raczej na ich warstwie słownej – ta wizualna natomiast podlega standaryzacji i ujednocnieniu. Od początku świadkowie nagrywani byli bowiem w możliwie neutralnej przestrzeni biblioteki (Yale), na czarnym tle w mocnym oświetleniu (USHMM) lub w zaciszu prywatnych mieszkań (Shoah Foundation). Widok ciała świadka zostaje ograniczony do twarzy, a czasem też dłoni i tułowia – w zbliżeniu kamery jedynych widocznych części ciała na tle nieruchomego

26 Warto dodać, że klasyczne z dzisiejszego punktu widzenia teksty o reprezentacji doświadczenia traumatycznego powstały na podstawie analizy nagrań z Archiwum w Yale – wywiadów, jak wspominałam, o otwartej i swobodnej strukturze, przypominającej nierzadko sesję psychoanalityczną (i często przeprowadzanych w obecności psychoanalityka).

27 M. Hirsch, L. Spitzer *The Witness in the Archive...*, s. 156.

28 D. Laub *Zdarzenie bez świadka. Prawda, świadectwo oraz ocalenie*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007 nr 5.

29 Por. S. Felman, D. Laub *Testimony...*; L. Langer, *Świadectwa zagłady. W rumowisku pamięci*, przeł. M. Szuster, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015.

30 G. Hartman *The Longest Shadow...*, s. 144.

wnętrza – które stanowią zawężone pole dla widmowej obecności przeszłości i cielesnych symptomów przeżytej traumy. Poniekąd jest to zamierzone – efekt „gadających głów” ma według Hartmana wytlumić ewentualne dystrakcje, wrzucić odbiorcę w bezpośrednią konfrontację z ucieleśnionym głosem (*embodied voice*) świadka. „Istotna jest – pisał – mentalna przestrzeń, na jaką taka minimalna wizualność («Widzę głos!») pozwala”³¹. Gatunkowość świadectwa wideo znajduje więc realizację również w jego obrazowej konwencjonalizacji, a absolutna pojedynczość świadka i jego historii odbija się w dziesiątkach – choćby tylko wizualnie – podobnych nagrań³².

Efektem tego jest kierunek, w jakim zmierza zdecydowana większość interpretacji wideoswiadectw: choć gatunek ten realizuje się w podwójnym werbalno-wizualnym porządku, to analizie poddawany jest przede wszystkim jego słowno-narracyjny komponent. W przypadku teoretyków traumy – literaturoznawców, będą to tekstowe wyrwy, repetycje, zamilknięcia, zakłócenia na linii konstruowania „ja” czy czasowych przebiegów narracji, werbalne reprezentacje rejestrów (okaleczonej) pamięci. W przypadku analiz historyków natomiast nagrania służyć będą przede wszystkim – w przetranskrybowanej wersji – jako dodatkowe źródło historyczne, dokument przybliżający „oddolną” perspektywę uczestników wydarzenia historycznego³³.

Jednak mimo że to, co pozasłowne, wydaje się funkcjonować w przypadku tych analiz raczej na prawach suplementu, raczej konstатовanego niż

31 G. Hartman *Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era*, w: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. by B. Zelizer, The Athlone Press, London 2001, s. 117, 118.

32 Oczywiście wspomniana standaryzacja wywiadów w przypadku Archiwum Spielberga stanowi tu najbardziej jaskrawy przykład. Potęguje ją fakt, że wywiady zostały podzielone na segmenty, które można przeszukiwać za pomocą słów kluczowych, lokalizacji, „typów” uczestników wydarzeń, języków etc. Jak się zdaje, nie przypadkiem też to w tej jednostce powstaje projekt *New Dimensions of Testimony* – interaktywne narzędzie edukacyjne, dzięki któremu można porozmawiać ze świadkiem-hologramem. Jego odpowiedzi, wybierane przez algorytm z bazy danych, pochodzą od prawdziwego człowieka, z którym został przeprowadzony pogłębiony wywiad, zob. <https://futureofstorytelling.org/project/new-dimensions-in-testimony> (12.02.2018).

33 Jako istotny kontekst pojawia się tu oczywiście słynny casus sporu między frakcją psychoanalityków i historyków dotyczący świadectwa opisującego powstanie w Auschwitz, przytoczony przez Lauba, por. D. Laub *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, w: S. Felman, D. Laub *Testimony...*, s. 59–63. Zob. też dyskusję nt. tego przypadku między Laubem i Thomasem Trezise: T. Trezise *Between History and Psychoanalysis: A Case Study in the Reception of Holocaust Survivor Testimony*, „History and Memory” 2008 No. 20; D. Laub *On Holocaust Testimony and Its “Reception” within Its Own Frame, as a Process in Its Own Right: A Response to “Between History and Psychoanalysis” by Thomas Trezise*, „History and Memory” 2009 No. 2.

