

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 14 (2018)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Archiwum Ringelbluma: słowa i rzeczy

Ringelblum Archive: Words and Object

Teresa Fazan
Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych UW

teresa.fazan@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2270-9251

Andrzej Frączysty
Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych UW, miesięcznik „Mały Format”

a.fraczysty@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.118
Strony/Pages: 743-754

CC BY

OPEN ACCESS

Upamiętnienia Zagłady

Teresa Fazan
Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych UW
teresa.fazan@gmail.com
Andrzej Frączysty
Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych UW, miesięcznik „Mały Format"
a.fraczysty@gmail.com

Archiwum Ringelbluma: słowa i rzeczy

Ontologia archiwum odsłania przed nami trudną do oswojenia ambiwalencję. Dokument znaleziony w archiwum jest z jednej strony żywą tkanką przeszłości przeszczepioną w tu i teraz, z drugiej ucieleśnieniem utraty – dowodem śmierci i nieobecności. Gdy jednak zwracamy się ku przeszłości, ambiwalencja ta staje się stanem koniecznym: jesteśmy dosłownie skazani na archiwum. Konfrontacja okazuje się tym trudniejsza i bardziej zobowiązująca, gdy o odpowiedź upomina się archiwum Zagłady. Przed zadaniami opracowania i upowszechnienia cudem odnalezionych po wojnie dokumentów zgromadzonych przez grupę „Oneg Szabat" stanął zespół badawczy Żydowskiego Instytutu Historycznego (ŻIH). Oprócz wydania zebranych w archiwum Ringelbluma tekstów historycy postanowili przygotować także wystawę stałą poświęconą historii grupy i zawartości samego archiwum. Wystawianie zbiorów archiwalnych i interpretowanie ich nie jest praktyką nową. Zawsze jednak prowokuje wiele pytań związanych z (re)prezentacją dokumentów źródłowych, wyborem kontekstualizującej je narracji i wytwarzanym przez materialność wystawy doświadczeniem estetycznym. Pytania te każdorazowo wydają się warte namysłu – sposób ujęcia dokumentu archiwalnego nigdy nie jest neutralny i zawsze wpływa na sposoby zachowywania i praktykowania pamięci. Stawką odpowiedniego przemyślenia nie jest jednak tylko dbałość o politykę historyczną, ale przede wszystkim troska o samo świadectwo, o losy umarłych, których głos powinien zostać usłyszany. Refleksję nad wystawą „Czego nie mogliśmy wykrzyczeć światu" warto zakroić możliwie szeroko, przyglądając się decyzjom kuratorskim, sposobom ujęcia i ekspozycji dokumentów, a także wątkom pominiętym czy niedostatecznie skomentowanym. Praktyki wystawiennicze wykorzystane przez twórców ekspozycji odpowiadają na niektóre z postulatów obecnych w myśli krytycznej dotyczącej ontologii archiwum. Spektakularne wizualnie tendencje wystaw scenograficznych czy narracyjnych zostały porzucone na rzecz podejścia ostrożnego i peł-

nego szacunku wobec opracowywanego archiwum. Mimo że wystawa w ŻIH to projekt zdecydowanie udany, nadal warta jest krytycznego namysłu. Po pierwsze dlatego, że sami twórcy deklarują chęć dalszej pracy nad jej kształtem, po drugie ze względu na wagę przedsięwzięcia, z którym mamy tutaj do czynienia.

Wystawianie archiwum: teoria i praktyka

Poruszając problem archiwum i współczesnych strategii badania przeszłości, Jacques Rancière przywołuje postać Julesa Micheleta, francuskiego historyka z pierwszej połowy XIX w.[1] Jak zauważa, w ramach pojęcia archiwum wypracowanego przez Micheleta, dokument staje się identyczny z samym wydarzeniem. Tekst znaleziony w archiwum nie jest zatem martwym wskaźnikiem wydarzenia z przeszłości, ale fragmentem przeszłości wciąż żywym w teraźniejszości. Dlatego najważniejszy obowiązek historyka to nie interpretowanie dokumentu, ale pozwolenie, by przemówił. Dokument – w tym wyobrażeniu archiwum – staje się samym wydarzeniem, a zarazem, co istotne, także sensem wydarzenia. Potrójna identyfikacja zaproponowana przez Micheleta budzi wiele wątpliwości. Z pewnością nie zgodziłby się z nią Derrida, a przynajmniej nie do końca: podejście XIX-wiecznego historyka okazuje się naiwne wobec ambiwalentnego statusu archiwum. W książce *Gorączka archiwum: Impresja freudowska* filozof przywołuje grecką opozycję między *mneme/anamnesis* a *hypomnema*. Jak pisze Foucault, *hypomnema* oznacza materialną pamięć, którą przeciwstawia się *mneme*, pozwalająca na ponowne odczytanie i namysł nad treścią, broniąca myśl przed wadami pamięci, a nawet przed plotką, pochlebstwem czy zawiścią[2]. *Hypomnema* to zatem przypomnienie, notatka, szkic, kopia. Jak podkreśla Derrida, archiwum jest immanentnie hypomnezyjne – całkowicie zależne od tego, co zewnętrzne wobec samego wydarzenia. Ma to oczywiście swoje konsekwencje: archiwum jest czymś ontologicznie różnym od żywej pamięci. Jaki rodzaj pamięci – czy raczej *hypomnema* – zatem oferuje? Filozof odpowiada, że najbardziej kruchy i zwodniczy:

