

MARTA ZAWODNA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## NAZWAĆ KAŻDEGO PO IMIENIU

### KOLEKCJA FOTOGRAFII Z WALIZKI W AUSCHWITZ\*

Sielankowe obrazy uwiecznione na czarnobiałych fotografiach w filmie Jerzego Ziarnika *Patrzę na twoją fotografię* (1979)<sup>1</sup> wylaniają się jeden po drugim. Kamera pozwala nam śledzić kolejne serie zdjęć. Każda z nich „[...] dokumentuje inny okres życia ludzi młodych, a później już trochę starszych, uśmiechniętych albo lekko speszonych, ludzi łysych, brodatych, pejsatych. Przesuwają się przez ekran [...] wizerunki pogodnych sytuacji z czyjegoś życia, w rytmie pogodnej, gramofonowej muzyki, która mogła towarzyszyć tym seansom u przygodnego fotografa, w wesołym miasteczku, na majówce” (Dipont 1979). Ostatnia grupa obrazów: „Nasz urlop”. Ostatnie zdjęcie: „Rabka 1939”. Symbo-

Adres do korespondencji: [martazawodna@wp.pl](mailto:martazawodna@wp.pl)

\* Artykuł powstał na podstawie jednego z rozdziałów pracy magisterskiej poświęconej tradycyjnemu i współczesnym formom upamiętniania Holokaustu, obronionej w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w 2007 r. W tym miejscu chciałabym podziękować pracownikom Muzeum Auschwitz-Birkenau, bez których pomocy nie mogłabym napisać ani pracy magisterskiej, ani tego tekstu. Niezwykle cenne dla moich badań nad zdjęciami i budynkiem obozowej sauny okazały się rozmowy z Teresą Świebocką, ówczesnym wicedyrektorem Muzeum, Krystyną Oleksy, zastępcą dyrektora ds. edukacji, Teresą Zbrzeską, kierownikiem Działu Wystawienniczego Muzeum, a także autorką aranżacji wnętrza sauny Barbarą Borkowską-Larysz. Dziękuję także mojemu promotorowi prof. UAM Markowi Krajewskiemu za wszystkie rady i okazaną pomoc.

<sup>1</sup> Ziarnik już we wcześniejszym okresie swojej twórczości zajmował się kręceniem filmów dokumentalnych poświęconych historii wojennej, w tym historii obozu Auschwitz-Birkenau. W 1963 r. powstał film *Powszedni dzień gestapowca Schmidta*, w którym został przedstawiony album ze zdjęciami zrobionymi przez Schmidta, przechowywany w Głównej Komisji do Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce. W 1966 r. nakręcił *Muzeum*, obraz pokazujący ówczesne Muzeum Oświęcim-Brzezinka, a w 1968 r. *W zakłętym kręgu*, film o grafikach Jerzego Adama Brandhubera, byłego więźnia KL Auschwitz. Charakterystyczne dla wszystkich filmów Ziarnika jest włączanie do narracji filmowej nieruchomych obrazów, przede wszystkim zdjęć. Taki zabieg został zastosowany także w obrazie *Patrzę na twoją fotografię*.

liczna data początku wojny kończy pokaz fotografii i jest zapowiedzią katastrofy, która zniszczyła prezentowaną na nich beztroską rzeczywistość przedwojenną. W kolejnej scenie nieznaną mężczyzna przewraca kartki albumu, pozwalając widzowi zobaczyć znajome mu z poprzedniej części filmu twarze, sytuacje, krajobrazy. Na albumie znajduje się notatka muzealnego archiwisty: „FOTOGRAFIE — PRYWATNE. Odebrane więźniom po przybyciu do obozu koncentracyjnego KL Auschwitz-Birkenau, tom 2, nr inw. 106922, syg. D-f/315”.

Mimo upływu czterdziestu lat od nakręcenia filmu do dzisiaj nie wyjaśniono, ani kto i w jaki sposób przechował te zdjęcia, ani kto i kiedy przyniósł je po wojnie do Muzeum Oświęcim-Brzezinka w Oświęcimiu<sup>2</sup> (obecnie: Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu). Dziś wiemy, że przynajmniej część tej dużej kolekcji, liczącej około 2400 fotografii, należała do kilku rodzin mieszkających w pierwszych latach wojny w getcie Sosnowiec-Będzin. Być może zdjęcia zostały przywiezione do obozu Auschwitz-Birkenau w sierpniu 1943 r., kiedy likwidowano getto, a może rok później, kiedy do obozu przybyli ostatni Żydzi pozostawieni przez Niemców do uprzątnięcia terenu wysiedlonej dzielnicy zamkniętej (Loewy 2001, s. 13)<sup>3</sup>. Najprawdopodobniej zdjęcia zostały znalezione bądź w pobliżu obozu, bądź na terenie Kanady<sup>4</sup>. Można tylko snuć przypuszczenia, że któryś z więźniów pracujących przy sortowaniu rzeczy wrzucił je do jakiejś walizki i dzięki temu przetrwały do zakończenia wojny. Hipotezę mówiącą o zdjęciach przechowywanych w walizce potwierdza protokół sporządzony 6 marca 1951 r. w Oświęcimiu. W późniejszym okresie kilku pracowników Muzeum Oświęcim-Brzezinka wkleiło zdjęcia do albumów, zrobionych z ksiąg arkuszowych wykorzystywanych w księgowości, z których jeden widzimy na filmie Ziarnika<sup>5</sup>. Fotografie pokazywano na wielu wystawach, ale przez długi czas nie eksponowano kolekcji w całości. Dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zdjęcia poddano konserwacji w taki sposób, aby uchronić je przed zniszczeniem i móc odczytać napisy umieszczone na odwrocie. Badania wykazały, iż duża część fotografii należała do mieszkańców getta Sosnowiec-Będzin. W wyniku dalszych poszukiwań prowadzonych przez muzealników udało się ustalić tożsamość wielu z nich.

