

Pozbawiony tytułu esej z szczęcioma przypisami o trzech innych esejach o milczeniu

Metodologicznie słaby

ANDRZEJ PITRUS

Pamięci Marieke, która przeżyła Zagładę,
bo była postacią fikcyjną.

Czy pomyślałeś kiedykolwiek, by umyć się Żydem? No... nie całym Żydem... kawałkiem. Mydłem z Żyda. Czy zastanawiałeś się kiedyś, ile Żyda potrzeba na jedną kostkę? Czy takie małe, hotelowe różowe mydło można zrobić z jednego krzywego żydowskiego nosa? Albo jak ono pachnie? No bo chyba nie lawendą czy poziomkami. Może raczej cebulą, bo przecież Żydzi nie mogą żyć bez cebuli. Czy wiesz, że na Ebayu można bez trudu kupić szarą kostkę z napisem RIF? Za jedyne 10 euro? ¹ Czy kupiłbyś ją, nawet wiedząc, że ta rzekoma „wojenna” pamiątka jest zapewne falsyfikatem? Tak dla hecy? Czy kupiłbyś ją, gdybyś wiedział na pewno, że nie jest?

Czy powyższe pytania wydają ci się obsceniczne?

RIF – skrót ten interpretowano jako *Rein Juden Fett*, albo *Reichs Juden Fett*, choć w istocie oznaczał on *Reichsstelle für industrielle Fettversorgung* i nie miał nic wspólnego z ideą produkcji mydła z ciał więźniów obozów koncentracyjnych utrwaloną także w polskiej literaturze – przez Zofię Nałkowską i Tadeusza Borowskiego. Makabryczna legenda okazała się jednak przynajmniej w pewnym stopniu prawdziwa. Oto bowiem w istocie mydło z ludzkich ciał wytwarzano w Polsce, w Gdańsku, pod okiem profesora Rudolfa Spannera. Choć produkcja nie osiągnęła nigdy skali masowej, idea powstała i została zrealizowana: potraktować ciało zamordowanego człowieka jako półprodukt, z którego można wytworzyć coś pożytecznego. Raz jeszcze zatem: czy chciałbyś umyć się Żydem? Ktoś zrobił to przed tobą. Wiesz?

W dokumentalnym esej Alaina Resnais’go zatytułowanym *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, 1955) wzmianka o produkcji mydła, a także o próbach wytworzenia nawozu z ludzkich kości jest lakoniczna, reżyser nie podejmuje dyskusji, która zresztą wtedy i tak nie rozgorzała. W procesie norymberskim przedstawiono bowiem dowody, że naziści wykorzystywali szczątki ludzkie do produkcji różnych przedmiotów i substancji. Dopiero jednak wiele lat później udało się ustalić, jaka

była prawdziwa skala zjawiska ² – mydło produkowano nie tylko w Polsce, ale także np. w marionetkowym Niepodległym Państwie Chorwackim. Wszędzie był to jednak rodzaj „eksperymentu”, który nie zdążył przerodzić się w proceder masowy. Dla Resnais’go ważna była jednak nie tyle kwestia skali, ile możliwości wyobrażenia sobie procesu przemiany ludzkiego ciała w mydło. A był to dla niego proces niewyobrażalny. Podobnie jak samo istnienie fabryk śmierci.

Pamiętam, że w młodości nic nie było w stanie tak zożydzić mi literatury, jak włączenie książki do kanonu lektur. *Pożegnanie z Marią*, podobnie zresztą jak *Medaliony* przeczytałem „pod lufą” niewidzialnego karabinu trzymanego przez moich dziwnie niewrażliwych na piękno słowa pisanego polonistów. Wiele pozycji „odzyskałem” dopiero znacznie później, ale wstrząsające opowiadanie od razu nie dało mi spokoju. Zwłaszcza zakończenie: *Twarz Marii otoczona szerokim rondem czarnego kapelusza była biała jak wapno. Trupio blade, kredowe dłonie podniosła spazmatycznie ku pierśom jak w geście pożegnania. Stała w aucie, wciśnięta w tłum tuż przy żandarmie. Patrzyła z natężeniem w moją twarz jak ślepa, prosto w reflektor. Poruszała wargami, jakby chciała zawołać. Zachwiała się, omal nie upadła. Samochód zatrząsnął się, zawarczał i nagle szarpnął. Nie wiedziałem zupełnie, co robić.*

Jak się później dowiedziałem, Marię, jako aryjsko-semickiego mischlinga, wywieziono wraz z transportem żydowskim do oślawionego obozu nad morzem, zagazowano w komorze krematoryjnej, a ciało jej zapewne przerobiono na mydło ³.