> […] jeśli nie ma archiwum bez konsygnacji w pewnym zewnętrznym miejscu, gwarantującym możliwość upamiętniania, powtórzenia, reprodukcji bądź prze-druku, musimy również pamiętać, że […] samo powtórzenie […] pozostaje nierozdzielne od popędu śmierci. A zatem: w tym, co bezpośrednio pozwala na archiwizację i ją warunkuje, nie odnajdziemy nigdy nic innego, jak tylko to, co wystawia na zniszczenie oraz w rzeczywistości grozi zniszczeniem […]. Archiwum pracuje zawsze i *a priori* przeciwko samemu sobie[3].

[1] Por. Jacques Rancière, *The Names of History. On the Poetics of Knowledge*, tłum. Hassan Melehy, London–Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

[2] Michel Foucault, *Ethics: Subjectivity and Truth*, New York: The New Press, 1997, s. 273.

[3] Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016, s. 23–24.

Ontologia archiwum nieuchronnie zawiera w sobie ryzyko przemilczenia i pominięcia, a także niezwykle silny komponent autodestrukcyjny.

Do podobnych wniosków dochodzi Walter Benjamin, zastanawiając się nad statusem obrazu fotograficznego[4]. Jaki jest związek między tym, co widzialne na obrazie, tym, co obecne, choć nieprzedstawione, a tym, co przemilczane? Benjamin powiedziałby, że w owym prześwicie uobecnia się strata, ruina, śmierć. Dochodzi do rozpadu obrazu, który okazuje się niezdolny, by (re)prezentować swą zawartość. Równocześnie obraz „po rozpadzie" zaczyna spełniać nowe funkcje poznawcze. Jak pisze Eduardo Cadava:

> Obraz mówi nam, że jesteśmy skazani na życie wypełnione utratą, życie pośród ruin. Istota obrazu zasadza się jednak na jego zdolności do przechowywania śladów tego, czego nie jest w stanie pokazać, trwania w obliczu utraty i ruiny, sugerowania i wskazywania swoich możliwości wypowiadania[5].

Rozpad obrazu uświadamia nie tylko kruchy i zniszczalny charakter archiwum – immanentnie niekompletnego i milczącego – ale także samego ludzkiego istnienia. Rozpad obrazu odsłania także głęboko polityczną, etyczną stawkę samego archiwum:

> […] choć [obraz] mówi nam, że nie może już niczego pokazać, zarazem pokazuje to, co zostało wyciszone przez historię, co nie jest już obecne, lecz wyłania się z najgłębszych odmętów pamięci, nawiedzając nas i skłaniając do tego, byśmy pamiętali o śmierciach i utratach, za które wciąż jesteśmy odpowiedzialni[6].

Co powinien uczynić historyk, skoro oscylacja między immanentną prawdą materialnego archiwum a jego niekompletnością, niemotą i autodestrukcyjną mocą jest nieunikniona? Konieczne wydaje się podejście uwzględniające oba fakty, w przeciwnym razie stajemy przed ryzykiem uzurpacji – narzucania znaczenia i manipulowania nim, bądź równie niebezpiecznej indyferencji.

Najważniejsza wskazówka Micheleta wydaje się prosta: nie interpretować dokumentu, ale pozwolić, by przemówił. Realizacja tego postulatu stała się jednym z podstawowych celów twórców wystawy „Czego nie mogliśmy wykrzyczeć światu", zrealizowanym przede wszystkim za pomocą dwóch strategii kuratorskich. Po pierwsze pokazano oryginalne dokumenty z archiwum, co jest praktyką niezwykle rzadko spotykaną na współczesnych wystawach historycznych. Po drugie nie podporządkowano się popularnej praktyce wystaw narracyjnych: dokumenty mają przemawiać samodzielnie. Oryginalne wersje zostały otoczone niemal wyłącznie cytatami z tych samych lub innych dokumentów. Głos kuratorów jest jedynie głosem wprowadzenia: wyjaśniają, czym była grupa „Oneg Szabat" i kim byli jej członkowie. Interpretacja dzieła grupy Ringelbluma i jego

[4] Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

[5] Eduardo Cadava, *Lapsus Imaginis. Obraz w ruinie*, tłum. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2013, nr 4, s. 2.