analizowanego zniekształcenia drażącego wysłownienie świadka jako znak przebytej traumy, wideoświadectwu przypisuje się szczególnie atrybuty, jeśli chodzi o jego „poetykę odbioru”. I tak Shoshana Felman, analizując stan kryzysu, w jakim pogrążyli się jej studenci po obejrzeniu dwóch nagrań z Archiwum Yale, pisze o performatywnej mocy świadectwa czynienia z jego odbiorców świadków drugiego stopnia – świadectwo wideo zdaje się mieć zdolność przekazywania traumatycznego doświadczenia na odbiorców, trwale oddziałując na ich afektywno-etyczną konstytucję. Zaplecze Felman jest w tym względzie jednak mocno Austinowskie: badaczka proponuje zatem drugą wykładnię performatywności świadectwa, nazywając je performatywnym aktem mowy, jako że „odnosi się [ono] do tego, co w historii jest *d z i a n i e m s i ę* przekraczającym ukonkretnione znaczenia, oraz do tego, co w zdarzeniach jest *s i łą* zdolną dynamicznie rozrywać reifikowane pojęcia i wszelakie domknięte konstatacje”³⁴. Chodzi tu więc raczej o niereferencyjne rozumienie języka niż jego prostą impresywność: w swojej performatywnej funkcji, twierdzi Felman, świadectwo stanowi rodzaj sygnatury³⁵ – spłotu, w którym świadczący i jego przekaz stają się od siebie nierozdzielne. Podobnie argumentuje Karen Barad: „Performatywne rozumienie praktyk dyskursywnych podważa reprezentacjonalistyczną wiarę w zdolność słów do przedstawiania uprzednio istniejących rzeczy. Performatywność, odpowiednio rozumiana, nie jest zaproszeniem, by obrócić wszystko (łącznie z materialnymi ciałami) w słowa; przeciwnie: performatywność jest właśnie sprzeciwem wobec nadmiernej władzy przyznawanej językowi w ustanawianiu tego, co realne”³⁶.

Wreszcie trzeciego rozumienia performatywności świadectwa dostarcza zaproponowana kilka lat wcześniej przez badaczkę interpretacja teorii aktów mowy Austina: jak przekonująco podsumowuje Judith Butler, według Felman akt mowy jest aktem mówiącego ciała i w związku z tym nie jest do końca świadomy swoich działań, nigdy nie może zostać do końca zamierzony i do końca zrozumiany. Ciało – ślepa plamka mowy – „działa w tym, co powiedziane i poprzez nie, stanowiąc zarazem jego nadwyżkę”³⁷. Tak też wydają

34 S. Felman *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*, przeł. M. Lachman, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1/2, s. 349.

35 S. Felman *Nauczanie i kryzys...*, s. 394.

36 K. Barad *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 2003 Vol. 28, No. 3, s. 802.

37 J. Butler *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 20; por. też S. Felman *The Literary Speech Act: Don*

się postrzegać performatywny wymiar świadectwa wideo jego badacze i badaczki: to poprzez tembr i intonację głosu, gesty, niewerbalne wskazówki ma realizować się „wizualny i trzewny performans pamięci”³⁸, „indeksalna aura”³⁹ świadectwa. Jedną z nielicznych podejmujących rzeczywisty wysiłek interpretacji owej aury praca Julie Creet⁴⁰ – analiza pojedynczych gestów świadków (żydowskich i postronnych) deportacji Żydów z węgierskiego miasteczka Székesfehérvár – ukazuje immanentną subtelność analizowanego materiału: oszczędną poetykę deiktycznych wskazań i półtonów „klasycznego” wideoświadectwa⁴¹.

Testimonialne tableau

W porównaniu z teatralnymi, przesadnymi rekonstrukcjami Lanzmanna – jak wspominał wcześniej sceny z Gawkowskim czy Bombą czy też, niewłaściwie do filmu, świadectwo Ady Lichtman⁴² szyjącej ubranka dla lalek w geście odtworzenia jej zwykłego zajęcia w obozie w Sobiborze – świadectwa wideo posługują się niemal ascetyczną, monotonną i ograniczoną wizualnie

Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages, trans. C. Porter, Cornell University Press, Ithaca 1983. Diana Taylor postuluje termin „performatyczny” (od hiszp. *performático*), który miałby wyrazić wymykający się zachodniemu logocentryzmowi niewerbalny aspekt performansu, por. D. Taylor *Archiwum i repertuar*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2014, nr 120; por. też. tejże *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

38 S. Gigliotti *Technology, Trauma, and Representation: Holocaust Testimony and Videotape*, w: *Temporalities, Autobiography, and Everyday Life*, ed. by J. Campbell, J. Harbord, Manchester University Press, Manchester 2002, s. 115.

39 T. Trezise *Witnessing Witnessing: On the Reception of Holocaust Survivor Testimony*, Fordham University Press, New York 2013, s. 34. Por. też np. A. Pinchevski *The Audiovisual Unconscious: Media and Trauma in the Video Archive for Holocaust Testimonies*, „Critical Inquiry” 2012 Vol. 39, No. 1, s. 115; N. Shenker *Reframing Holocaust Testimony*, s. 106; P. Yaeger *Testimony without Intimacy*, „Poetics Today” 2006 Vol. 27, No. 2.

40 J. Creet *Na poboczu. Świadectwo i gest*, przeł. T. Mazur, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rośńska, Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa 2006.

41 Podobny wysiłek podejmuje – w interesującej interpretacji kolejnego paradoksu świadectwa, tym razem na przecięciu *acting out* i *working through* traumy w rozumieniu Dominicka LaCapry – Paweł Mościcki, analizując relację Jana Karskiego w *Shoah* i *Raportcie Karskiego*. Zob. P. Mościcki *Karski – paradoks o świadku*, „Teksty Drugie” 2012 nr 4.

