
Paweł Śpiewak

Przedstawienie nieprzedstawialnego

Obóz zagłady w Bełżcu był wielkości dużego boiska sportowego. Znajdował się niedaleko drogi z Tomaszowa Lubelskiego do Lwowa, wprost na jego teren prowadziła bocznicą kolejowa. Zagazowano tutaj i pochowano około sześciuset tysięcy Żydów, głównie z Galicji, po części z południowej Lubelszczyzny, ale również z Wiednia czy Frankfurtu. Nikt nie ocalał. Po obozie pozostało pole porośnięte kilkoma drzewami. Miejscowa ludność kopała w tym miejscu przez lata. Szukała złota i kosztowności. Gdy kilka lat temu rozpoczęto budowę pomnika, robotnicy zapchali te podziemne korytarze tonami betonu.

Autorzy projektu architektonicznego upamiętniającego śmierć setek tysięcy ludzi podzielili wzgórzysty kawałek ziemi na dwie części. Środkiem prowadzi wąska alejka zagłębiająca się we wnętrze wzgórza. Z każdym krokiem zwiedzający czuje, jakby ono go pochłaniało i prowadziło ku ścianie z listą imion pomordowanych, będącej również ścianą płaczu, a także ścianą końca, symbolem pułapki bez wyjścia. Słychać kroki, które odbijają się od rosnących ścian. Tam, na końcu ścieżki, była komora gazowa.

Cały teren poobozowy pokryty jest żużlem ciemniejszego i jaśniejszego koloru. Czarnym żużlem oznaczone są trzydzieści trzy doły czy miejsca pochówku.

Wokół placu obozowego prowadzi ścieżka z wypisanymi nazwami miejscowości, z których przybyły ofiary, i datami transportu. Ramy pola wyznaczają poskręcane rdzawe druty. Takie same, jakie pozostają z roztrzaskanego bombą domu, bunkra, fabryki. Podobnie żużel, materiał pozostający po wypaleniu rudy. Żużel znajduje się u kresu najgorętszego nawet ognia. Po nim nie ma już nic.

Wiemy sporo o tym, jak działał obóz. Wiemy, kim byli esesmani i wachmani. Żaden z nich po wojnie nie został osądzony. Nie było pośród żywych nikogo, kto mógłby być świadkiem oskarżenia. Jedyne uciekinier obozowy zginął dwa dni po wyzwoleniu Lublina. Dzień wcześniej złożył zeznania. Bardzo mało wiemy o ludziach, którzy tu zginęli. W pawilonie wystawienniczym jest kilka fotogramów. Są jakieś monety. Nie ma ani walizek, ani butów, jak w wielu muzeach w obozach koncentracyjnych. Są za to stosy kluczy, którymi Żydzi zamykali swoje domostwa, i czekające na nich ubrania i garnki. Są także wydobyte przez archeologów z dna grobów opaski, którymi ich znaczone. Wisi duża mapa obejmująca granice przedwojennej Rzeczypospolitej. Sam pawilon jest niewielki.

Cały czas w monitorze telewizyjnym powraca relacja Jana Karskiego z obozu przejściowego w Izbicy. Stamtąd godzinę, dwie jechał pociąg do Bełżca. Relacja jest strasznym krzykiem, przerywanym wewnętrznym szlochem polskiego emisariusza.

W głębi pawilonu jest ciemna izba. Wewnętrzna izba placzu. W wewnętrznej izbie niebios płakał Wiekuisty, patrząc na cierpienie swego ludu – twierdził rabin Kalonymos Szapiro.

Miejsce pamięci w Bełżcu to wstrząsający pomnik Zagłady. Surowy i prosty. Podobnie jak w Treblince. Artyści dobrali formę w taki sposób, by współbrzmiała ze słowami z Księgi Hioba wyrytymi u wejścia do obozu: „niech ta ziemia nie zagłuszy krzyku mej krwi”. Rabini dodają jeszcze: „i pomści ofiary”. Tu słyszeć pustkę. W tym miejscu był kres. Kres życia, narodu, kultury, dla wielu kres religii. Obóz jest świadectwem przewagi i niemal całkowitego zwycięstwa zła. Cudowne ocalenie nie nadeszło. Bóg nie okazał swej litości i miłosierdzia. Gmach judaizmu, jak pisał mądry rabin David Weiss Halivni, został podcięty.

Artystom, rzeźbiarzom oraz architektom udało się uniknąć dwóch jawnych niebezpieczeństw: zarówno dosłowności, jak i nieczytelnego już, abstrakcyjnego skrótu. Swą twórczą wyobraźnię nie chcieli opisać, zobaczyć czegoś, czego sami nie przeżyli. Nie wolno im udawać empatii. Zadziwia, budzi szacunek prostota języka wypowiedzi i zarazem dobitny charakter dzieła.