[6] *Ibidem*.

znaczenia należy już do gości wystawy. W myśli Micheleta pojawia się także pojęcie narracji, która „nie jest jedna": zdaniem historyka, gdy pozwoli się, by archiwum przemówiło, pozwala się tym samym na pluralizm głosów. Zgoda na wielość to także akceptacja niekoherencji i wewnętrznych sprzeczności obecnych w archiwum głosów. Wniosek ten ma oczywiście daleko idące konsekwencje: okazuje się, że również przeszłość „nie jest jedna"[7].

Obcowanie z fragmentami Archiwum Ringelbluma obecnymi na wystawie uświadamia, jak bardzo prawdziwa to teza. Intencje kuratorów wystawy są tutaj niezwykle wyraźne: starali się na różne sposoby podkreślić liczność i różnorodność głosów tej opowieści. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z biografią grupy: opowieść o jej losach, kolejnych etapach formowania i przekształcania została przedstawiona w chronologicznej, czytelnej formie w pierwszej sali wystawowej. Z drugiej strony w tej samej przestrzeni są zaprezentowane indywidualne biografie postaci tworzących grupę „Oneg Szabat". Warstwa informacyjna ekspozycji, choć oszczędna jak na możliwości wystaw historycznych, operuje mimo wszystko egzystencjalnym konkretem. Anonimowa, heroiczna grupa staje się dla odbiorcy – już po pierwszych minutach zwiedzania – stowarzyszeniem jednostek o wyrazistych biografiach, rozmaitych światopoglądach polityczno-społecznych, różnych wrażliwościach, ambicjach. To spotkanie z pojedynczością zostało pomyślane przez twórców wystawy jako spotkanie przy stole. Członkowie i członkinie „Oneg Szabat" mają przy nim swoje miejsca (każdej postaci zostaje poświęcony fizyczny element wystawy w postaci szufladki ze skróconą biografią), a zwiedzający zostają zaproszeni do stołu i do refleksji, w której mogą pochylić się nad pojedynczymi opowieściami.

Uważniejsi goście już w tym miejscu dowiadują się o tym, że wojnę przeżyły zaledwie trzy osoby spośród całej grupy: Rachela Auerbach, Hersz Wasser i Bluma Wasser. Z oczywistych względów dominująca jest historia Ringelbluma, nie sprawia to jednak, że historie pozostałych postaci zostają pominięte. Ów gest spotkania i przybliżenia historii członków i członkiń „Oneg Szabat" zostaje powtórzony w kolejnej sali w postaci drewnianej konstrukcji rzeźbiarskiej z czytnikami elektronicznymi zawierającymi dłuższe wersje biogramów. Choć jest to dobra okazja do zagłębienia się w meandry pojedynczych biografii, to sam sposób ich prezentacji budzi bodaj największe wątpliwości. Artystyczna konstrukcja wydaje się nie korespondować z całościową koncepcją wystawy: cokolwiek oznacza czy symbolizuje, umieszcza nas w całkowicie niepotrzebnym porządku metafory. Instalacja przybrała formę oklejonej drewnem, asymetrycznej palisady przypominającej las, ścianę nieregularnych skał lub ruiny. Na różnych wysokościach znajdują się e-czytniki z pełnymi biogramami członków „Oneg Szabat". Przestrzeń i forma nośników nie sprzyjają pogłębionej lekturze, a wprowadzona przez konstrukcję narracja wydaje się udosłownieniem metafory, niepasującym do powściągliwej estetyki wystawy.

[7] *The Narrative That Is Not One* [w:] Rancière, *The Names of History…*, s. 48.

Drugim budującym wrażenie wielogłosu zabiegiem jest wystawianie obok siebie bardzo różnych świadectw. Przejście wzdłuż czterech długich gablot ekspozycyjnych wypełnionych różnymi dokumentami – kartkami z dzienników, planem obozu, ścinkami listów, modlitwami – sprawia wrażenie, że archiwum woła do zwiedzającego. Jest to krzyk niemy i polifoniczny, dobitnie uświadamiający ogrom Zagłady, ale także – niezłomność i wielkie znaczenie świadectwa. W ten sposób heterogeniczność przeszłości tematyzowana przez Micheleta daje o sobie znać w najdobitniejszy sposób.

Puścizna

Rancière przywołuje jeszcze jeden istotny element dyskursu Micheleta: podstawowym podmiotem historii stają się u niego grupy dyskryminowane, uciszane przez dominujący w historii głos zwycięzców i panów. Zadaniem historyka jest odzyskanie utraconych narracji. Działalność „Oneg Szabat" okazuje się w tym kontekście paradoksalna: członkowie grupy dyskryminowanej sami stali się historykami, archiwistami i strażnikami własnej historii. W pewnym momencie pracy nad dokumentacją zdarzeń Żydzi zorientowali się, po której stronie się znaleźli: po stronie przeznaczonej do anihilacji i wymazania z historii. Postanowili więc umieścić się w dyskursie, jeszcze zanim teraźniejszość stanie się przeszłością. Nie tylko dokumentowali codzienność getta w jej mnogim, różnorodnym kształcie – pisząc, zbierając dane i statystyki, tworząc dzieła sztuki, gromadząc potoczne elementy życia codziennego. Co ważne, rozpoczęli także pracę przyszłych historyków: zarchiwizowali, skatalogowali, przygotowali kopie dokumentów i ostatecznie – ukryli swoje świadectwo pod ziemią. Archiwum Ringelbluma staje się przez to jednym z najbardziej niezwykłych świadectw: rzadkim zbiorem zawierającym zarówno źródła bezpośrednie, jak i opracowania[8].