42 *Ada Lichtman*, United States Holocaust Memorial Museum, sygn. RG-60.5023.

formą⁴³. Co warto również podkreślić, w przeciwieństwie do Lanzmannowskiego „rozległego testymonialnego tableau”⁴⁴, obejmującego przedstawicieli wszystkich kategorii z triady uczestników Zagłady opisanej przez Hilberga (ofiara – oprawca – świadek [postronny]/*bystander*)⁴⁵, audiowizualne archiwum gromadzą przede wszystkim nagrania ofiar Zagłady i to właśnie świadectwo ocalałego stało się wzorcowym dokumentem tego gatunku. Na przykład w bazie Shoah Foundation „świadek” czy „bystander” nie jest nawet kategorią wyszukiwawczą: ze zbliżonych haseł znajdziemy jedynie „Rescuer and Aid Provider”. Wreszcie świadectwa te odróżnia od *Shoah* zerowa przestrzenność: przytłaczająca większość relacji została nagrana w zamkniętym pomieszczeniu, daleko od miejsca, gdzie wydarzyła się Zagłada. I tak choćby spośród 52 tysięcy nagrań Archiwum Spielberga jedynie tysiąc nagrano w Polsce; natomiast takich wywiadów, które wyprowadzałyby świadectwo na zewnątrz, aby owo „Widzę głos!” połączyć – jak u Lanzmanna – z gestem i krajobrazem, nie ma prawie wcale⁴⁶.

Jednak pod koniec lat 90. Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie podejmuje inicjatywę, która wykracza poza dotychczasowy program i poetykę audiowizualnej archiwizacji: rozpoczyna projekt *Perpetrators, Collaborators, and Witnesses* [Sprawcy, kolaboranci, świadkowie]⁴⁷ pod kierunkiem Nathana

43 Hartman pisał o metodach Lanzmanna w ten sposób: „W przypadku Holokaustowego wideofilmowania, aby spowodować nawrót pamięci za pośrednictwem utrwalanego na taśmie świadectwa, można oczywiście umieścić ofiary z powrotem w tym, co pozostało z otoczenia, w którym dokonało się ich cierpienie, jak to ma w zwyczaju Claude Lanzmann. Pokazywane są na przykład pole lub kępa drzew, teraz niewinne, które oszukują oko kamery niczym w *Powiększeniu* Antonioniego. Jakkolwiek skutecznym byłyby narzędziem, wyczuwamy jednak ich podstępność. Najlepiej jest ożywiać wspomnienia po prostu przez podniesienie wewnętrznego napięcia dzięki asyście mejeutycznych rozmówców”, G. Hartman *Tele-Suffering and Testimony...*, s. 118.

44 T. Trezise *Witnessing Witnessing...*, s. 35.

45 R. Hilberg *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.

46 Na zewnątrz – w obozie Birkenau – część swojego świadectwa składa np. Halina Birenbaum, a także Ruvim Izrailevich Shtein – w parku w Babim Jarze; zob. Świadectwo Haliny Birenbaum, 29 I 1995, nr 702, Visual History Archive, USC Shoah Foundation; Wywiad z Ruvimem Izrailevichem Shteinem, 14 XI 1999, sygn. RG-50.657*0001, United States Holocaust Memorial Museum.

47 Zob. zbiór „Oral history interviews of the Polish Witnesses to the Holocaust Project”, sygn. RG-50.488, United States Holocaust Memorial Museum. Większość świadectw dostępna jest online: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn507789> (18.01.2017).

Beyraka, poświęcony przede wszystkim nieżydowskim świadkom Zagłady w Europie Środkowej, Wschodniej i Południowej (do dziś nagrano ponad 1900 wywiadów). Polska odsłona projektu zgromadziła 324 świadectwa, nagrane w ciągu ponad dekady od rozpoczęcia projektu (1998-2010). Wśród nich znajdziemy zarówno polskich więźniów obozów koncentracyjnych, jak i Polaków pomagającym Żydom, wreszcie – naocznych obserwatorów Zagłady, którzy z racji swej topograficznej przyległości stali się świadkami wypędzenia i egzekucji swoich sąsiadów. Są to przede wszystkim mieszkańcy miejscowości położonych niedaleko obozów zagłady, a także miasteczek, w których utworzono getta.

I w przypadku tych nagrań dominująca okazuje się zasada minimalnej wizualności: wywiady – o odmiennej strukturze niż rozmowy z ocalałymi, tj. mniej skierowane na biografię, a bardziej na ustalenie faktów dotyczących konkretnego zdarzenia – są zwykle przeprowadzane w mieszkaniu świadka, w statycznym półzblizeniu i wyśrodkowanym kadrze. Wiele z nich trwa za ledwie pół godziny – w tym również daje o sobie znać ich informacyjny, pomocniczy charakter. Obecność przeprowadzających wywiad jest podczas tych nagrań raczej widmowa: niewidoczni na ekranie kierują rozmową, a swoje uczestnictwo zaznaczają mocniej wśród zakłóceń i szumów pierwszych kilkudziesięciu sekund każdej z taśm, kiedy po chwili jednostajnego dźwięku na tle kolorowych pasków słyszymy przez chwilę westchnienia, kaszel, śmiechy i odgłos przesuwanych sprzętów, głosy rozmawiającej po polsku i hebrajsku ekipy, informującej świadków o planowanym przebiegu wywiadu i prawidłowej pozycji podczas nagrania. Zdarzają się jednak takie wywiady (w przypadku polskiej części projektu jest ich za ledwie siedem, plus jeden wywiad przeprowadzony w całości w formie spaceru po mieście), w których świadkowie na zakończenie prowadzą rozmówców w miejsce zbrodni – choćby miało ono być pod oknami domu, w którym żyli od pół wieku⁴⁸. W tym przypadku dynamika świadectw zmienia się gwałtownie: nie tylko do świadka dołącza na wizji osoba zadająca pytania, a sam wywiad przekształca się w rozmowę; zmienia się również sposób filmowania: wcześniej nieruchoma kamera teraz trzymana w ręce daje poruszony, często źle skadrowany obraz,