Chodziło nie tyle o nieuchronność rozstania bohaterów czy jego melodramatyczny potencjał, ile o osobliwy chłód ostatniego akapitu – tak jakby wszelkie emocje umarły wraz z Marią czy też jej antybiblijną przemianą. Ciało nie wróci stąd, skąd rzekomo przyszło. Nie stanie się na powrót słowem, ale mydłem właśnie. Choć jako nastolatek, gwałtem przymuszony do lektury obozowych opowieści, nie byłem w stanie ani rozpoznać, ani nazwać literackich chwytów Borowskiego, to wtedy, niewiele jeszcze wiedząc o Zagładzie, być może jeszcze przed pierwszą – obowiązkową, a jakże – wycieczką do Auschwitz, po raz pierwszy, w intuicyjny sposób, zetknąłem się z poznawczą i egzystencjalną kapitulacją. Wracam do pytań z pierwszego akapitu. Czy nadal wydają ci się obsceniczne?

Nie jestem w stanie wymyślić nic bardziej obscenicznego niż idea uprzymysłowienia śmierci narodu – przede wszystkim żydowskiego, choć nie tylko. Przez nazistowskie obozy w Auschwitz i Birkenau – według informacji na oficjalnej stronie internetowej Muzeum – przeszło około 1,3 miliona osób. Niemal 1,1 miliona stanowili Żydzi, a ich szanse na przeżycie były zdecydowanie najmniejsze. Przeżył więcej niż co drugi Polak i mniej niż co dziesiąty Żyd. Fakt, że obozy, w szczególności te, które zbudowano na terenach polskich, były przede wszystkim tragedią Żydów, nie umniejsza oczywiście żadnej innej straty, śmierci tysięcy Polaków, Romów, Holendrów czy Rosjan. Plan eksterminacji był jednak tym bardziej przerażający, że to przede wszystkim Żydom odmówiono statusu jakiegokolwiek człowieczeństwa. Pseudoantropologiczne dociekania otworzyły furtkę pozwalającą potraktować zamordowanych jako surowiec albo jako obiekt medycznych eksperymentów, prowadzonych w Auschwitz, ale nie tylko.

Zaczynam od mydła, choć w filmowym eseju Resnais’go wątek pojawia się jakby na marginesie, w jednym krótkim zdaniu komentarza towarzyszącego obrazom *found footage*, wykorzystanych tu dla zilustrowania ogromu okropieństw po-

pełnionych przez nazistów. Choć czarno-białe zdjęcia i filmy są wystarczająco szokujące, a lakoniczny i nieco beznamiętny charakter warstwy słownej czyni je bardziej dosadnymi. Tak jakby Resnais nie znajdował adekwatnych słów, jakby temat na swój sposób go paraliżował, co – paradoksalnie – nie przełożyło się na żadną artystyczną porażkę. *Noc i mgła* jest niezmiennie uważana za jeden z najważniejszych esejów dokumentalnych wszech czasów. Ten paraliż kształtuje film, ukazuje bezradność człowieka spotykającego się z czymś, co odbiera mowę, co sprawia, że nie znajdujemy właściwych słów. Nie znajdujemy, bo ich nie ma.

Noc i mgła to film nakręcony zaledwie w dziesięć lat po wojnie i zamknięciu obozu w Auschwitz-Birkenau, a także wielu innych podobnych miejsc znajdujących się nie tylko w Polsce. Dystans do prezentowanych wydarzeń nie był duży. Inaczej niż dzisiaj, dostęp do informacji z pierwszej ręki, do tych, którzy przetrwali, był dużo łatwiejszy. Resnais i jego współpracownicy, spośród których jednym z najważniejszych, bez wątpienia pozostawiającym swój ślad w dziele, był Chris Marker, zdecydowali się na dość nietypowe rozwiązanie. Miast podejmować próbę rekonstrukcji wydarzeń, dokonali prostego zderzenia materiału znalezionej, nakręconego przez samych nazistów, a także przez aliantów podczas wyzwania obozów, ze zdjęciami zrealizowanymi współcześnie. Te ostatnie początkowo odróżniają się bez trudu, nie tylko dlatego, że powstały na barwnym negatywie, ale i z innego powodu. Nie ma na nich ludzi, tylko miejsca, które już przestały pełnić swoją piekielną funkcję, jeszcze zanim stały się turystyczną atrakcją. Później uważny widz spostrzeże, że niektóre ujęcia, zwykle na końcu sekwencji *found footage*, również są współczesne. Granica tym samym staje się płynna.

Muzeum na terenie Auschwitz powstało wprawdzie już w 1947 r., ale wystawa przypominająca w ogólnym kształcie to, co można tam oglądać dzisiaj, zorganizowana została dopiero w roku realizacji *Nocy i mgły*. Do dziś ekspozycja budzi mieszane uczucia, choć ja uważam, że jest potrzebna. Wątpliwości pojawiają się czasem, kiedy w Krakowie mijam coraz liczniejsze biura oferujące wyprawy na teren obozu, ale też inne atrakcje, takie jak Wawel, kopalnia soli w Wieliczce, Nowa Huta. Wszystko można kupić w pakiecie. Wychodzi taniej. Na koniec Kazimierz z kolacją w żydowskiej knajpie bez jednego Żyda w kuchni. Dobrze, że nie mamy Disneylandu. Samo muzeum zachowuje właściwy stosunek do prezentowanego materiału, ale w nieuchronny sposób staje się pożywką dla przemysłu turystycznego.