Przekonanie o konieczności podjęcia tego typu działań wynikało prawdopodobnie z wielu powodów. Jednym z nich mogło być przeświadczenie, że ukryte w ziemi archiwum stanie się w przyszłości puścizną – dziedzictwem bez dziedzica. Całkowita eksterminacja nigdy nie nastąpiła, mieszkający na terenie Polski Żydzi nigdy jednak nie odzyskali swojego domu. Większość ocalałych wyemigrowała z kraju bezpośrednio po wojnie lub podczas kolejnych lat represji. Nie mając innego wyjścia, członkowie „Oneg Szabat" zostawili archiwum na terenie Polski. Komu? Kto powinien zachować puściznę, a wraz z nią – pamięć? Przed wojną Żydzi stanowili mniej więcej jedną trzecią ludności Warszawy i proporcje te, jak zauważa Michał Murawski, znajdowały niemal dokładne przełożenie na przestrzeń miasta: należała do niej mniej więcej jedna trzecia działek[9]. Jednym

[8] Por. Piotr Mateusz Andrzej Cywiński, *Instytut przeszłości* [w:] *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa: ŻIH, 2017.

[9] Michał Murawski, *Kompleks Pałacu. Życie społeczne stalinowskiego wieżowca w kapitalistycznej Warszawie*, tłum. Ewa Klekot, Warszawa: Muzeum Warszawy, 2015, s. 323.

z następstw wojny – oczywiście dla tych, którzy ją przeżyli – była utrata prawa do ziemi. Stąd pierwsza, nieco niejednoznaczna odpowiedź: powiernikiem puścizny stała się materialna przestrzeń miasta. Ziemia, w której Żydzi pochowali archiwum, teren, na którym mieszkali, budynek, w którym żyli i pracowali. Wspólnota, która z konieczności musi się stać dziedzicem puścizny, okazuje się wtórna wobec jej pierwotnych strażników: ziemi i murów. Dlatego warto przyjrzeć się pierwszemu, najwierniejszemu dziedzicowi puścizny „Oneg Szabat": budynkowi, w którym obecnie znajduje się Żydowski Instytut Historyczny.

Jak zauważa Agamben, dokument archiwalny czerpie wartość ze swej „byłej teraźniejszości". Ten sam przedmiot materialny posiada jakby dwie egzystencje: teraźniejszość w przeszłości historycznej i teraźniejszość w tu i teraz. Dzięki temu może adekwatnie świadczyć o historii: łączy przeszłość z teraźniejszością i przyszłością. Jak pisze filozof, „zabytek, przedmiot archeologicznego i akademickiego badania, zachowuje w czasie swój praktyczny, dokumentalny charakter (swoją zawartość materialną, jak powiedziałby Benjamin)"[10]. Materialna egzystencja budynku i jego długie trwanie gwarantują możliwość świadczenia o historii. Losy tego konkretnego obiektu stanowią tego najlepszy przykład. Dawna siedziba Głównej Biblioteki Judaistycznej i Instytutu Nauk Judaistycznych została zbudowana w latach 1928–1936 i jest jednym z nielicznych budynków, które przetrwały II wojnę światową, w tym obydwa powstania (powstanie w getcie warszawskim w 1943 r. i powstanie warszawskie w 1944 r.). W czasie wojny pełnił różne funkcje: siedziby Żydowskiej Samopomocy Społecznej, punktu etapowego dla Żydów wysiedlonych z Niemiec, a nawet magazynu mebli zrabowanych w getcie. Przed wojną, ze względu na bliskie sąsiedztwo Wielkiej Synagogi, budynek odgrywał ważną rolę w żydowskim centrum Warszawy. Podczas gdy synagoga spłonęła całkowicie, budynek instytutu został jedynie „dotknięty" przez płomienie: wewnątrz, na marmurowej posadzce można zauważyć ciemne ślady ognia. Dzisiaj fasada budynku jest całkowicie schowana za Błękitnym Wieżowcem. Materialne ślady po pożarze z 1944 r., świadomość historii miejsca, a także fakt ukrycia budynku konstruują specyficzne doświadczenie estetyczne. W pewnym sensie wejście do instytutu jest wejściem na samą wystawę: bezpośrednio naprzeciw drzwi, ponad centralnie ustawioną klatką schodową znajduje się napis: „Czego nie mogliśmy wykrzyczeć światu". Litery otoczone są rdzawym gruzem – zebranymi po wojnie szczątkami getta warszawskiego.