48 Jak w przypadku wywiadu z Wiktorią Sałęgą z Trawnik, sygn. RG-50.488*0019, United States Holocaust Memorial Museum. Tak naprawdę miejsce na zewnątrz pokazuje jej siostra, Aleksandra Nizio, z którą został nagrany osobny wywiad, a jego fragment został błędnie dołączony do rozmowy z W. Sałęgą, co czyni z tego świadectwa szczególnie interesujący dokument audiowizualny, zapis „testymonialnego szumu”, por. RG-50.488*0017, United States Holocaust Memorial Museum.

który na gorąco przekazuje testimonialne wydarzenie. Wyprowadzenie świadectwa w krajobraz ma swój doraźny cel: chodzi o pokazanie, wskazanie, zaznaczenie gestem, wreszcie utrwalenie na taśmie miejsca, gdzie dokonała się przeszłość. I tak w opowieści świadka zaczynają uczestniczyć osoby, które wcześniej starały się nie ingerować w nagrywaną relację: przeprowadzający wywiad, szef projektu, kamerzysta: długością kroków, rozpiętością ramion, improwizowanymi miarami („tutaj przy parkanie”, „tam, gdzie te kamienie”) starają się unaocznić – ale też uobecnić – to, o czym krajobraz zdaje się nie pamiętać⁴⁹.

Na Wschód

Moment wyraźnego przesunięcia świadectwa „na Wschód” wyznacza jednak przede wszystkim inicjatywa księdza Patricka Desbois – założenie zbierającej świadectwa postronnych świadków Zagłady fundacji Yahad – In Unum. Impulsem była dla Desbois wyprawa do Rawy Ruskiej, teraz na terenie Ukrainy, w celu odnalezienia miejsca, gdzie podczas II wojny światowej przetrzymywany był w obozie jenieckim jego dziadek i gdzie był on świadkiem likwidacji żydowskiego getta. Wizyta w dawnym obozie i dojmująca „oficjalna niewidoczność”⁵⁰ miejsc kaźni Żydów na tych terenach inspirują wieloletni i zakrojony na szeroką skalę projekt dokumentowania tzw. Holokaustu od kul przeprowadzonego w Europie Wschodniej w ramach akcji Reinhardt na terenie Generalnego Gubernatorstwa i przez Einsatzgruppen na zajętych ziemiach ZSRR. Misją powołanej w 2004 roku fundacji Yahad – In Unum jest zlokalizowanie pojedynczych, zwykle nieupamiętnionych miejsc egzekucji Żydów i Romów, poparte dokładną kwerendą archiwalną, oraz znalezienie naocznych świadków tych wydarzeń i sfilmowanie ich relacji, czyli zapisanie głosów tych, którzy „nigdy wcześniej nie mówili”; wreszcie – upamiętnienie ofiar⁵¹. I choć Desbois nie był pierwszym, który do rejestru świadków Zagłady wciągnął postronnych obserwatorów wciąż żyjących na „skrwawionych

49 Zob. np. świadectwa Zofii Szatek (Chełmno) lub Stefana Kucharka (Treblinka), odpowiednio, sygn. RG-50.488*0001, RG-50.488*0006.

50 P. Desbois *The Holocaust by Bullets: A Priest's Journey to Uncover the Truth Behind the Murder of 1.5 Million Jews*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 28.

51 Tamże, s. X, XI. Na temat niewidocznych i nieupamiętnionych „nie-miejsc” pamięci zob. m.in. R. Sendyka *Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie” 2013 nr 1/2; też Robinson *w nie-miejscach pamięci*, „Konteksty” 2013 nr 2.

ziemiach”⁵² Europy Środkowo-Wschodniej (by podkreślić pionierską pracę Lanzmanna pod koniec lat 70.), to on właśnie, zarówno w autobiograficznym eseju *Shoah par balles*, jak i w misji założonej przez siebie fundacji, skupił się na poszukiwaniu konkretnych – utrwalonych w pamięci świadków i w materii miejsc dawnych egzekucji – śladów ludobójstwa w postrzeganym dotychczas fantazmatycznie, idyllicznym posttraumatycznym krajobrazie⁵³.

W archiwum Yahad – In Unum zgromadzono dotychczas 5728 relacji naocznych świadków Zagłady w ośmiu krajach – w tym 778 świadków z Polski, gdzie zidentyfikowano 426 miejsc egzekucji. Zbiory zorganizowane są w kluczu geograficznym: pojedyncze świadectwa można znaleźć, posługując się interaktywną mapą (zamieszczoną na stronie internetowej fundacji), na której punktowo zaznaczono miejscowości, w których lub w okolicy których zidentyfikowano miejsca zbrodni⁵⁴. Docelowo każde z tych miejsc ma otrzymać krótką „metrykę”: obok wyimków z dokumentów archiwalnych i krótkich cytatów z relacji świadków znajdują się zdjęcia wykonane w danym miejscu i fragmenty wywiadów.