<sup>2</sup> Większość informacji o historii omawianych tu fotografii pochodzi z artykułu Krystyny Oleksy *Świat z fotografii* (2001, s. 4).

<sup>3</sup> Na temat historii Żydów będzinских zob. Ronen 2001, s. 15–27; Namysł 2004.

<sup>4</sup> „Ogrom zagrabionych ofiarom masowej zagłady dóbr materialnych, ich olbrzymia wartość skojarzyła się więźniom z symbolem bogactwa, jakim dla wielu ludzi była Kanada. W efekcie tego mianem «Kanady» przyjęło się w więźniarskim żargonie obozowym określać zarówno majątek zagrabiony ofiarom akcji eksterminacyjnej, wypełnione nim magazyny, jak i Aufräumungskommando. Z czasem nazwę tę przejęli od więźniów niektórzy członkowie załogi i zarządu obozu” (Strzelecki 1995, s. 21).

<sup>5</sup> W jednej z recenzji filmu napisano: „Wkrótce po wojnie ktoś w dobrej wierze wkleił je do albumów. Niestety — na trwałe. Zapewne są jakieś napisy na ich odwrocie. Imiona, nazwiska, miejscowości, daty. Klej okazał się trwały — zdjęcia pozostały anonimowe” (A.Z. 1979, s. 16).

Spróbujemy tu przyrzeć się sposobom prezentowania kolekcji po identyfikacji części osób przedstawionych na zdjęciach. Odkrycie ich imion i nazwisk, wzajemnych powiązań rodzinnych oraz historii przedwojennego i wojennego życia często przerywanych białymi plamami stało się impulsem do wydobywania zdjęć z muzealnego archiwum. Nazwanie sfotografowanych osób pozwoliło na podjęcie takich prób prezentacji fotografii, które wykraczają poza granice wyznaczone wcześniej przez masowość zbrodni i anonimowość ofiar. Opiszę tu dwa przykłady takich działań: publikacje książkowe i wystawę muzealną. Dwa albumy z fotografiami będzińskich Żydów: *Zanim odeszli... Fotografie odnalezione w Auschwitz* oraz *The Last Album: Eyes from the Ashes of Auschwitz-Birkenau* ukazały się w 2001 r. W tym samym roku kopie zdjęć umieszczono w ostatniej sali budynku tzw. centralnej sauny na terenie byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz II (Birkenau), w którym współtworzą wewnętrzną aranżację, będącą pełną napięć i wzajemnych powiązań opowieścią o Zagładzie.

## ALBUMY

### Album rodzinny

Album *Zanim odeszli... Fotografie odnalezione w Auschwitz* powstał w efekcie badań prowadzonych przez Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, Instytut Fritza Bauera we Frankfurcie oraz Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Krystyna Oleksy, zastępca dyrektora Muzeum Auschwitz-Birkenau, która zajmowała się identyfikacją zdjęć, wspomina w wywiadzie, iż przez dwa, trzy lata ich kopie znajdowały się w jej domu. Wielokrotnie podejmowała próby ułożenia fotografii w grupy: „Poopisywałam je sobie poprzez najbardziej typowe osoby takie jak sportowiec Benjamin Cukierman, łobuzerskie dziecko Dawidek Kohn czy parę innych osób, [charakterystycznych — M.Z.] na pierwszy rzut oka” (Oleksy 2007). Jednak przełomem w identyfikacji zdjęć okazał się dopiero napis „Foto Studio Będzin”, który odkryto na odwrocie części fotografii po ich odklejeniu z ksiąg arkuszowych specjalnymi metodami umożliwiającymi zachowanie tekstu (Oleksy 2007).

Krystynie Oleksy oraz pracownikom Instytutu Fritza Bauera udało się nawiązać współpracę ze Światowym Związkiem Żydów z Zagłębia, którego członkowie rozpoznali na fotografiach swoich bliskich i znajomych. Zidentyfikowano około tysiąca osób. Odnalazł się także mężczyzna, który był autorem niektórych zdjęć, Eli Broder (Oleksy 2007). Poszukiwania prowadziło jednocześnie Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, dzięki czemu zidentyfikowano i odszukano przedstawioną na jednym ze zdjęć Jennie Lipson. Jej zdjęcie znalazło się w kolekcji, ponieważ wysłała je swoim rodzicom mieszkającym podczas wojny w Polsce. Wśród zdjęć były także fotografie esesmanów (Struk, s. 261–262), które nie zostały opublikowane w albumie.