Twórcy ekspozycji zdecydowanie odrzucili praktykę wystaw scenograficznych, zdając sobie sprawę, że to formuła obarczona ryzykiem zawłaszczenia i manipulacji. Jak pokazuje doświadczenie, kuratorzy większości wystaw scenograficznych nie unikają niebezpieczeństwa odtwarzania i odgrywania doświadczenia, które do nich nie należy. W przypadku wystawy w ŻIH gruz, czyli materialne pozostałości getta warszawskiego, nie został wykorzystany,

[10] Giorgio Agamben, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, tłum. Liz Heron, London–New York: Verso, 1993, s. 71 (tłum. własne).

by odtworzyć scenerię lub imitować proces destrukcji. W ramach ekspozycji gruz – podobnie zresztą jak oryginalne dokumenty archiwalne – został wykorzystany wyłącznie jako cytat: sam mówi za siebie, pozostając tym, czym jest: martwą materią. Nawet jeśli można uznać jego obecność za symboliczną, nie jest to metaforyka implikowana przez sam sposób zaprezentowania ekspozycji, nie przybiera też mimetycznego charakteru. Obecność gruzu może ucieleśniać zarówno fragmentaryczny, niestały, kruchy charakter egzystencji, jak i trwałość świadectwa, które – jak pokazuje historia prezentowanego na wystawie archiwum – może być wygłuszane i „kruszone", lecz nadal pozostaje obecne i ostatecznie – usłyszane.

W pewnym sensie wystawione razem gruz i dokumenty stają się świadectwem wspólnej historii przestrzeni i jej mieszkańców. Wszystko jest równie materialne i źródłowe, zarówno kawałek papieru, jak i kawałek elewacji. W centrum ich materialnej obecności, która nie jest zapośredniczona w reprezentacji czy nadmiernie interpretowana, znajduje się obiekt: wielka, zardzewiała bańka na mleko. Jej centralna pozycja przywołuje trzecią praktykę wystawienniczą, do której *implicite* odnosi się ekspozycja: wystawę jednego obiektu. Architektura ekspozycji buduje specyficzną, sanktuaryjną atmosferę, w której centralnie wyeksponowana bańka nabiera statusu obiektu sakralnego, cennego skarbu (metafora „skarbu" jest zresztą jedną z podstawowych metafor wyeksponowanych zapisków członków „Oneg Szabat"). Konstrukcja wystawy umożliwia spojrzenie na bańkę z góry: okala ją balkon, na którym ustawiono wszystkie opublikowane dotychczas tomy archiwum. Przychodzący na wystawę mają dzięki temu szansę na nowo „odkryć" obiekt, odnaleźć go w głębi kamiennego tunelu. Metaforyka „skarbu" to jak najbardziej uzasadniona afiliacja: biorąc pod uwagę wojenne i powojenne losy Warszawy, przetrwanie i odnalezienie archiwum zakrawa niemal na cud.

Klasyczne fenomenologiczne odróżnienie ciała żywego (*Leib*) od ciała fizycznego (*Körper*) w ciekawej perspektywie stawia materialność wystawy prezentowanej na Tłomackiem[11]. Archiwum to bowiem w pierwszej kolejności zbiór przedmiotów – luźnych kartek, całych plików dokumentów, raportów pokrytych odręcznym atramentowym zapisem lub zadrukowanych farbą drukarską. Ponadto budują je kleksy, ubytki, zapisy urwane, nieczytelne, niemożliwe do jednoznacznego rozwikłania skrótowce, zacieki, przebarwienia i zabrudzenia, ślady oddziaływania mikroorganizmów, wilgoci, ciśnienia atmosferycznego, braku światła. To wszystko również tworzy Archiwum Ringelbluma. Jako *Körper* podlega całkowicie porządkowi przedmiotowemu: jego materialna czasowość, która odsyła *implicite* do poszczególnych faz istnienia (proces powstawania, okres przebywania w ukryciu, czas fragmentarycznego odczytania i przysposabiania do upublicznienia), okazuje się wychylona w przyszłość.

[11] Zob. Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, tłum., wstęp i oprac. Danuta Gierulanka, Warszawa: PWN, 1974.