Mam poczucie, że jest to jeden z niewielu pomników Zagłady, które wyrażają znany dobrze i niepodważalny postulat Theodora Adorno. Przed wielu laty niemiecki filozof pisał o potrzebie poszukiwania języka i takich form poetyckich, w których cierpienie ofiar nie zostałyby złagodzone przez ich estetyzację. „Zasada estetyzującej stylizacji powoduje, że niezrozumiały los zdaje się mieć sens; ulega przeobrażeniu, coś z jego tragedii ulatuje. Już samo to jest krzywdzące w stosunku do ofiar. (...) Niektóre utwory (...) wręcz na własne życzenie angażowane są w proces takiego porządkowania przeszłości”.

Twórcy tego pomnika byli i są świadomi podstawowego, estetycznego i zarazem moralnego, dylematu każdego artysty stojącego wobec wyzwania, jakim jest przedstawienie śmierci ludzi i Narodu. Znają ryzyko tej sytuacji. Rozumieją, na czym polegać może nieprecyzyjność wypowiedzi, czym jest w tym wypadku banał, rytualizm gestu i artystycznych symboli. Wiedzą, i to uważam za najważniejsze, jak niebezpieczne jest uleganie w takiej sytuacji pokusie piękna, estetyzacji przeżywania miejsc piekielnych.

Zapewne najważniejsze jest właśnie wygnanie z wyobraźni rzeźbiarzy oraz architektów, twórców owego pomnika, kategorii piękna. Stosowne są w tym wypadku słowa Czesława Miłosza: „Poeta musi zachować swoją wiarygodność nawet w oczach człowieka stojącego w obliczu nagłej śmierci”. Wszak chodzi też o przedstawienie tego, co wielu ludziom wydaje się nie do przedstawienia i nie do wyrażenia. George Steiner, profesor

literatury, bodaj najmocniej bronił tezy, że „świat Auschwitz znajduje się poza mową i rozumem. A mówiąc niewypowiedziane, ryzykujemy trwaniem języka jako twórcy oraz właściciela ludzkiej, racjonalnej prawdy”. Oznacza to, że mówienie o Zagładzie z braku właściwego języka wyrazu, z braku adekwatnych symboli, z powodu nikłej wyobraźni tych, którzy nie przeżyli okrucieństwa Niemców, jest niemożliwe – gdy mówimy, to albo bełkoczemy, albo grozi nam swego rodzaju świętokradztwo. Jesteśmy, sugeruje krytyk, skazani na milczenie. Mówiąc to, Steiner, wybitny znawca literatury i współczesnej kultury, dotyka faktów opisanych przez świadków i ofiary *Churban* (Zniszczenia) już w czasie wojny. W dzienniku pisanym w getcie warszawskim Chaim Kaplan wielokrotnie powracał do tego samego sformułowania: „Moje pióro nie jest w stanie opisać tej katastrofy”. Albo: „Nie ma już sił, by rozpacz, nieustanne łkanie prowadzi ostatecznie do milczenia. Na początku jest krzyk, potem lament, a potem już bezgłośny jęk, po którym nie pozostało nawet echo”. Z kolei Stefan Ernst w pamiętnikach zauważał: „Ta istotna, prawdziwa prawda nie da się przedstawić najtęższym nawet piórem”. Po wojnie Paul Celan pisał z kolei w wierszu *Tybinga, styczeń*:

„Gdyby,
gdyby człowiek,
gdyby człowiek przyszedł dziś na świat,
ze świetlistą brodą
patriarchów: mógłby on,
mówiąc o tym tu
czasie, mógłby tylko bełkotać,
wciąż i wciąż i dalej.”

Można rzec, że do Szoa stosuje się ten sam biblijny zakaz, który obowiązuje wobec wszelkich przedstawień Boga. Wiemy czy czujemy, że są takie wydarzenia, takie doświadczenia, do których ze względu na ich przerażający charakter nie możemy się zaudać zbliżyć. Otoczone są czymś, co nazwać można świętym strachem czy raczej grozą. Każda próba ucieczki od tego zakazu pachnie w religii bałwochwalstwem, a w wypadku sztuki (szczególnie często filmowej) – kiczem, kłamstwem, fałszem, grafomanią. Obrazy Zagłady, niezależnie od talentu artystów, niezależnie od ich doświadczeń, niezależnie od oceny krytyków i odbiorców, skazane są na niepowodzenie nie dlatego, że okazują się złe, ale dlatego, że wykraczają poza podstawowe tabu śmierci, poza akt Zagłady, w tym wypadku traktowany niemal jako akt uświęcony. A jest on w tej perspektywie aktem uświęconym, bo zawiera w sobie cierpienia i wydarzenia w historii nienotowane. Jego nieprzedstawialność jest wyrazem nawet nie tyle historycznej złożoności, naszej niewiedzy,

trudności poznawczych, ile, jak pisał Berel Lang – z jego „moralnej potworności, która wykracza poza zwykłe, a być może wszelkie sposoby przedstawienia”. Wiemy jedno: pisarstwo, sztuka nie mogą być w tym kontekście oceniane jedynie z punktu widzenia arcyzmu, estetyki, ale są i muszą być również postrzegane jako akt etyczny czy niemal (para)religijny. Perspektywa myślenia Steinera, Adorna, który pisał o barbarzyństwie pisania lirycznej poezji po Auschwitz, stwierdzenie Elie Wiesela na temat zamkniętego języka obozów nakazują przekroczenie i odrzucenie rozróżnienia między formalnymi kategoriami sztuki a etyczną treścią utworu.