Początkowo rozmieszczenie fotografii w albumie *Zanim odeszli...* jest określone przez porządek kategorii społecznych czy raczej społeczno-biologicznych (np. zdjęcia kobiet, mężczyzn, par, dzieci). Pojawiają się wizerunki osób, których nie udało się zidentyfikować. Po kilkudziesięciu stronach publikacja przekształca się jednak w album rodzinny, w którym sposobem ułożenia fotografii kieruje chronologia biegu życia. Jest to album nie jednej, lecz wielu rodzin, fotograficzny zapis historii oddzielonych pojedynczymi stronami, na których umieszczono napisy: „Rodzina Broder i Kohn”, „Rodzina Zylberberg”, „Rodzina Koplownic”, „Rodzina Małach”, „Rodzina Sztrochlic” i wreszcie „Rodzina Huppert”.

Historię pochodzącej z Cieszyna rodziny Huppert, podobnie jak innych rodzin, autorzy albumu stworzyli z kawałków: fotografii oraz fragmentów napisów pod zdjęciami i na ich odwrocie. Rosa i Josef mieli sześcioro dzieci, w tym Arthura. Arthur Huppert i jego żona pobrali się 9 stycznia 1938 r. w Opawie. Na jednym ze zdjęć widać mężczyznę w berecie, który trzyma wyciągnięte na zewnątrz podszewki kieszeni. Być może to rodzaj żartu, ale on się nie śmieje, lecz patrzy butnie w bok. Na innej fotografii wprost przeciwnie — uśmiechnięty, w zimowym płaszczu z grubym kołnierzem oraz kapeluszem i rękawiczkami w rękach. Mimo iż jego łagodną twarz widzimy na wielu fotografiach, to nie on, lecz jego syn jest głównym bohaterem zdjęć rodziny Huppertów. Prawdopodobnie Rosa i Josef zostali przeniesieni do Będzina w ramach przymusowych przesiedleń, po tym jak Cieszyn włączono do III Rzeszy. Kiedy Arthurowi mieszkającemu z rodziną w Cieszynie urodził się syn, zaczął on wysyłać do dziadków zdjęcia chłopca z podpisami obrazującymi rozwój małego Petera.

Przy dwóch zdjęciach wysłanych w 1938 r. z Ołomuńca widnieją napisy w języku niemieckim: (1) „[...] — patrz, jakie śliczne kurcz[ątko] [...] kiedy tylko wykluło się z jajka [...] lata — 6 miesięcy”.; (2) „Śmieje się mój PETER u[...] ze świata. Myśli, [...] jego. Powinien mi [...] i 120 lat. [...] 6 miesięcy” (*Zanim odeszli...* 2001, s. 167, suplement, s. 63). Dwie strony dalej w albumie inne zdjęcie z 1940 r. z małym chłopcem siedzącym obok pluszowego misia. Na dole fotografii można dostrzec krótki tekst: „Piękny jak księżyc i wszyscy zobaczymy się wkrótce w wielkiej radości. Z miłością wasz wnuk, oby żył 120 lat”. Na tej samej stronie znajduje się kilka podobnych zdjęć z małym Peterem (*Zanim odeszli...* 2001, s. 169, suplement, s. 64). Także z 1940 r. pochodzi zrobiona na ulicy fotografia, na której Arthur trzyma syna na ramionach. Na jej odwrocie znajdują się trzy pełne goryczy zdania: „Moje dziecko Peterle 20 miesięcy [...] a ja będę miał 31 lat 9 lipca 1940. Moje dziecko przyszło na świat 14 dni wcześniej. Tylko nie wie moje dziecko, na jaki gorzki świat się narodziło, i dalej nie powinno tego wiedzieć. Prossnitz, 30 czerwca 1940” (*Zanim odeszli...* 2001, s. 175, suplement, s. 65). Dziadek Josef zmarł prawdopodobnie w 1940 r., a Arthur miał kontakt z babcią Rosą do 1941 r. 30 czerwca 1942 r. Arthur został deportowany do Terezina, a cztery dni później wysłano tam także jego

żonę z Peterem. Pod koniec lipca wszyscy zostali przewiezieni do Baranowicz i tam zamordowani. Peter miał zaledwie trzy lata.

Wielu jest pojedynczych bohaterów tego albumu: Fela Roze, Sabka i Alek Koniński, Beniamin Cukierman, Cesia Montag, Minka, Machela i Józef Englard, Basia i Hersz Kugelman, Dawid Cukierman i Abram Laudon. Na jego stronach umieszczono także należące do kolekcji widoki Tatr, Pragi, Lipska, ale i Będzina, zdjęcia szkolne związane z gimnazjum Fürstenbergów, fotografie z letnich obozów w Rabce i Rajczy prowadzonych przez organizację pionierską z Zagłębia i z Krakowa „Haszomer Hadati” oraz inne grupy młodzieżowe, głównie syjonistyczne. W końcowej części książki wyróżniają się dwie strony zdjęć wykonanych już w okresie wojennym. Fotografowani mają przyszyte do ubrań Gwiazdy Dawida stanowiące rysę na sielankowym charakterze kolekcji, wymowną jak ostatni napis Arthura Hupperta pod zdjęciem małego Petera.

### Internet

Cel podobny jak twórcom albumu *Zanim odeszli...* — przywrócić tożsamość ofiarom — przyświecał Ann Weiss, która także w 2001 r. opublikowała album *The Last Album: Eyes from the Ashes of Auschwitz-Birkenau*, zawierający część fotografii z kolekcji będzińskich Żydów. Jak sama pisze, zainteresowała się zdjęciami w 1986 r., podczas podróży do Auschwitz-Birkenau. W muzealnym archiwum po raz pierwszy zetknęła się z kolekcją fotografii. Niezwykłość tego odkrycia w perspektywie niemieckiego zamiaru, aby zniszczyć większość śladów przeszłości, wydała jej się tak wielka, iż postanowiła podjąć badania nad identyfikacją znajdujących się na nich osób. W czasie podróży po Europie, Izraelu i Ameryce Południowej udało się jej zidentyfikować kilkaset osób. Informacje na temat swojego projektu i związanego z nim albumu zamieściła na stronie internetowej (<http://thelastalbum.org/content>).