Cel zarejestrowania tych nagrań w oczywisty sposób odróżnia je od rozmów z ocalałymi: to właśnie wiedza historyczna, ustalenie faktów jest tu nadrzędnym zadaniem, czyli zlokalizowanie miejsca egzekucji i zidentyfikowanie ofiar. Można jednak wskazać kilka czynników, które sprawiają, że gromadzone przez Yahad – In Unum wideoswiadectwa postronnych świadków Zagłady okazują się bardziej skomplikowanymi dokumentami. Po pierwsze więc, rozmowy te zmuszają świadków do powrotu do często trudnych z wielu względów wspomnień z tamtego czasu, zwykle też nagrywane osoby były świadkami danych wydarzeń jako dzieci. Co więcej, niejednokrotnie świadkowie opowiadają swoje historie w całości po raz pierwszy, znajdując odbiorców dla relacji z różnych przyczyn niewysłuchanych lub nieistotnych dla ich otoczenia. Dlatego też wywiady Yahad – In Unum mają – przynajmniej w założeniu – otwartą, biograficzno-narracyjną strukturę: od pytania o doświadczenie wojny w ogóle przechodzą do kwestii

52 Por. T. Snyder *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Świat Książki, Warszawa 2015.

53 Np. przez historyków odwiedzających te tereny, zob. S. Schama *Landscape and Memory*, Fontana Press, London 1996; M. Gilbert *Holocaust Journey: Travelling in Search of the Past*, Weidenfeld & Nicolson, London 1997; więcej na ten temat A. Szczepan *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drukie” 2014 nr 1.

54 Zob. <http://yahadmap.org/#map/> (18.02.2017).

lokalnych społeczności żydowskich, wreszcie do naocznych relacji na temat egzekucji. Po drugie jednak – z racji tego, że celem wywiadów jest ustalenie losów zamordowanej społeczności – świadectwa te są zawsze „pomocnicze” w swojej naturze, z konieczności dotyczą doświadczeń kogoś innego. Ponadto świadectwa Yahad – In Unum są anonimizowane, ze względu na bezpieczeństwo osób, które udzielają wywiadu – tym bardziej jednak opowieści zdają się pozbawione indywidualnego rysu. Po trzecie wreszcie, świadectwa te charakteryzuje swoista jednorazowość i kruchość: mamy bowiem do czynienia z ostatnimi żyjącymi naocznymi świadkami i depozytariuszami wiedzy o wydarzeniach, których materialne dowody stały się przez dekady niedostrzegalne.

W krajobraz

Tym, co jednak czyni te świadectwa szczególnymi przykładami praktyk testimonialnych, jest ich osadzenie w krajobrazie, w którym rezonuje – uchwycone już przez Lanzmanna – podstawowe powinowactwo posttraumatycznej przestrzeni, gestu i świadectwa. Odmiennie niż w przypadku relacji ocalałych świadkowie „Holokaustu od kul” nagrywani są zazwyczaj na zewnątrz, obok swoich domów, w ogrodzie lub sadzie, w przestrzeni, w której zazwyczaj spędzili całe swoje życie. Ta sytuacja wyjściowa zmienia również ich sposoby konceptualizacji opisywanych wydarzeń: topografia z czasów wojny nakłada się na kontury obecnych budynków, dróg, lasów i pól. Ten intymny krajobraz, w którym przeszłość i teraźniejszość splatają się w jedno, opisywany jest za pomocą wernakularnych kategorii i miar: „Niemcy stali jak stąd do tego świerka”, „Przestrzeń zaraz pokażę”, „Po dachach można było przejść całą wioskę”, „To był taki dół jak ta sosna o i jak ta droga szerokie”⁵⁵. Co więcej, nierzadko – zwykle na prośbę prowadzącego wywiad – świadkowie zabierają ekipę, na miejsce wydarzeń, w którym zwykle brak znaków przeszłych wypadków – zarówno upamiętnień, jak i szczególnych znaków fizjograficznych – aby opowiedzieć historię in situ. Te relacje okazują się szczególnie ciekawe: świadkowie bowiem stają się przewodnikami w krajobrazie niewidocznej traumy dla całej podążającej ich tropem grupy, złożonej z badaczy, tłumaczy, kamerzysty, dźwiękowca i fotografa, a świadectwo angażuje więcej osób. Co więcej, w tych szczególnych podróżach świadkowie wchodzą w przeróżne relacje z otaczającą ich przestrzenią, w performatywny sposób

55 Yahad – In Unum, wywiady nr P147, P148, P10.

włączając ją we własną opowieść, zajmując określoną pozycję na miejscu egzekucji i z niej kontynuując opowieść. Co więcej, to przestrzenne położenie czasem skutkuje teatralnym odegraniem relacjonowanych zdarzeń, nierzadko z udziałem podążających za świadkiem członków ekipy.