Resnais nie pragnie uporządkować wiedzy o obozach zagłady. Jego film nie jest dokumentem, lecz osobistym esejem, w którym spojrzenie artysty zderzone zostało z obrazami już w pewien sposób zobiektywizowanymi. Makabryczne fotografie przedstawiające zmasakrowane zwłoki nagich więźniów na placu apelowym, włosy, także wykorzystywane potem do „praktycznych celów”, widziano przecież już wcześniej. To nie na ich ujawnieniu polega wartość *Nocy i mgły*.

Wszystko jednak zaczyna się inaczej. Najpierw pojawiają się barwne kadry ukazujące druty kolczaste i częściowo zniszczone baraki. Wszystko otoczone zieloną trawą. Puste. Po chwili pierwsze zdjęcia dokumentalne, w których powraca rok 1933 – rok, w którym „ruszyła maszyna”. Następnie, z nieco ironicznym komentarzem, nieruchome zdjęcia ukazujące wieżyczki dla strażników w różnych stylach: od „garażowego”, przez „japoński” do „żadnego”. Ta pierwsza kłamra, zawierająca w środku dość bezosobowe ujęcia tłumów popierających Hitlera,

w pewnym sensie definiuje logikę filmu. Oto miejsca, w których już nie ma więźniów, zamieniają się w te jeszcze niezaludnione. Przyszłych lokatorów obozowych baraków poznajemy na dwa sposoby: to anonimowe tłumy, pędzone przez ulice miast, a następnie wpychane do towarowych pociągów, ale i konkretne, wymienione z nazwiska osoby. Resnais daje widzom wyraźnie do zrozumienia, że świadom ogromu zbrodni wie, że pamięć może przetrwać jedynie wtedy, gdy pojedyncze osoby nie zamienią się w cyfry, jakkolwiek szokujące by one były. Wiedzieli o tym naziści, nadając osadzonym w obozach śmierci numery, mające nie tylko ułatwić biurokrację, ale także pozbawić ich tożsamości. Lakonicznie, ale niezwykle sugestywnie podsumowuje to zestawienie dwóch ujęć. Pierwsze ukazuje drzwi wagonu jadącego pewnie w stronę Auschwitz z wypisaną kredą liczbą więźniów: 74 Pers (niem. Personen). Kolejne – na moment skupia się na twarzy przerażonej, jakby otępiełej dziewczynki, którą dostrzegamy przez jeszcze niedomknięte zasuw.

Pierwszą „dokumentalną”, czy raczej dokumentacyjną, sekwencję kończy kilka ujęć odjeżdżających pociągów. Nie widzimy już jednak twarzy pojmanych. Wagony zostały zatrzaśnięte i zabezpieczone od zewnątrz. Na drugim końcu drogi jest już tylko noc i mgła. I faktycznie ostatnie ujęcie czarno-białej sekwencji prezentuje pociąg wjeżdżający na stację w nocy i we mgle. Widz, ten, który ogląda film po raz pierwszy, być może nie wie, że określenie „Nacht und Nebel” jest kryptonimem odnoszącym się tych, którzy od razu zostaną skazani na śmierć. Dosłowność, zagadka, metafora, otwartość – to wszystko mieści się w jednym parosekundowym odcinku taśmy filmowej. Kolejne ujęcie – już kolorowe – też pokazuje widzowi tory obozowej rampy. Dziś porośnięte trawą. To one doprowadzają do celu filmowców, którzy – zgodnie z komentarzem – nie wiedzą jeszcze do końca, po co tu przyjechali.

Ukazany w dalszym ciągu proces odczłowieczania także rozgrywa się na dwóch planach. Resnais zaczyna od bardzo dużego zbliżenia twarzy anonimowego więźnia, po to, by szybko przejść do równie szokujących planów ogólnych prezentujących nagie tłumy przyjmowanych do obozu. Segregowanych. Kadry kolorowe ponownie pokazują miejsca, w których rozgrywała się tragedia Auschwitz, jako puste. Są takie, bo większość byłych mieszkańców nie żyje. Ale też, w jakiś niepokojący sposób, czekają na kolejnych lokatorów. Czy w dziesięć lat po zamknięciu obozów można mieć pewność, że na zawsze pozostaną niezamieszkałe?