Chociaż oba albumy reprezentują podobny sposób przedstawiania zdjęć, a ich struktura i przyczyny powstania są zbliżone, to jednak rozszerzenie przez Weiss jej projektu na przestrzeń wirtualną otwiera nowy etap w historii fotografii będzińskich Żydów. Oglądającym zdjęcia może stać się każdy, kto ma dostęp do sieci, podobnie jak każdy może skomentować prezentowane na stronie internetowej obrazy i teksty. Jednakże czy wyjątkowość fotografii pochodzących z Muzeum Auschwitz, związana z zachowaniem tak dużej liczby zdjęć oraz z powtórным nazwaniem po kilkudziesięciu latach przedstawionych na nich ludzi, nie zniknie, kiedy staną się one częścią zbioru tysięcy, a raczej milionów podobnych w wirtualnej przestrzeni? Czy nie będą one znów, tak jak przez ostatnie kilkadziesiąt lat, anonimowym symbolem uniwersalnej tragedii, ewentualnie żydowskiej tragedii? Zapewne dla wielu oglądających tak się stanie, co jest niestety zawsze efektem włączenia obrazów, nie tylko tych związanych z Zagładą, w zbiór internetowego archiwum.

## WYSTAWA

## Budynek

Wystawa fotografii będzińskich Żydów dzisiaj znajduje się w budynku tzw. centralnej sauny. Ta największa łaźnia obozowa została uruchomiona 22 grudnia 1943 r. na odcinku BIIg, czyli w centrum zagłady w Birkenau, między barakami Kanady II, bunkra II<sup>6</sup> oraz krematoriów IV i V<sup>7</sup>. „Spod murów centralnej sauny można było obserwować dym i ogień unoszący się z kominów krematoryjnych oraz stosów spaleniskowych, na których spalano również zwłoki ofiar masowej zagłady” (Strzelecki 2001, s. 31). W trzydziestu barakach Kanady II przechowywano i segregowano rzeczy zagrabione ofiarom, zarówno przyszłym więźniom, jak i tym, którzy mieli zginąć od razu po przybyciu do obozu. Po selekcji większość przybyłych trafiała bowiem nie do sauny, lecz do jednej z trzech komór gazowych w jej pobliżu bądź do krematoriów II i III, znajdujących się w pewnej odległości od sauny. W okresie jej działania prawie nie był już wykorzystywany bunkier II, z wyjątkiem miesięcy, w których doszło do eksterminacji węgierskich Żydów. Również wtedy palono zwłoki na wolnym powietrzu w pobliżu „białego domku” i krematorium V. Sauna działała do stycznia 1945 r., pełniąc „funkcję punktu przyjęć” (Niessner 2001, s. 166) dla nowo przybyłych więźniów bądź ostatniego przystanku na terenie obozu dla tych, którzy mieli go opuścić. Jej pomieszczenia służyły zarówno higienie samych więźniów, jak i dezynfekcji ich ubrań.

Budynek sauny, w przeciwieństwie do baraków Kanady II, krematoriów i tzw. białego domku, nie został zniszczony czy zdemontowany przez esesmanów wycofujących się z obozu. Jednak muzeum powstałe na terenach obozu Auschwitz-Birkenau przez kilkadziesiąt lat nie udostępniało go zwiedzającym. Dopiero kilka lat temu budynek obozowej łaźni został wyremontowany zgodnie ze standardami konserwatorskimi i otwarty dla turystów (zob. Niessner 2001). W jego ostatniej sali znajduje się wystawa zdjęć z getta Sosnowiec-Będzin.

## Szklany pomost

Jednym z najważniejszych elementów wewnętrznej aranżacji budynku sauny jest szklany pomost, po którym poruszają się zwiedzający. Popękana w wielu miejscach autentyczna podłoga, symbol dwustumetrowej „drogi do

---

<sup>6</sup> Jeden z wiejskich domków, należących wcześniej do mieszkańców Brzezinki, który pełnił funkcję komory gazowej od połowy 1942 r. do wiosny 1943 r. Został jeszcze raz wykorzystany w czasie zagłady węgierskich Żydów od kwietnia do listopada 1944 r., po czym rozebrano go. Nazwa „biały domek” nawiązuje do nieotynkowanych ścian budynku. Na temat bunkra II zob. Piper 1995, s. 113–122.