Jak to możliwe? Otóż okazuje się, że część dokumentów z Archiwum Ringelbluma, których treść wydawała się stracona wskutek długotrwałego oddziaływania różnych czynników, może zostać uratowana dzięki zdobyczom nowoczesnej technologii. Pracownie obrazowania hiperspektralnego umożliwiają dziś odczytanie sporej części dokumentów, których treść dla ludzkiego oka pozostaje nieosiągalna. Wyjaśnienie mechanizmu owej technologii staje się integralnym elementem wystawy. Sojusz współczesnej techniki z badaniami prowadzonymi przez historyków Żydowskiego Instytutu Historycznego wydaje się głęboko symboliczny: służy przywracaniu widzialności słowom skazanym na Zagładę. Bez zbędnych manipulacji interpretacyjnych daje się odczytać jako bezpretensjonalny akt zwycięstwa pamięci nad zapomnieniem, widzialności nad nicością, nadziei nad rozpaczą, życia nad śmiercią. W znanym, wielokrotnie cytowanym w literaturze przedmiotu tekście Gustawy Jareckiej, jednej z członkiń grupy „Oneg Szabat", o znamiennym tytule *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć* czytamy:

> Praktykowany dotąd w niewielkiej skali, nastąpił teraz nieznany jeszcze w historii zbiorowy, zorganizowany mord setek tysięcy mężczyzn, kobiet, dzieci i starców. Uczyniono próbę wymordowania społeczności, korzystając z osiągnięć współczesnej techniki. […] Mówiono: «Nie można wymordować setek tysięcy ludzi», większość nie chciała wierzyć, że można i nie dawała się przekonać. Dziś, jesienią 1942 r., już wiemy. Być może, że taką wiedzę przypłaca się życiem[12].

Nieco dalej dodaje zaś: „Wierzyliśmy zbyt długo w ważność naszego życia"[13].

Odzyskiwanie zaginionego czy zniszczonego świadectwa, jak już wskazywaliśmy – czynienie widzialnymi słów i treści, które ze sobą niesie – odsyła zarazem do drugiego wyróżnionego porządku: ciała żywego (*Leib*). Najżywiej obecna w narracji wystawy odcielesna metafora głosu (i tytułowego krzyku) istotnie pochodzi przecież od ciała przeżywanego, doświadczanego i doświadczającego, bezlitośnie zakorzenionego w porządku materialnym czasów Zagłady. To właśnie materialność zapisu – przy całej jego nietrwałości, kruchości, ulotności – jest zarazem jedyną szansą „dojścia do głosu". „Mamy na szyjach pętle, kiedy ucisk ustępuje na chwilę, wydobywa się krzyk. Nie trzeba przeceniać jego znaczenia. Nieraz rozbrzmiewały w historii takie wołania, brzmiały długo na próżno i dopiero z nich powstawał później daleki oddźwięk" – czytamy w relacji Gustawy Jareckiej[14]. Podobna metaforyka narzuca się 19-letniemu Dawidowi Graberowi spisującemu testament w czasie akcji wysiedlenia mieszkańców getta tuż przed ukryciem części archiwum:

---

[12] N.N., Relacja *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć* [w:] *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, t. 33: *Getto warszawskie cz. I*, oprac. Tadeusz Epstein, Katarzyna Person, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016, s. 413. Tekst przypisywany Gustawie Jareckiej.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*, s. 411.

> Mogę powiedzieć z całym przekonaniem, że to był sens, dynamo naszej ówczesnej egzystencji (w pracy partyjnej pojawiały się liczne kryzysy, przerwy i zwyczajne oddalenie). Ta praca nie była przerwana ani na moment. W najtrudniejszych czasach pracowaliśmy z jeszcze większym zapałem. To, czego nie mogliśmy wykrzyczeć przed światem, zakopaliśmy w ziemi. […] Chciałbym dożyć momentu, kiedy będzie można wykopać ten wielki skarb i wykrzyczeć prawdę. Niech świat się dowie, niech cieszą się ci, którzy nie musieli przez to przechodzić. […] My jednak raczej nie dożyjemy tego [momentu] i dlatego właśnie piszę mój testament. Niech ten skarb dostanie się w dobre ręce, niech dożyje lepszych czasów, niech zaalarmuje świat o tym, co się stało w XX w.[15]

Prowadzi nas to ku jednemu z najsilniejszych i najbardziej świadomych gestów kuratorów: ograniczeniu odautorskiego komentarza do absolutnego minimum. Dzięki temu powściągliwa narracja, z którą skonfrontowani są goście, stanowi osobliwy splot cytatów z niemal każdego typu źródła Archiwum Ringelbluma. Mamy więc kartki pocztowe, prasę, teksty religijne, fragmenty raportów, sprawozdań i rozpraw naukowych, mamy wreszcie – niosący ze sobą największy chyba ładunek poznawczo-afektywny – zbiór intymistyki: listy, dzienniki, pamiętniki, modlitwy etc. Umiejętne posłużenie się tym ostatnim zdaje się przesądzać o sile oddziaływania wystawy. Wydobywa ona w ten sposób na światło dzienne jeden z fenomenów życia żydowskiego owego czasu – a zarazem zjawisko do pewnego stopnia ustrukturyzowane instytucjonalnie przez „Oneg Szabat" – fenomen pisania. Dobrze mówi o tym sam Emanuel Ringelblum:

> Terror stale się wzmagał […], mierzono w całe grupy, warstwy. Niemców nie obchodziło, co Żyd robi u siebie w domu. Więc Żyd wziął się właśnie do pisania. Pisali wszyscy: dziennikarze, literaci, nauczyciele, działacze społeczni, młodzież, nawet dzieci. Większość piszących prowadziła dzienniki, w których oświetlała tragiczne wydarzenia przez pryzmat osobistych przeżyć. Napisano bardzo wiele, ale ogromna większość została zniszczona w czasie wysiedlenia wraz z Żydami warszawskimi. Pozostał tylko materiał przechowywany w A[rchiwum] G[etta][16].