Resnais zwraca uwagę na pozory normalności, pokazując widzom osobliwości obozów, między innymi orkiestrę symfoniczną, ogród zoologiczny, sierociniec, szklarnie z rzadkimi roślinami czy „drzewo Goethego” na dziedzińcu obozu w Buchenwaldzie. Wszystko to w obrębie fabryk śmierci w paradoksalny sposób próbujących zachować pozory normalności. Z jednej strony ponure zbrodnie, z drugiej – życie rodzinne oficerów SS. Jedno z ujęć w tej sekwencji przedstawia współczesne miasto widziane zza drutów. Kadr jest czarno-biały, ale to już nie *found footage*. Reżyser zaburza wstępnie ustanowioną strukturę filmu, jeszcze raz podkreślając, że nie chodzi mu o rzeczową rekonstrukcję, ale postawienie pytania, na które odpowiedzią jest bezradne milczenie. Zdjęcia znalezione oraz współczesne powstały w różnych miejscach, przede wszystkim w Polsce, ale twórcy nie „podpisują” ich. Interesują ich obozy jako takie, a nie tropienie tego, co stało się w każdym z nich. Można mu wręcz zarzucić pewne błędy rzeczowe, czy raczej nieścisłości. Oto bowiem kadr ukazujący bramę bloku numer 21, w którym znaj-

dował się w istocie szpital w Auschwitz, zestawiony jest z portretem – niezidentyfikowanym w komentarzu – Carla Clauberga, ginekologa prowadzącego zbrodnicze eksperymenty w bloku 10. Blok 24, pokazany nieco później, faktycznie mieścił dom publiczny, ale nie był on – wbrew komentarzowi z offu – przeznaczony wyłącznie dla kapo, mogli z niego korzystać także SS-mani, a nawet bardziej „zasłużeni” więźniowie. Przekłamania te jednak nie wynikają ze złej woli, lecz ze stanu wiedzy w roku 1955, a także – jak się wydaje – z perspektywy przyjętej przez Resnais’go, niemającej wiele wspólnego ze „śledztwem” przeprowadzonym przez Claude’a Lanzmanna w znacznie późniejszym *Shoah* (1985).

Nawet wtedy, gdy przez moment wydaje się, że twórcy – jak we fragmentach ilustrujących wizytę Himmlera w Auschwitz – przyjmują dokumentalistyczną postawę, wrażenie to zostaje szybko zatarte. Nadal chodzi bowiem raczej o emocje niż uporządkowaną prezentację faktów.

Resnais zwraca uwagę na to, że uwięzieni nie przyjmowali biernie zadawanego im cierpienia. Odpowiedzią była czasem sztuka, kiedy indziej literatura czy też działalność w tajnych organizacjach politycznych. Działania te nie mogły w oczywisty sposób zagrozić systemowi bezpośrednio, były jednak gestami człowieczeństwa skonfrontowanymi z przeczącymi mu zachowaniami oprawców. Jego diagnoza jest jednak bezwzględna – materiały ukazują próby oporu zestawione bezpośrednio z tymi, które ilustrują proces przemiany człowieka w ciało, potem w zwłoki: przerażone, pozbawione wieku, z otwartymi oczami. Osobliwe, ale i niezwykle sugestywne jest to, że najpierw dane jest nam zobaczyć ciała: nagie, zmasakrowane, sprowadzone do nierozpoznawalnych szczątków, a dopiero później obrazy mające charakter synekdochy: sterty okularów, butów czy pędzli do golenia. Resnais zdaje się odwracać klasyczną „dramaturgię”, ale dzięki temu osiąga efekt niepowtarzalny.

Wzmianka o produkcji mydła pojawia się w 28 minucie filmu, niedługo przed jego końcem, w następnym ujęciu, migoczą obrazy przedstawiające kawałki wyprawionej ludzkiej skóry ozdobionej tatuażami. Takie były podobno najcenniejsze. Wtedy komentarz na chwilę się urywa, jakby lektorowi faktycznie zabrakło słów... choć przecież wiemy, że to zamierzony efekt retoryczny. Milczenie, które przemawia mocniej niż krzyk.

Dalej następują już tylko obrazy wyzwolenia. Wcale nie triumfalne, wręcz przeciwnie: powracają stosy ciał, tym razem spychane ciężkimi maszynami do dołów – zbiorowych mogił. Kadry z procesów oprawców pozbawione są – nieobecnego zresztą w całym filmie – synchronicznego dźwięku. To inny rodzaj milczenia. Twórcy wkładają w usta każdego z oskarżonych te same słowa: *Nie jestem winny*, choć z ruchu warg wiemy, że każdy tłumaczy się inaczej. Finał nie przynosi pokrzepienia, lecz konkluzję, że w oczach nazistowskich bandytów nadal możemy dostrzec odbicie nas samych, być może zdolnych do jeszcze okropniejszych zbrodni. Minęło tylko dziesięć lat... minęły tylko 73 lata...