Opinia laureata Literackiej Nagrody Nobla, Imrego Kertésza, współbrzmi z zasadniczym przesłaniem słów George’a Steinera, który pisał, że prawdy o Zagładzie nie da się przedstawić najtęższym piórem, że choć bluźnierstwem jest pisać powieść o Auschwitz, to zarazem nie wolno popaść w milczenie, by nie przyznać moralnego zwycięstwa Niemcom. „Jeśli zatem pisanie o Holokauście jest bluźnierstwem i niesprawiedliwością wyrządzaną ofiarom, to o ileż większą niesprawiedliwością i straszniejszym bluźnierstwem jest milczenie”. Tego rodzaju napięcie między nakazem świętego milczenia przed ofiarą a nakazem dawania świadectwa obecne jest w wypadku każdego artystycznego przedstawienia Zagłady. Precyzyjnie dylemat ten wyraził Theodor Adorno: „nie zamierzam bynajmniej łagodniej potraktować stwierdzenia, że pisanie poezji po Oświęcimiu jest barbarzyństwem (...). Lecz prawdziwa pozostaje również wypowiedź Enzensbergera o literaturze, której zadaniem jest niezgoda na wyrok (...). Obecnie tylko sztuka umożliwia cierpieniu odnalezienie własnego głosu i pocieszenie bez natychmiastowej zdrady. Dziś każdemu przejawowi kultury, nawet jeśli jest wzorcem niezależności, grozi zaduszenie się we wszechobecnym kulcie kiczu, trywialności i sentymentalizmu. A jednak paradoksalnie to właśnie dziełom sztuki przypadło zadanie, by w tej epoce bezgłośnie artykułować coś, co nie może znaleźć politycznej reprezentacji”. Znow paradoks: sztuka być może przesłania tamte doświadczenia, być może ma coś ze świętokradztwa, ale tylko ona może zaświadczyć o minionej tragedii. Zadaniem pisarza, świadka jest nie tyle wyjaśnianie tajemnicy Zagłady, ile niezmiennie: przekazywanie, upamiętnianie.

Tak czy inaczej, wiemy, że rzecz dotyczy tyleż samego dzieła artystycznego, ile w równym stopniu (albo przede wszystkim) odbiorcy, widza lub czytelnika. Warto w tym miejscu przywołać mniej znaną parabolę Franza Kafki: „Musimy mieć te książki, które spadają na nas jak zły los, które unieszczęśliwiają nas głęboko, jak śmierć kogoś, kogo kochamy bardziej niż siebie, jak samobójstwo. Książka musi być toporem, który rozbija lód skuwający morze zamarznęte wewnątrz nas”. Dzieła, takie jak pomnik obozu w Bełżcu czy opowieści Primo Leviego, eseje Jeana Améry’ego, poemat Icchaka Kacnelsona, filmy Claude’a Lanzmanna czy Marcela Łozińskiego, do swojego zaistnienia wymagają odważnego czytelnika, słuchacza, widza, uczestnika. Tego rodzaju sztuka

nie ma w sobie nic uładzonego, nic z uwodzenia. Unika zwykle patosu, ale zapewne nie może też nadto ulegać ironicznemu sposobowi wypowiedzi dominującemu współcześnie i odpowiadającemu najbardziej naszej wrażliwości. Być może najpełniej korzystać może z języka groteski, ponieważ, jak pisał polski badacz literatury Holokaustu Stanisław Buryła, realizm w tym wypadku jest wznoszony na środkach, które wcześniej służyły jego dezawuowaniu. Raul Hilberg pisał o dwóch powtarzalnych regułach sztuki o Szoa. Pierwszą jest milczenie. Pisał, że nie ma oczywiście milczenia bez słów, ale że, wkracza między ono słowami, czasem ze słowem. Odnajdujemy je w *Nocy Wiesela* oraz w *Szoa Lanzmanna*. Drugą regułą jest minimalizm. Chodzi o to, by powiedzieć, namalować jak najwięcej, posługując się jak najmniejszą ilością środków. Inni dodają, wypowiedź o Holokauście musi pozostawać sztuką niemal odpychającą. Tak odpychającą i tak zarazem poruszającą właśnie jak pomnik w Bełżcu.

Pisarze i artyści poszukują sposobów radzenia sobie z wydarzeniami wojny, z Zagładą. Podobnie zadanie takie staje przed filozofami i teologami. Również oni stają wobec sprawdzianu etycznego: jak oddać sprawiedliwość, jak nazwać i przedstawić to, co się wydarzyło i przez wielu uważane jest za wydarzenie zwrotne w dziejach europejskich, a na pewno w dziejach Ludu Izraela.