Ringenblum zdaje się wskazywać na pisanie jako ostateczny, graniczny, a przede wszystkim eskapistyczny gest przedstawicieli społeczności żydowskiej w sytuacji bezpośredniej konfrontacji z Zagładą. Ambiwalencję tej praktyki, biegunowość podejścia do samego aktu pisania i języka wydobywa przywoływana już Gustawa Jarecka:

---

[15] Dawid Graber, Relacja *Kilka wrażeń i wspomnień. Testament* [w:] *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, t. 23: *Dzienniki z getta warszawskiego*, oprac. Katarzyna Person, Zofia Trębacz, Michał Trębacz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, s. 385.

[16] Emanuel Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego: wrzesień 1939 – styczeń 1943*, tłum. Adam Rutkowski, wstęp i red. Artur Eisenbach, Warszawa: Czytelnik, 1983, s. 471.

> Pragnienie pisania jest dziś równie silne jak odraza słów. Nienawidzimy ich, bo zbyt często pokrywały pustkę lub nikczemność, pogardzamy nimi, bo są blade wobec uczuć, które nami targają. Ale przecież niegdyś słowo oznaczało godność ludzką i było czymś najlepszym, co człowiek posiadał, narzędziem porozumienia się między ludźmi[17].

Churban Forszung

Podczas panelu poświęconego krytycznej dyskusji wokół decyzji kuratorskich autorzy wystawy podkreślali, że zależy im, by stała ekspozycja funkcjonowała – na przekór własnej „naturze" – jako otwarty, zmieniający się projekt. Jak to możliwe? Po pierwsze wystawiane dokumenty są cyklicznie wymieniane. Z jednej strony to konieczne: oryginały nie mogą być eksponowane dłużej niż trzy miesiące. Z drugiej stanowi to element strategii oddawania głosu archiwum, które powinno przemawiać w swej mnogości i różnorodności. Co więcej, kuratorzy zamierzają zmieniać wystawę także na inne sposoby, z pomocą nowych badaczy i edukatorów. Na drugim piętrze budynku, bezpośrednio nad ekspozycją znajduje się przestrzeń przeznaczona na wystawy czasowe, dająca kuratorom i artystom szansę współtworzenia zmiennych kontekstów dla stałej ekspozycji. Jak widzimy, sama konstrukcja wystawy przewiduje otwarcie na dyskusję o jej zawartości oraz jej aktywne współtworzenie. Przywoływana kilkukrotnie (nie)możliwość dotarcia do przeszłości przez kontakt z dokumentem archiwalnym sprawia, że realizacja wystawy również staje się zadaniem co najmniej paradoksalnym. Nie znaczy to jednak, że niewartym trudu: jednym z najważniejszych walorów wystawy okazała się dla nas możliwość współdzielenia doświadczenia. Dokument archiwalny służy samodzielnej i odosobnionej analizie. Podobnie wygląda kontakt z jego przedrukiem bądź publikacją elektroniczną.

Oczywiście, wizyta w muzeum również może być przeżyciem z gruntu indywidualnym, samotnym, ale nie jest to koniecznie. Materialne, fizyczne doświadczenie bycia w tym konkretnym budynku, w tej części Warszawy i w otoczeniu tych, a nie innych przedmiotów jest nie do przecenienia. Jak zauważa Piotr Cywiński[18], ze względu na swoją historię i znajdujący się w nim obecnie zbiór archiwalny budynek Żydowskiego Instytutu Historycznego nie staje się grobowcem, ale wręcz przeciwnie – miejscem żywej pamięci, a więc miejscem żywym: ohelem. Ohel to w tradycji żydowskiej wybudowany ponad grobem niewielki budynek z drzwiami i oknami. Miejsce, do którego można pielgrzymować, wchodzić, w którym można być. Sądzimy, że tym właśnie jest otwarcie drzwi instytutu dla zwiedzających: gestem zaproszenia do wspólnej nauki i kontemplacji, wsłuchiwania się w głosy umarłych, których nie udało się zagłuszyć.

---

[17] N.N., *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć…*, s. 412.

[18] Por. Cywiński, *Instytut przeszłości* [w:] *Listy do Oneg Szabat…*, s. 23.