Obozy zagłady stały się tematem wielu filmów. Choć temat tropię od lat i widziałem chyba wszystko, do czego udało się dotrzeć, nie podejmuję się ich skatalogowania. Nadal jednak poszukuję tych filmów, które uciekają od dokumentalistycznej dosłowności, podążając niejako za arcydziełem Alaina Resnais’go. Tych nie znajduję często, być może potencjalnych twórców onieśmiela klasa niedoścignętego wzorca? Jednak w 1993 r. pojawia się krótki film, wchodzący w nieoczywisty dialog z *Nocą*

i mgłą. Powstał w Austrii – kraju, który w zupełnie inny niż Niemcy sposób (nie) poradził sobie z nazistowską przeszłością. Do dziś narracja oparta na idei „pierwszej ofiary nazistowskich Niemiec” spotyka się z krytyką wielu Austriaków, także artystów, pamiętających, że *Anschluss* z 1938 r. nie był równoważny z późniejszym atakiem na Polskę, choćby dlatego, że spotkał się on z dużym poparciem samych Austriaków, sięgającym w niektórych rejonach kraju niemal 99 procent.

Niemniej koncept, że Austria była w istocie ofiarą nazistowskiej ideologii, stał się w pewien sposób fundamentem powojennego odpuszczenia win, legitymizowanego zresztą przez Deklarację Moskiewską z 1943 r., w której USA, Wielka Brytania i ZSRR uznały, że *Anschluss* jest bezprawny, a kraj powinien zostać „wyzwolony” jako obiekt niemieckiej agresji. W rezultacie proces denazyfikacji był w Austrii po 1945 r. dość opieszawy i często sprowadzał się do niewiele znaczących gestów.

Film Wenera Koflera *W muzeum (Im Museum, 1993)* jest utworem słabo znanym, by nie rzec zapomnianym, ale z całą pewnością zasługuje na uwagę w kontekście toposu milczenia wobec zbrodni nazistowskich fabryk śmierci. W Austrii działało kilka obozów koncentracyjnych dostarczających siły roboczej wielu znanym do dziś koncernom, między innymi firmie Bayer, sławnej przede wszystkim dzięki cenionej powszechnie aspirynie. Najważniejszym z nich był jednak ten, który powstał w Mauthausen, około 20 kilometrów od Linzu – do dziś próbującego mierzyć się z „czarnym PR-em”, wynikającym z faktu, że mieszkał tam w młodości Adolf Hitler, uważający zresztą to miasto za swoją „małą ojczyznę”. Obóz ten był pierwszą tego rodzaju instytucją powstałą poza granicami Niemiec. Choć zginęło tam czterokrotnie mniej ludzi niż w Auschwitz, cieszył się bardzo złą opinią i stał się miejscem kaźni wielu Polaków – między innymi naszego pioniera kinematografii, Kazimierza Prószyńskiego. Dla Hiszpanów ma on takie znaczenie, jak dla Żydów Oświęcim. To właśnie tam wymordowano uchodźców, którzy po wojnie domowej uciekli do Francji, gdzie w 1940 r. zostali pojmani przez francuskich kolaborantów i wydani Niemcom.

Choć na terenie niegdysiejszego obozu znajduje się muzeum, w pobliskim Linzu, miście coraz bardziej atrakcyjnym dla turystów z uwagi na festiwal muzyczny poświęcony Antonowi Brucknerowi i centrum Ars Electronica, gdzie organizowany jest najważniejszy na świecie festiwal sztuki mediów, nie znajdziemy łatwo informacji o możliwości jego zwiedzenia. Narzekałem na turystyczne zanektowanie Oświęcimia w Krakowie, teraz mam za złe Austriakom, że nadal zamiatają pod dywan własną historię. Może warto szukać złotego środka?

Kofler przyjmuje bardzo oryginalną strategię. Choć jego film był odczytywany jako głos na temat zaangażowania Austrii w Zagładę, w istocie nie ma w nim żadnych obrazów zbrodni. Problem milczenia Austriaków przekłada się na osobliwe milczenie dzieła. Chodzi przy tym nie o słowo, ale o obrazy – nie znajdziemy tu szokujących wizualnych dokumentów cytowanych przez Alaina Resnais’ego.

Film otwierają ujęcia zimowego pejzażu, miejsca, które może być gdziekolwiek. W chwilę potem czarno-biały obraz, jak i całość dzieła Koflera, ukazuje płyty chodnikowe prowadzące do niezidentyfikowanego budynku. Miejsca, inaczej niż u Resnais’go, nie tylko nie zostają nazwane, ale w istocie są nierozpoznawalne, być może także dla kogoś, kto kiedyś je odwiedził nieświadom podążania za krokami reżysera (słyszymy je w trakcie czołówki). Podobnie jak *Noc i mgła, W mu-*

zeum obywa się bez synchronicznego dźwięku. I tu zastąpiono go komentarzem zza kadru, który, choć „wypowiadany”, zachowuje ostentacyjnie literacki charakter. Nie tylko dlatego, że pewne jego fragmenty zbliżają się do formuły poetyckiej prozy, ale także dlatego – tę możliwość daje język niemiecki – że sformułowano go nie w charakterystycznym dla mówionej niemczyzny *Umgangssprache*, ale w właśnie w języku „pisanym” – *gehobene Sprache*.