<sup>7</sup> Na temat krematoriów w obozie Birkenau zob. Piper 1995, s. 122–145.

piekła” (Niessner 2001, s. 180–181), znajduje się pod szklanym podestem lub obok niego. Stąpanie po szkle w pierwszych momentach wywołuje uczucie niepewności, które można także opisać jako „bycie nie na swoim miejscu”, „bycie nie u siebie”, „czucie się nieswojo”. „Niepokojąca obcość — *Unheimlichkeit* — towarzyszy poczuciu bycia nie na swoim miejscu czy nawet nie u siebie, zapowiada ona królestwo pustki” (Ricoeur 2006, s. 196). Szklana podłoga niweluje możliwość oswojenia i pozostawia nieredukowalny dystans, dlatego sauna nie jest miejscem do zamieszkania, zwiedzający nie czują się tam dobrze. Przebywają tę samą drogę co ci, którzy przybyli do obozu kilkadziesiąt lat wcześniej, a jednak poruszają się po wydzielonej przez szklany podest przestrzeni. Ewa Zamorska-Przyłuska porównuje ją do drogi „ze zbitych macew”. „Żywi unoszą się nad świętą posadzką. Nie dotykają ścian ani podłogi, chociaż mogą ich dosięgnąć. Żywi idą powoli, szkło wymusza delikatność i próbę lekkości, odgłos obcasów ściszony do zera. Żywi pozostają zawieszeni w przestrzeni, która im nie przynależy, której nigdy nie będą w stanie zrozumieć, bo jej sens i tajemnica nie należy do ich świata. [...] Nic nam się tutaj nie stanie, jesteśmy wstrząśnięci, ale bezpieczni, bezpieczni jak kruche szkło” (Zamorska-Przyłuska 2001, s. 50).

Szklana posadzka oddziela od podłogi autentycznej, która staje się obiektem muzealnym, czymś niedostępnym, czymś do oglądania. Historyczna podłoga jest do patrzenia i kontemplowania, nie zaś do chodzenia po niej. Szkło nadaje jej znaczenie, gdyż uzmysławia zwiedzającym, na czym powinni skupić wzrok, co jest ważne lub, co trzeba zobaczyć. Pojawia się proste pytanie: czy gdyby nie ona, zwiedzający spoglądaliby „pod stopy”? Zapewne nie, być może patrzyliby na ściany, będące na poziomie ich wzroku, na których mogą znaleźć napisy pozostawione przez więźniów i wcześniej oglądających saunę. Szklany pomost przez swoją funkcję muzealizującą nie tylko czyni eksponatem autentyczną podłogę, lecz również przekształca cały budynek w muzeum<sup>8</sup>.

Na muzealną konotację zwraca uwagę sama autorka aranżacji wnętrza sauny, Barbara Borkowska. „[...] od początku regulowaliśmy ruchem, nie było takiej możliwości, żeby ktoś wszedł na posadzkę w pierwszej sali i normalnie po niej chodził, [...] wszyscy chodzili szklaną posadzką. [...] To tak jak w muzeum, nie chodzimy wszędzie, tylko mamy takie miejsca, gdzie możemy się poruszać” (Borkowska 2007). Podłoga nie tylko determinuje, na co mamy patrzeć, ale także, gdzie mamy iść. Staje się swoistą trasą zwiedzania. Wyznacza drogę i dyscyplinuje tych, którzy chcą z niej zbroczyć, kieruje ich prosto przed siebie, jednego za drugim. Szklany pomost jest zbyt wąski, aby więcej osób mogło iść obok siebie. Zbyt kruchy w naszych odczuciach, aby można było iść zbyt szybko. Szklana podłoga kieruje spojrzeniem i ruchami ciała, ale jednocześnie ukrywa się i ma nie zwracać na siebie uwagi, jakby jej nie było. „Chodziło o to, żeby tam wejść i odczuwać tą wielkość przestrzeni” (Borkowska 2007).

<sup>8</sup> Sauna jest pierwszym budynkiem na terenie Auschwitz II, w którym stworzono wewnętrzną aranżację.

Podest nie ma zabierać przestrzeni, nie ma ingerować w pustkę, nie ma skupiać na sobie uwagi, „tylko” kierować zwiedzającymi, być ich przewodnikiem i strażnikiem do ostatniej sali.

## Droga

Zwiedzający, poruszając się po szklanym podeście, przechodzą poprzez kolejne pomieszczenia „strony brudnej”, a następnie „strony czystej”. Układ sal w budynku nie jest pomysłem Niemców, pojawił się dużo wcześniej przed powstaniem obozów koncentracyjnych. „Źródeł ukształtowania przestrzennego, jakie spotykamy w saunie, należy szukać w szatniach dużych nowoczesnych kopalń. Tam bowiem po raz pierwszy już w XIX wieku w czytelny sposób rozdzielono funkcje użytkowe obiektu, w oparciu o podział na część «czystą» i «brudną». Rozwinięciem tej myśli było zlokalizowanie przez projektantów sauny urządzeń dezynfekcyjnych na granicy sfer. Pozwalało to na równoległe poddawanie dezynfekcji ludzi i ich okryć (w praktyce okazało się to nierealne, bowiem czas oczekiwania na zdezynfekowanie odzieży wydłużał się ponad miarę — «ludzi można było pędzić, ale nie autoklawy»)” (Niessner 2001, s. 167).