Jako przykłady przywołam trzy takie teatralno-cieleśne odtworzenia przeszłych wydarzeń z archiwum świadectw Yahad – In Unum. W wywiadzie przeprowadzonym 23 lipca w Kobylanach (woj. lubelskie)⁵⁶ świadek (ur. 1928) prowadzi ekipę realizującą wywiad w miejsce rozstrzelania około 700 Żydów z położonego niedaleko obozu pracy w Małaszewiczach. Zachęcony przez zadającego pytania mężczyzna zaczyna odtwarzać szczegóły egzekucji, przydzielając członkom ekipy role sprawców i ofiar ustawionych w pozabawionej znaków charakterystycznych części lasu: sam wybiera dla siebie pozycję obserwatora. Co ciekawe, utrzymuje, że nie był naocznym świadkiem zdarzeń i zna je jedynie z opowieści innych, jednak topograficzna dokładność jego działań wydaje się przeczyć tym deklaracjom. Jednak sam fakt, że mężczyzna odrzuca możliwość bycia w przeszłości aktywnym patrzącym jest tu znaczący: naoczni świadkowie często deklaratywnie zaprzeczają swojej pozycji, jakby w przecuciu tego, że bycie obserwatorem w nieunikniony sposób stawia ich w roli uczestniczących w wydarzeniach, przeniesienie zaś tego biograficznego szczegółu w pole historii zasłyszanych do pewnego stopnia zdejmuje ciężar sprawczości i neutralizuje wspomnienia.

Z odmienną sytuacją mamy do czynienia w przypadku pary wywiadów z Siemnic (woj. lubelskie), przeprowadzonych tego samego dnia, 18 sierpnia 2012 roku, najpierw w okolicy domu każdego ze świadków, a następnie na miejscu egzekucji. Pierwszy świadek⁵⁷, urodzony w roku 1928, opowiada o egzekucji 37 Żydów – jak dokładnie podaje, rdzennych mieszkańców wsi oraz tych, którzy zostali tu przysłani do pracy w pobliskim folwarku – przeprowadzonej 2 października 1942 roku. Już na początku wywiadu wspomina, że Siemnice były położone niedaleko obozu w Bełżcu, nadając ramy swojej późniejszej opowieści. Zapytany o to, czy widział, co się wydarzyło, świadek opowiada: „Wszystkom widział; czeźbym nie widział, tak jak was nie widzę?”. W tym wypadku akt widzenia okazuje się równoważny z pewnego rodzaju zobowiązaniem: nie-widzenie jest kwestią złego osądu moralnego, równa się kłamstwu. Kiedy wywiad przenosi się na miejsce egzekucji – otwarte pole, zamknięte z jednej strony grupą budynków – mężczyzna opowiada

56 Yahad – In Unum, wywiad nr P03.

57 Yahad – In Unum, wywiad nr P147.

o wydarzeniach, które obserwował z pobliskiego wzgórze. Swoje wspomnienia relacjonuje zaś, stojąc w miejscu, gdzie zastrzelono, a następnie pogrzebano siemnickich Żydów, w tym jego koleżanki i kolegów ze szkoły. Świadek mówi o tym, jak próbował odżegnać znajomą sobie Hajkę od zamiaru dołączenia do grupy zgromadzonych na rozkaz przed folwarkiem Żydów. Kiedy wreszcie opowiada o tym, jak popychani przez niemieckich żandarmów, prowadzeni na egzekucję złapali się za ręce, chwytając dłoń tłumacza, a następnie klęka przed ekipą, odtwarzając ruchy ofiar na chwilę przed śmiercią.

Tego samego dnia ekipa Yahad – In Unum przeprowadziła jeszcze jeden wywiad w Siemnicach, z mężczyzną urodzonym w 1927 roku, który przez lata pełnił funkcję sołtysa wsi⁵⁸. Jego świadectwo dotyczące siemnickich Żydów jest dość szczegółowe: opowiada on o trzech żydowskich rodzinach żyjących w okolicy, pamięta większość imion członków tych rodzin, wspomina znajomość z Puterem – „moim kolegą Żydkiem”. Również relacja z samej egzekucji okazuje się niezwykle dokładna: opisuje zarówno polskich strażaków, którzy wykopali doły, jak i Polaków, którzy na rozkaz Niemców zgromadzili i przyprowadzili na rozstrzelanie Żydów. On sam, wówczas czternastoletni, obserwował zdarzenia razem ze swoim majstrem, z położonego nieopodal warsztatu. Kiedy ekipa udaje się na miejsce egzekucji, świadek wskazuje lokalizację nieistniejących już zabudowań i samo miejsce rozstrzelania (punkt ten nie pokrywa się dokładnie z miejscem wskazanym przez poprzedniego świadka). Były sołtys opowiada znaną z poprzedniej relacji historię egzekucji, powtarzając te same szczegóły dotyczące ofiar trzymających się za ręce i klęczących przy krawędzi dołu. Kiedy mówi: „Mogliśmy pracować z majstrem, więc patrzyliśmy, jak się to skończy”, mężczyzna delikatnie ugina kolana, a dynamika sceny, którą widzimy, zmienia się gwałtownie. Na ekranie pojawia się zadający pytania, dotychczas ukryty poza ujęciem, i dopytuje świadka o pozycję ofiar: zgina nieco nogi, jakby chciał sprowokować swojego rozmówcę do powtórzenia sceny z poprzedniego wywiadu. Ten jednak nie podąża za jego sugestią, potwierdzając jedynie szczegóły wydarzeń z przeszłości. Niepełniony performans kończą słowa świadka: „Widziałem to, ale nie mogłem się już patrzeć”. W porównaniu z oferującym łatwą identyfikację pierwszym świadectwem ta relacja zostawia widza w ambiwalentnym stanie: współczucia i odrzucenia, tożsamości i odpodobnienia.