Bezimienny bohater opowiada o wizycie w muzeum, w którym historia staje się doświadczeniem. Jego podróż, przeprowadzona pod okiem Kustosza, obejmuje wizytę w pokojach zawierających instalacje poświęcone niemieckiej historii. Jednak widzowi nie będzie dane ich obejrzeć, niemal cała warstwa wizualna filmu sprowadza się do zrealizowanych subiektywną kamerą ujęć w plenerze. W pewnym momencie pojawia się na ekranie tablica z napisem *Hier entsteht Deutsche Historische Museum* – „Tu powstaje Muzeum Historii Niemiec”, ale okazuje się jedynie kamienną płytą porzuconą w głębokim śniegu. To oczywiste odniesienie do projektu Hitlera, który miał zostać zrealizowany w jego rodzinnym Linzu. Choć kolekcja, obejmująca między innymi wiele zrabowanych dzieł sztuki, w istocie została stworzona, pokazano ją dopiero po wielu latach – oczywiście z odpowiednim historycznym komentarzem.

Wycieczka po niewidzialnym muzeum – jak zapowiada Kustosz – zaczyna się w erze kamienia – najdłuższej epoce przedhistorycznej obejmującej okres od pojawienia się człowieka (być może ok. 300 tysięcy lat temu) do czasów neolitu, czyli momentu, w którym homo sapiens opanował sztukę obróbki metalu, wytwarzania ceramiki, a także osiadł, tworząc podstawy kultury ekonomicznej opartej na uprawie i hodowli. Ten niemal mityczny czas, choć przecież dziś dobrze udokumentowany, jest u Koflera momentem tworzenia się kultury – w sensie duchowym i materialnym. Nieoczekiwanie zwiedzający przenoszą się do pokoju zawierającego pierwszą instalację poświęconą kulturze dźwięku. Znajdują tam kamienne posągi kompozytorów, oczywiście z Antonem Brucknerem i Carlem Orffem na czele, powiązanych na różne sposoby z niemiecko-austriacką łamigłówką, o której mówi film Koflera.

Bruckner, podobnie jak Wagner, został zawłaszczony przez nazistów. Choć zmarł pod koniec XIX w., jego kontrowersyjna twórczość została włączona do kanonu sztuki nazistowskiej. Inaczej niż Wagner Anton Bruckner nie był antysemitą – przynajmniej nie istnieją żadne wiarygodne źródła, które mogłyby to potwierdzać. Niezależnie od tego był on wybrańcem Hitlera, być może nie tylko z powodu lubianego przezeń monumentalnego stylu, ale także z uwagi na fakt, że on także pochodził z Górnej Austrii i był związany z Linzem. Carl Orff świadomie sympatyzował i kolaborował z nazistami. Inaczej niż Bruckner, nie urodził się w Austrii, lecz „za miedzą” – w Bawarii. Po wojnie próbował dokonać autodenazyfikacji, utrzymując, że współpracował z ruchem oporu. Nie zostało to potwierdzone. Działal także w Austrii, w Salzburgu, gdzie zajmował się organizowaniem edukacji muzycznej. Kolejną postacią przywołaną w filmie Koflera jest Werner Egk (właśc. Mayer), którego nazwisko miało rzekomo znaczyć „Ein Grosser Komponist”, choć w istocie było jedynie wymyślonym przez niego samego pseudonimem odwołującym się do panieńskiego nazwiska jego matki. Egk nie był twórcą wybitnym, ale i on stał się symbolem zaangażowania artystów po stronie tyranii. Choć nie należał do NSDAP, a po wojnie także próbował – niezbyt skutecznie – oczyścić się z za-

rzutów sympatii dla nazizmu, jego nazwisko zostało umieszczone na Gottbegnadeten-Liste – w oficjalnym wykazie artystów „natchnionych przez Boga”, stworzonej oczywiście przez Adolfa Hitlera przy współpracy Josepha Goebbelsa.

Tematem kolejnej instalacji są... biurka. To przy nich zapadały decyzje, które kosztowały życie tysięcy, jeśli nie milionów ludzi. Właścicielem jednego z nich był jeden z najbardziej znanych austriackich zbrodniarzy wojennych Odilo Globocnik. Z pochodzenia Słoweniec, wiernie służył Trzeciej Rzeszy i uważany był za jednego z najważniejszych „architektów” planu zagłady polskich i nie tylko polskich Żydów. W tej części bohater-narrator znajduje jeszcze jedno biurko. Własne. Wreszcie wkracza w sferę, w której wystawa przestaje być zwykłą ekspozycją, staje się immersywną instalacją, w której horror nazizmu może zostać doznany wprost. Historia staje się doświadczeniem. Nadal jednak nie widzimy „instalacji” z okularów więźniów Auschwitz czy zabawek odebranych pomordowanym tam dzieciom. Kofler zmusza widza, by wyobraził sobie niewyobrażalne.