W każdym z pomieszczeń znajduje się tablica, czasami ze zdjęciem przedstawiającym więźniów, informująca o przeznaczeniu danego miejsca. Pierwsza sala, do której wchodzimy z zewnątrz, to poczekalnia i rozbieralnia. Z tablicy dowiadujemy się, że nowo przybyli więźniowie rozbierali się w niej i oddawali swoje rzeczy, które trafiały do Kanady, a wiele z nich — później do ludności niemieckiej w Rzeszy. Do sali przylega pomieszczenie, w którym przeszukiwano rzeczy przyszłych więźniów w celu znalezienia kosztowności. Dzisiaj właśnie w tym miejscu eksponowane są niektóre przedmioty skonfiskowane ofiarom. Zwiedzający mogą je oglądać — stojąc na szklanym podeście — przez okna łączące salę rozbieralni i salę przeszukań. Widok jest odmienny od tego, który zobaczyli w Muzeum Auschwitz I (blok 4 i 5). Tam buty, protezy, walizki ułożone są w gablotach w ogromne stosy symbolizujące masowość Zagłady, tutaj pojedyncze przedmioty: kilka walizek, wiklinowe koszyki, termosy, szczotki, kilka par butów, zdjęcia, na których po bliższym przyjrzeniu się rozpoznajemy znajome z albumów i filmu twarze, wreszcie jeden mały bucik na brzegu stołu z dającym się odczytać na podeszwie numerem muzealnej identyfikacji. Rozłożone niedbale rzeczy mogły należeć do kilku osób, chociaż zapewne każda z nich była własnością kogoś innego. Swoim widokiem przywołują atmosferę domu, a może nawet bardziej wycieczki, rodzinnej niedzielnej wycieczki z wiklinowymi koszykami i termosami. W tym „miejscu” wydają się wyjątkowe i niezwykle. Wyniesione z „domu” i pozostawione tutaj. Są pierwszym, choć nie jedynym, „ludzkim znakiem” w tym pustym budynku.

Następnie zwiedzający przechodzą korytarzem „strony brudnej” do pomieszczenia fryzjerów. Idąc nim, mogą dzięki otwartym autoklawom (urzą-



dzeniom do dezynfekcji odzieży) zobaczyć korytarz „strony czystej”. Nad wejściem do pomieszczenia, w którym obcinano nowo przybyłym włosy, widać zachowany niemiecki napis: „Haarschneideraum”. W niedużej sali z tablicy informacyjnej można się dowiedzieć, iż włosy ścinano więźniom w celu identyfikacji i uniemożliwienia im ucieczki. Usuwano im owłosienie z całego ciała, robiąc to najczęściej tępymi narzędziami i w sposób brutalny, co było szczególnie poniżające i trudne dla kobiet, gdyż odbywało się „w obecności drwiących i szydzących z nich esesmanów, a funkcje fryzjerów często pełnili mężczyźni” (tablica). Czasami w tym małym pomieszczeniu tatuowano przyszłych więźniów. Nad drzwiami do następnej sali, gdzie wykonywano dodatkowe badania i rewizje osobiste, widnieje oryginalny napis „Untersuchungsraum”.

„Strona brudna” i „strona czysta” zostają połączone ze sobą przez salę z prysznicami (napis nad wejściem: „Brausen”). Zwiedzający, wchodząc do tego pomieszczenia, czują jak szklana podłoga pod ich stopami podnosi się znacząco tak, aby jej konstrukcja nie naruszyła oryginalnego brodzika przeznaczonego do dezynfekcji więźniów (nasze ciało krzyczy „patrz w dół”). Na tablicy informacyjnej nad tekstem znajduje się zdjęcie, na którym widać nagich mężczyzn wychodzących z sali. Dezynfekcja i kąpiel, jak można na niej przeczytać, były połączone z szykanami: z pryszniców leciała na kilkuset ludzi zbyt zimna lub zbyt gorąca woda, nie dostarczano im ani mydła, ani ręczników. W kolejnym pomieszczeniu więźniowie oczekiwali, czasami przez wiele godzin, na wydanie odzieży. Z niego przechodzili „stroną czystą” do miejsca, w którym otrzymywali „nowe” ubrania.

Przejście zwiedzających przez pomieszczenia sauny umożliwia im odtworzenie przemysłowego charakteru tego miejsca, sortowni odpadów służącej do „sanitarnej obróbki tłumu” (Niessner 2001, s. 167). Poprzez swoją specyfikę sauna staje się metonimią Zagłady<sup>9</sup>, ową częścią całości, przez którą możemy czytać Holokaust i jego nowoczesno-techniczne założenia<sup>10</sup>. Nawet ci, którzy zostali uznani za bezwartościowych dla nowego społeczeństwa, mogą ulec ostatecznej obróbce, by na krótką chwilę przed śmiercią stać się użytecznymi.

---

<sup>9</sup> „Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne przygodności naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczenia rzeczywistości. Metafora rości sobie pretensje trafiania wprost w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co się zdarza i przyległości wydarzenia i tak dalej *ad infinitum*” (Ankersmit 2000, s. 406). Ankersmit pisze o pomnikach (antypomnikach) jako o wskaźnikach-metonimiach przywołujących Holokaust, jednak nie definiujących go i nie próbujących zrozumieć. Dyskurs metonimiczny jest dyskursem pamięci, szanującym skojarzenia i uczucia. Przez silnie interakcyjny charakter zwiedzania sauny, wielość skojarzeń, jakie ono wywołuje, a także odczucie bliskości zbrodni budynek może być rozumiany jako metonimia Holokaustu.

<sup>10</sup> „Krematoria oraz cyklon B były rezultatem tej samej naukowej i technicznej wydajności, na której opiera się obecnie nasza nowoczesna cywilizacja. I to właśnie technika pozwoliła tak wydajnie działać państwu hitlerowskiemu, umożliwiła uprzemysłowienie masowej śmierci, była cechą charakterystyczną Holokaustu i podstawą narodzin ludobójczego uniwersum” (Milchman, Rosenberg 2003, s. 163).