Do ciekawych w tym kontekście wniosków prowadzą rozważania Bożeny Keff[19]. Autorka *Utworu o Matce i Ojczyźnie* przywołuje termin „Churban Forszung" jako rodzaj maksymy przyświecającej działalności grupy „Oneg Szabat". Literalnie formuła ta oznacza badanie klęski, naukę o klęsce i w tym wymiarze stanowi integralną część długiej żydowskiej tradycji kulturalnej. Jako taka nie posiada określonej afiliacji politycznej czy światopoglądowej. Ta wyrastająca z religijnego *residuum* formuła zostaje niejako przechwycona, a lepiej byłoby rzec „podjęta" przez działaczy i działaczki grupy „Oneg Szabat".

> Zapis Churban – pisze Keff – jest strategią przetrwania i sam jest przetrwaniem. Jest obroną wobec zbrodni na ludziach i na rzeczywistości, jest odpowiedzią na niszczącą propagandę, na demonizację i „insektyzację", na wypychanie poza ramy gatunku i na fizyczne niszczenie tkanki rzeczywistości.

Dalej zaś podkreśla:

> To teren świecki, a cel działania dotyczy wiedzy. Postawa jest jakby tego rodzaju: nie mogę mieć z tej sytuacji nic, jestem bezwzględnie przegrana. Ale mogę ją zbadać i opisać w naukowym dyskursie. Z jednej strony wydobywa mnie to psychicznie z tej sytuacji, znajduję się na metapoziomie wobec konkretu, a zatem jego panowanie nade mną nie jest bezgraniczne. Z drugiej – przekazuję tym, którzy będą mieli szczęście żyć z dala od takich doświadczeń, pewną wiedzę. Zatem to, co właśnie się zdarza, nie przejdzie nierozpoznane[20].

Działalność „Oneg Szabat" okazuje się w tej optyce gestem ocalającym w podwójnym sensie: zdeprecjonowana mniejszość umieszcza się w dyskursie, poza którego nawias została wyrzucona, wywalczywszy w ten sposób minimum egzystencjalnej autonomii, a zarazem wytworzone przez nią archiwum – przy całej ontologicznej i epistemologicznej ambiwalencji – pozwala na uobecnienie przeszłości w teraźniejszości. Goście wystawy „Czego nie mogliśmy wykrzyczeć światu" zostają więc skonfrontowani z trudną do jednorazowego objęcia metafizyką cywilnego oporu, jaką odsłania przed nimi historia działalności i dorobku grupy „Oneg Szabat". To opór, którego typ i skala nakazują przemyśleć i zrewidować całość naszej społecznej pamięci doświadczenia wojny i Zagłady. W kraju, w którym podstawowym elementem nauczania o okresie II wojny światowej jest fenomen polskiej armii podziemnej (wraz z jego neoromantycznym kultem), tego rodzaju „skarb" – nie bójmy się „podjąć" określenia naszych bohaterów – jak Archiwum Ringelbluma stanowi rodzaj wyzwania, zadania do wypełnienia. Pytanie brzmi: czy potrafimy właściwie zaopiekować się przejętą i podjętą przez nas puścizną? Odpowiedź jest kwestią otwierającej się przed nami przyszłości.

[19] Bożena Keff, *Churban Forszung* [w:] *Listy do Oneg Szabat…*

[20] *Ibidem*, s. 55.

BIBLIOGRAFIA

Agamben Giorgio, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, tłum. Liz Heron, London–New York: Verso, 1993.

Benjamin Walter, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

Cadava Eduardo, *Lapsus Imaginis. Obraz w ruinie*, tłum. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2013, nr 4.

Cywiński Piotr Mateusz Andrzej, *Instytut przeszłości* [w:] *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa: ŻIH, 2017.

Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016.

Foucault Michel, *Ethics: Subjectivity and Truth*, New York: The New Press, 1997.

Graber Dawid, Relacja *Kilka wrażeń i wspomnień. Testament* [w:] *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, t. 23: *Dzienniki z getta warszawskiego*, red. Katarzyna Person, Zofia Trębacz, Michał Trębacz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015.

Husserl Edmund, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga.* tłum., wstęp i oprac. Danuta Gierulanka, Warszawa: PWN, 1974.

Keff Bożena, *Churban Forszung* [w:] *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa: ŻIH, 2017.

Murawski Michał, *Kompleks Pałacu. Życie społeczne stalinowskiego wieżowca w kapitalistycznej Warszawie*, tłum. Ewa Klekot, Warszawa: Muzeum Warszawy, 2015.

N.N., Relacja *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć* [w:] *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, t. 33: *Getto warszawskie cz. I*, red. Tadeusz Epstein, Katarzyna Person, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

Rancière Jacques, *The Names of History. On the Poetics of Knowledge*, tłum. Hassan Melehy, London–Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Ringelblum Emanuel, *Kronika getta warszawskiego: wrzesień 1939 – styczeń 1943*, tłum. Adam Rutkowski, wstęp i red. Artur Eisenbach, Warszawa: Czytelnik, 1983.