Wędrowce przez kolejne instalacje, odnoszące się do dramatycznych momentów niemieckiej historii i austriackiego w niej udziału, ale i chwil banalnych, zaledwie rodzajowych, niewiele znaczących – jak by się wydawało – scen, towarzyszy narastający gwar publiczności odwiedzającej niewidzialne muzeum. *Wydaje się Pan zmęczony* – zauważa w pewnej chwili Kustosz. *Tak, jestem zmęczony* – odpowiada bohater, ale wędrowka się nie kończy, stając się raz przeprawą przez masyw Großglockner, a kiedy indziej podróżą wyobraźni odbytą może przy biurku narratora, może w półśnie, może nawet w alkoholowym widzie.

W muzeum przynosi refleksję nie tylko na temat austriackiego zaangażowania w historię Niemiec, przede wszystkim najnowszą, ale jest też zachętą do zastanowienia się nad pamięcią i tym, w jaki sposób powinna może ona być zachowana. Czy powinniśmy wybaczyć Orffowi jego fascynację nazizmem? Czy może zapomnieć o *Carmina Burana* – jednym z najpiękniejszych utworów skomponowanych w XX w.?

Nieoficjalną Trylogię Milczenia zamyka portugalski esej Sérgio Tréfauta *Treblinka* (2016). Film opowiada o losach więźniów obozu, który choć istniał zaledwie czternaście miesięcy (od lipca 1942 r. do listopada 1943 r.), w znaczący sposób uczestniczył w zagładzie polskich i europejskich Żydów. Zginęło tam, wedle najbardziej prawdopodobnych szacunków, około 800 tysięcy osób. Treblinka była zatem drugim miejscem Zagłady w Europie. Obóz ten, podobnie jak inne, dostarczał oczywiście siły roboczej, ale jego zadaniem była przede wszystkim anihilacja. W komorach gazowych używano tam trujących spalin – metody o tyle niedoskonałej, że na skutek nierównomierności pracy produkujących je silników, wielu więźniów było w stanie przeżyć trwający nawet trzydzieści minut proces. Niektórzy ginęli spaleni żywcem, innych dobijano strzałem z pistoletu, a w razie braku amunicji bagnietami lub nawet widłami skonfiskowanymi miejscowym rolnikiem.

Podobnie jak w *Nocy i mgle* oraz *W muzeum* reżyser prowadzi narrację z offu. Tym razem nie jest to jednak odautorski komentarz, ale wyznania więźniów, odegranych przez aktorów. Mówią po rosyjsku. Tréfaut skupia się na motywie podróży do obozu. Pierwsze ujęcie ukazuje pociąg – jak najbardziej współczesny. Większość późniejszych scen także rozegra się w pociągu, przy czym twórcy nie chcą rekonstruować realiów z 1942 czy 1943 roku. W zamian zaproponują rodzaj na poły onirycznego performansu, którego wizyjny charakter podkreśla osobliwy efekt

polegający na nałożeniu na siebie dwóch lekko przesuniętych względem siebie kadrów. Zdejmij okulary w trójwymiarowym kinie... Tak... to właśnie coś takiego. Nieznośne, dotkliwe. Nie masz okularów. Nie założysz ich z powrotem.

Opowieść rozpoczyna młody mężczyzna. Podróżuje z siostrą. Ona zostaje zamordowana. On, uznany za zdolnego do pracy. Po przyjeździe do obozu uczestniczy w sortowaniu ubrań nowo przybyłych. Na podłodze leżą sukienki, ubranka dzieci, bielizna. Właściciele już nie ma. Poszli.

W dziesiątej minucie odzywa się kobieta. Boi się pociągów. Nawet pierwszej klasy w Transsyberyjskiej. Przeżyła Treblinkę, inaczej by się nie bała. Po chwili wraca głos mężczyzny. Opowiada o tym, jak zaganiano kobiety i dzieci do oddzielnego baraku, gdzie rozbiierały się z dala od spojrzeń mężczyzn. Już wkrótce potem wszyscy razem, obnażeni, czekali na skierowanie na śmierć. Opowieściom towarzyszą obrazy współczesne, wnętrza pociągów, w nich – w niemal pustych wagonach – pojedynczy pasażerowie, nadzy mężczyźni pogrążeni w rodzaju letargu.

Opowieści towarzyszą nieodmiennie obrazy współczesne. Ujęcia ukazujące obnażonych pasażerów – do mężczyzn dołącza kobieta w średnim wieku – później widzimy anonimowe postaci zza brudnej szyby pociągu, tory, stacje kolejowe. Głos narratora objaśnia, co się działo po przyjęciu do obozu. Nadal pracuje przy sortowaniu ubrań: natrafia na sukienkę siostry. Niewiele kobiet ma szansę przeżyć: tylko te, które trafią do kuchni albo będą dostarczały rozrywki SS-manom. I to trwa krótko. Później prawie wszystkie pójdą do komór. Treblinka była najbardziej efektywną „fabryką śmierci”. Narrator dostaje także inne zadanie: kłamię, że jest fryzjerem, zostaje więc przydzielony do zespołu, mającego za zadanie strzyżenie kobiet idących na śmierć. Ich włosy nie mogą się zmarnować, wszystko musi wypełnić walizki układane potem w stopy. Kobieta opowiada o transporcie bułgarskich Żydów. Przyjeżdżają luksusowymi wagonami sypialnymi, mają ze sobą meble i duże zapasy żywności. Wkrótce nikt nie odróżni ich od tych, którzy dostali się do Treblinki w przepełnionych wagonach towarowych, w których często – już po dotarciu na bocznice obozu – znajdowano więcej martwych niż żywych.