Sauna wskazuje na reifikujący charakter zbrodni nazistowskich. Każde kolejne pomieszczenie w systematyczny, przemysłowy sposób pozbawiało ofiary ich „człowieczeństwa”: zabierano im przywiezione do obozu rzeczy, obcinano włosy i tatuowano, zmuszano do kąpieli z nieznanymi osobami w upokarzających warunkach i wielogodzinnego oczekiwania na ubranie (czasami na zewnątrz budynku). Na koniec stali oni przebrani w cudze zniszczone „łachy”, z ogolonymi głowami i zapewne ciężko było im rozpoznać siebie nawzajem. Sauna to miejsce do „produkcji” häftlingów<sup>11</sup> — użytecznych przedmiotów.

## FOTOGRAFIE

### Pustka–nadmiar

W aranżacji wnętrza sauny „[...] przyjęto zasadę, iż wszystkie nośniki informacyjne i zawarte w nich treści powinny być bardzo wyciszone, aby były dla odwiedzających pomocne w odbiorze tych informacji, ale nie dominowały nad wnętrzem i jego specyficzną architekturą” (Świebocka, Zbrzeska 2001, s. 197). Owo wyciszenie jest rodzajem przestrzennej pustki, która towarzyszy wszystkim miejscom opuszczonym bądź jeszcze niezamieszkanym. Pustka tworzy się z braku przypisania miejsca sobie bądź innym (subiektywnie odczuwana), lub też z braku materialnych oznak owego przypisania. Materialne oznaki to przedmioty, które wypełniają świat ludzki, a wręcz czynią go ludzkim, pozwalając go oswajać. Pustka byłaby tutaj czymś nieludzkim, z czego mogłoby wynikać zainteresowanie odwiedzających przedmiotami eksponowanymi w pomieszczeniu przeszukań. Brak przestrzennego zagospodarowania i przypisania miejsca określonym jednostkom wytwarza więc uczucie pustki, które powoduje, iż zwiedzanie sauny jest raczej „doświadczeniem” niż tylko „oglądaniem”.

Droga, którą zostają poprowadzeni zwiedzający, zmienia swój charakter, kiedy wchodzi oni do pomieszczenia służącego wcześniej do wydawania odzieży nowo przybyłym więźniom (Zugangom). W tej ostatniej, ciemniejszej niż wcześniejsze sali zamiast podestu, po którym stąpali zwiedzający, znajduje się posadzka z ciemnego szkła. W pewnej odległości od wejścia stoi „mur” ze zdjęciami, które odbijają się w czarnej podłodze. Między ścianą a posadzką prawie nie ma granicy, co stwarza wrażenie nadmiaru, a nawet pewnego „przytłoczenia” przez zdjęcia, które dla wchodzących stanowią całość nierozpoznawalnych pojedynczo elementów. Ów nadmiar połączony z zaciemnieniem, które kojarzy się z bliskością i intymnością, stanowi kontrast dla uczucia pustki i obcości, które towarzyszyło zwiedzającym w czasie ich drogi przez budynek. Jednak nadmiar i zaciemnienie także mogą wywoływać sprzeczne uczucia. Kiedy

<sup>11</sup> „Häftling: dowiedziałem się, że jestem häftlingiem. Moje imię to 174517; zostaliśmy ochrzczeni, do końca życia nosić będziemy na lewym ramieniu wytatuowane piętno” (Levi 1996, s. 29).

zwiedzający zbliżają się do ściany, z ich pola widzenia znikają zdjęcia odbite w posadzce. Trudno jest im jednak skupić uwagę choćby na jednym zdjęciu z powodu ich ogromnej liczby, jak i dlatego, iż nie znają przedstawionych na nim osób.

Zazwyczaj zdjęcia są dla nas istotne przede wszystkim dlatego, że ci, których na nich widzimy, są nam bliscy, bądź też znamy ich historie. Zdjęcia obcych mogą nie zostać przez nas „odczytane” (Bartuszek 2005, s. 140–146), mogą, mówiąc potocznie, „nie zrobić na nas wrażenia”. Z jednej strony zwiedzający znaleźli kogoś, z kim mogą powiązać historię budynku, który właśnie zobaczyli, z drugiej jednak zdjęcia, które widzą, są dla nich anonimowe. Trudno w takiej sytuacji o bliskość czy intymność. Przez ową anonimowość połączoną z nadmiarem zdjęcia mogą nie być interesujące dla zwiedzających. Fotografie wywołują wrażenie swoją liczbą, „oszałamiają” czy „oczarowują” patrzących, ale to uczucie może szybko zniknąć. Zdjęcia nie będą, tak jak eksponaty w Auschwitz I, wywoływać negatywnych uczuć, jednak „mur” fotografii może się okazać interesujący tylko jako całość. Niezidentyfikowane, nieznanie nam części/pojedyncze fotografie tracą swój blask, kiedy zwiedzający się przybliży.