58 Yahad – In Unum, wywiad nr P148.

Performanse pamięci

Te szczególnie spektakle odgrywania przeszłości w pewnym sensie zbliżają się do Lanzmannowskich wcieleń: krajobrazowo-afektywnych, teatralnych rekonstrukcji, zamykających w jednej płaszczyźnie przeszłą traumę i teraźniejszą pracę pamięci. Równocześnie każą one dokładniej przyjrzeć się wszystkim elementom z zarysowanej wcześniej testimonialnej triady głosu, gestu i krajobrazu.

Jaki bowiem status mają te relacje? Nieżydowscy świadkowie Zagłady sytuują się na różnie definiowanej skali sprawczości i uczestnictwa: i tak projekt Muzeum Holokaustu rozróżnia sprawców, kolaborantów i świadków; Hilbergowski termin „bystander” tłumaczony jest na polski jako („po prostu”) „świadek”, bez wpisanych w angielskie słowo atrybutów postronności, obojętności i bierności; z drugiej strony mówi się o obserwatorach uczestniczących⁵⁹, ułatwiaczach i beneficjentach⁶⁰, postulując położenie nacisku na nieuniknioną sprawczość podglądających czy gapiów i zarezerwowanie słowa „świadek” dla ocalałych. W przypadku świadectw wideo, w których świadkowie historii (jak można by było ich nazwać, by uniknąć ewentualnych nadużyć)⁶¹ performatywnie angażują się w opowieść z przeszłości, problematyczność ich pozycji ulega jeszcze mocniejszemu wyostrzeniu, a o możliwym stosunku do opisywanych wydarzeń należy wnioskować z pojedynczych gestów, zajmowanych pozycji, tonu głosu i dobieranego słownictwa.

Opowieść postronnego staje się efemerycznym śladem po tych, którzy zginęli, opisem jednego, chwilowego punktu w konstelacji rozproszonej Zagłady. I choć świadectwa te mają przede wszystkim pomocniczy charakter, ich biograficzna struktura zmusza odbiorcę nagrania do równoczesnej konfrontacji ze świadectwem życia opowiadającego i „historią w historii”: losami żydowskiej społeczności, których relacja dotyczy. Assmann odróżniała świadectwo wideo od autobiografii, zwracając uwagę na momentalny, tworzony w chwili wypowiedzenia i jednoczesnego utrwalenia na taśmie, charakter tego pierwszego⁶². Tutaj porządku jeszcze bardziej się komplikują: relacja wideo postronnego świadka to raczej analogon auto/biografii pisanej

59 Por. E. Janicka *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, „Studia Litteraria et Historica” 2014/2015 nr 3/4.

60 Por. M. Fulbrook *A Small Town near Auschwitz. Ordinary Nazis and the Holocaust*, Oxford University Press, Oxford 2012; J.T. Gross *Sprawcy, ofiary i inni. „Zagłada Żydów”* 2014 nr 10, za: tamże.

61 Por. M. Kurkowska-Budzan *Informator, świadek historii, narrator...*

62 A. Assmann *History, Memory...*, s. 264–265.

„rozłącznie” – biografii innego poznawanej przez autobiograficzną opowieść mówiącego.

Sytuacja widza oglądającego takie nagrania okazuje się szczególnie interesująca: relacja postronnego często nie pozwala na łatwą identyfikację (jak nieraz dzieje się w przypadku świadectw ocalałych) czy proste odrzucenie, raczej pozostawia w odbiorcy uczucie niewygody i ambiwalencji. To, czego jesteśmy świadkami, to bowiem świadectwo o cudzym cierpieniu, z którego formą, przekazem i afektywną aurą musimy się skonfrontować. Jeśli, jak chce Shoshana Felman, struktura wideoświadectwa ocalałego czyni jego odbiorców świadkami drugiego stopnia⁶³, a transmisja indywidualnej traumy może wywołać traumę zbiorową i wytworzyć pewną wspólnotę doświadczenia (jak stało się podczas transmisji procesu Eichmanna⁶⁴), w przypadku nagranych relacji postronnych przekaz afektywnego ładunku nie ma prostej trajektorii, a pozycja odbiorcy ustala się w sieci mniejszych aktów utożsamienia i dystynkcji, w zależności od postawy bohatera nagrania na bieżąco wyinterpretowywanej z zapisu wideo: obojętności obserwatora, bólu świadka, okrucieństwa gapia.