Narrator nie był fryzjerem, ale zlecone mu zadanie nie wymagało wcale kwalifikacji. Należało jedynie szybko, najlepiej nie więcej niż pięcioma ruchami nożyczek, pozbawić włosów idących na śmierć. Potem zaś, gdy ich ciała zostały już wywleczone z komór gazowych – złotych i platynowych zębów. Ci, którzy zginęli w większych komorach, mieli często zaciśnięte szczęki. Śmierć trwała tam dłużej. By dostać się do drogocennych kruszców, trzeba było łamać im żuchwy.

Opowieść rozpisana na głosy w filmie *Treblinka* powstała w istocie na podstawie jednego świadectwa⁴. Jego autorem był Jechiel Rajchman – człowiek, któremu udało się przeżyć w obozie aż dziesięć miesięcy. Był uczestnikiem buntu, na skutek którego około 400 osadzonych w KL Treblinka uciekło z niewoli.

Esej Sérgio Tréfauta ma spośród trzech omówionych tu filmów najbardziej osobisty, intymny charakter. Ale i on nie jest dokumentem; wspomnienia więźnia obozu zostały bowiem nie tylko rozpisane „na głosy”, ale w szczególny sposób poddane uniwersalizacji. Reżyser nie trzyma się formuły dokumentalnej, ale także nie buduje klasycznej fikcji, w której aktorzy stają się granymi postaciami. Zarówno dwójka wykonawców wygłaszających komentarz zza kadru, jak i „nadzy” – tak określono ich w napisach końcowych – są performerami nieukrywającymi roli, jaką powierzył im twórca. Niepokoi też brak obrazów, które miałyby przywo-

łać miejsce kaźni setek tysięcy osób. Ten wybór, polegający na posłużeniu się ujęciami, które łatwo zidentyfikujemy jako współczesne, ma jednak głębokie uzasadnienie. Treblinka nadal „milczy”, gdyż nazistom udało się zlikwidować obóz i zatrzeć dowody zbrodni. Nie znajdziemy tam śladów przeszłości podobnych do tych, które przypominają o tym, co wydarzyło się w Auschwitz-Birkenau. Paradoksalnie przez dwadzieścia lat po wojnie nie doszło do upamiętnienia śmierci pomordowanych. Dopiero w 1964 r. powstało skromne muzeum, przez lata borykające się z problemami organizacyjnymi i finansowymi.

Trzy filmy. Trzy wrażliwości. Łączy je jednak coś, co wydaje się nie tyle konsekwencją jakiegokolwiek kalkulacji, ile naturalnym wynikiem spotkania z tym, co musi powodować bezradność. W każdym przypadku głos artysty w pewnym momencie załamuje się, zastyga – w braku, w niepokazaniu, niewypowiedzeniu. A może wcale nie musi?

* * *

W Polsce przed II wojną żyło ponad trzy miliony Żydów, co stanowiło około 9 procent społeczeństwa. Było to największe skupisko ludności żydowskiej w Europie. Po Holokauście zostało 45 tysięcy. Dzisiaj w gminach zarejestrowanych jest około dwóch tysięcy osób. W ostatnim spisie powszechnym⁵ narodowość żydowską deklarowało około 2500 obywateli RP. W czasie wojny zginęło od 2,7 do 3 milionów polskich Żydów⁶.

ANDRZEJ PITRUS

Sierpień 2018, Torevieja

¹ <https://www.ebay.co.uk/itm/GERMAN-WWII-WEHRMACHT-PERSONAL-SOLDIER-HYGIENIC-SOAP-BAR-RIF-WAR-RELIC/263858196070?hash=item3d6f2c8e66:g:w8wAAOSw1xhZpE16> (dostęp: 18.08.2018)

² Por. np. B. Hutman, *Nazis never made human-fat soap*, „*The Jerusalem Post – International Edition*”, week ending May 5, 1990.

³ T. Borowski, *Pożegnanie z Marią*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 79.

⁴ J. Rajchman, *Ocalalem z Treblinki*, Czytelnik, Warszawa 2011.

⁵ <http://stat.gov.pl/spisy-powszechno/nsp-2011/nsp-2011-wyniki/ludnosc-stan-i-struktura-demograficzno-spoleczna-nsp-2011,16,1.html> (dostęp: 20.08.2018).

⁶ A. Friszke: *Polska. Losy państwa i narodu 1939-1989*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2003, s. 42.