W przywołanych świadectwach, w których przeszłość cudzego cierpienia zostaje wskrzeszona w akcie na poły teatralnych rekonstrukcji, obecność ofiar wywołują performatywne akty zeznających świadków. „Hajka, nie idź”, wykrzyknie świadek z pierwszego nagrania z Siemnic, ucieleśniając na nowo scenę z przeszłości, w niemożliwym akcie powstrzymania tego, co już się wydarzyło. Chwytając za rękę tłumacza i kłękając na skraju nieistniejącego już dołu, jakby w zgodzie na nieuchronny tok historii, wchodzi on w środek wydarzenia, którego nie może zatrzymać, będąc jednocześnie sobą – widzem i innym, na którego śmierć patrzy, a w jego słowach i gestach na chwilę łączy się niemożliwa dialektyka pozycji obserwatora i ofiary. Inaczej dzieje się w przypadku drugiego świadka: dynamika sceny rozgrywanej się między nim a ekipą filmową zasadza się raczej na zakłóceniach i rozstrojach – a niezgoda na przyjęcie pozycji ofiary, do czego prowokuje go prowadzący wywiad,

63 Por. S. Felman, *Nauczanie i kryzys...*, s. 395; zob. też analizę transmisyjnej funkcji wideoświadectwa w: A. Pinchevsky *The Audiovisual Unconscious...*, s. 159–163. Caroline Wake postuluje nazywanie odbiorców wideoświadectw świadkami trzeciego stopnia, „czasowoprzestrzennie oddalonymi od sceny traumy i świadectwa”, zob. C. Wake *Regarding the Recording: The Viewer of Video Testimony, the Complexity of Copresence and the Possibility of Tertiary Witnessing*, „History and Memory” 2013 Vol. 25, No. 1, s. 139.

64 Zob. S. Felman *The Juridical Unconscious...*, s. 7, 133; za: A. Pinchevsky *The Audiovisual Unconscious...*, s. 162.

utrzymuje wspomniany brak jednoczesności między idącymi na śmierć Żydami i patrzącymi na to Polakami. Jeśli zatem widzowie relacji postronnych świadków mieliby tworzyć wspólnotę, wytwarzałyby się ona za każdym razem na innych warunkach, w polu odniesień do spektrum możliwych postaw przez tę wspólnotę „odziedziczonych” z przeszłości.

Julie Creet pisze o geście jako jednocześnie synchronicznym – angażującym ciało i jego otoczenie tu i teraz, oraz diachronicznym – przynależącym do wydarzeń i ich afektywnej konstytucji z przeszłości⁶⁵. W przypadku krajobrazowych świadectw postronnych podwójny porządek gestu zyskuje uwspólniającą płaszczyznę: jest nią nie tylko ciało świadka, ale także otaczający krajobraz, stały odnośnik deiktycznych wskazań: to tu. Rekonstrukcja przeszłości, performans pamięci może odbyć się jedynie w efemerycznym akcie, w jednorazowym połączeniu pamięci świadka i materialności krajobrazu, który zaczyna znaczyć dzięki pojedynczemu wskazaniu. W przeciwieństwie do zwykle oddalonych przestrzennie, przemieszczonych świadectw ocalałych⁶⁶ w relacjach żyjących od dziesięcioleci w sąsiedztwie nieupamiętnionych miejsc Zagłady, ustawicznych postronnych ciało, świadectwo i krajobraz wchodzi ze sobą w szczególną współzależność. Widać to dobrze w języku wykorzystanym do odtworzenia przeszłości: nieustającym kotwiczeniu opowieści w przestrzeni, idiosynkratycznych miarach, mnogości szyfterów. Krajobraz – sceneria i aktywny korelat tych jednostkowych gestów i kruchej pamięci – staje się koniecznym i niezbywalnym elementem aktu świadczenia, topografią (cudzego) cierpienia⁶⁷.

65 J. Creet *Na poboczu...*, s. 138.

66 Hannah Pollin-Galay pisze o tej domyślnej „amorficznej przestrzeni Holokaustu” świadectw wideo, przeciwstawiając im relacje ocalałych litewskich Żydów wciąż mieszkających w Europie Wschodniej, zob. H. Pollin-Galay *The Holocaust is a Foreign Country: Comparing Representations of Place in Lithuanian Jewish Testimony*, „Dapim: Studies on the Holocaust” 2013 Vol. 27, No. 1, s. 28-29. Nt. reprezentacji krajobrazu w świadectwach ocalałych zob. też: T. Cole *Holocaust Landscapes*, Bloomsbury, London – Oxford – New York 2016; tegoż *“Nature Was Helping Us”: Forests, Trees, and Environmental Histories of the Holocaust*, „Environmental History” 2014 No. 19; tegoż *(Re)Placing the Past: Spatial Strategies of Retelling Difficult Stories*, „The Oral History Review” 2015 Vol. 42, No. 1.

67 Zob. J. Rapson *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, New York 2015, s. 1, 8.

Abstract

Aleksandra Szczepan

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

'I will show you the space right away': Landscapes of the Shoah, Performances of Memory

Szczepan examines the performative practices of Holocaust bystanders in relation to sites of genocide that remain unmarked and unremembered. The study draws on theories of witnessing and of the relationship between trauma and space or landscape. Beginning with an analysis of the interdependence between the gesture, the landscape and testimony in bystanders' accounts in Claude Lanzmann's *Shoah*, Szczepan presents the emergence of the video testimony as a genre as well as possible ways of interpreting it. Finally, she examines performative practices of the bystanders to the decentralised Shoah, using as examples video testimonies from the archives of the United States Holocaust Memorial Museum and the Yahad - In Unum foundation. Szczepan argues that in the case of the testimonial practices of casual witnesses of the Holocaust, the spatial-performative dimension becomes especially significant. It urges us to re-examine the problem of indexicality of a testimony and conventions determining this genre.

Keywords

video testimony, Holocaust, landscape, indexicality, witness, bystander, gesture