### Przerwana narracja

Narracja, jaka została stworzona w saunie, zostaje nagle przerwana. Zwiedzający, poruszając się wzdłuż szklanego podestu, przechodzą przez opuszczone pomieszczenia, a szklana podłoga i napisy informacyjne na czarnych tablicach są dla nich przewodnikami po budynku. W ostatniej sali, gdzie wydawano więźniom ubrania, zwiedzający spodziewają się zakończenia opowieści, zapewne tablicy i zdjęcia ze stojącymi w starych „łachach” lub pasiakach „nowymi więźniami”. Jak można przeczytać na tablicy, „więźniowie przebrani w nie pasującą na nich odzież, pozbawieni włosów, często nie byli w stanie rozpoznać swoich najbliższych, kolegów i przyjaciół”. Narracja łałamuje się jednak i zwiedzający mają przed oczami ścianę zdjęć, które nie przedstawiają więźniów w obozie, lecz jakieś sceny z codziennego życia, uśmiechnięte, czasami smutne twarze kobiet, mężczyzn i dzieci, które w tym miejscu są „po prostu nie na miejscu”. Ściana zdjęć jest wtargnięciem w opowieść, którą tworzy architektura i aranżacja budynku. Zamiast na początku, jak nakazywałby układ chronologiczny (historyczny), zdjęcia pokazujące życie sprzed obozu są na końcu. Rzeczy w sali poczekalni i rozbieralni mogły wywoływać empatię, fotografie w pierwszym momencie wywołują zaskoczenie. Postacie na wszystkich wcześniejszych zdjęciach w budynku to więźniowie, a te, które zwiedzający widzą teraz, to „zwykli ludzie” zanurzeni w swojej codzienności.

Film *Patrzą na twoją fotografię* pokazywał, iż zdjęcia nie należą do kontekstu archiwum. Podobne było zresztą przeświadczenie tych, którzy uczestniczyli w projekcie identyfikacji zdjęć. „Fotografie, które znajdują się w Muzeum Auschwitz, znajdują się «na fałszywym miejscu». One należą do albumów rodzin-

nych, do małych ramek, do pudełek” (Brandt 2001, s. 8; Loewy 2001, s. 12). Owo wrażenie nieprzystawalności zdjęć do kontekstu, w którym się znalazły, wywołuje opisane zaskoczenie. Fotografie rodzinne odsyłają do miejsc, w których powstały, do sytuacji codziennych, w których ktoś zdecydował się wyjąć aparat i zrobić zdjęcie.

### Niedomknięty trójkąt

Na pierwszej ścianie („mur z fotografii”) zostały umieszczone zdjęcia portretowe, powiększone wizerunki twarzy ludzkich. Krystyna Oleksy, która wybierała fotografie pokazywane w saunie, mówi, iż „[...] twarz jest czymś najbardziej indywidualnym co mamy, mniej sylwetka nas charakteryzuje niż twarz. Naszych znajomych, ludzi rozpoznajemy przede wszystkim po twarzach”. Za „murem” ze zdjęciami znajdują się dwie ściany tworzące razem z nim niedomkniętą przestrzeń trójkąta. Na nich zwiedzający widzą „pewien ciąg, jakby ciąg życia: kobiety, mężczyźni, pary, dzieci, przedszkola, szkoły, wolny czas, krąg przyjaciół...”. Zdjęcia są trochę mniejsze niż te oglądane od razu po wejściu do pomieszczenia, obrazy stają się bardziej dynamiczne, a na niektórych fotografiach można rozpoznać ludzi, których portrety wisiały na pierwszej ścianie (Oleksy 2007).

Wewnątrz niedomkniętego trójkąta także znajdują się zdjęcia, na których zwiedzający mogą oglądać zidentyfikowane fotografie rodzinne wraz z krótkimi informacjami na temat poszczególnych rodzin i ich członków. Z tablic można odczytać — przywoływane podczas opisu albumu *Zanim odeszli...* — imiona i nazwiska: Broder, Kuhn, Koplłowicz, Małach, Alek Koniński i jego siostra Sabka, Beniamin Cukierman, Machel i Józef Englard, Basia i Hersz Kugelman, Fela Rosa i wreszcie rodzina Hupperów z małym Peterem. To ta niewielka przestrzeń stanowi w zaciemnionym pomieszczeniu jego centrum, miejsce najbardziej intymne, zamieszkane jakby przez ludzi, których zwiedzający widzą na zdjęciach. Jeśli same fotografie nie pasują do historii opowiedzianej w budynku, to centrum tej anomalii jest właśnie to miejsce, ów niedomknięty trójkąt, w którym jak w domu można każdego nazwać po imieniu. Do fotografii można podejść bliżej, gdyż nie są oddzielone szybą czy gąbłotą. Większość z nich nie została powiększona, co wymusza na oglądających zmniejszenie dystansu (Oleksy 2007). W podłodze odbijają się oświetlające zdjęcia z góry żarówki, które także tworzą trójkąt, trójkąt światła. Takie miłe miejsce, gdzie w zaciemnieniu, jak u siebie w domu, można pooglądać zdjęcia tych, którzy stają się bliżsi.

### Zdjęcia rodzinne

Susan Sontag pisze, iż robienie zdjęć rodzinnych jest jednym z najczęstszych i najciekawszych zastosowań fotografii. Robienie zdjęć ślubnych to „część ce-

remoniału”, równie ważna jak wypowiedane podczas niego słowa. „Poprzez fotografie każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami — przenośną walizeczkę obrazów, które zaświadczenia o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. [...] Album zdjęć rodzinnych zazwyczaj dotyczy rodziny w szerszym sensie — a często jest jedynym jej śladem” (Sontag 1986, s. 12–13).

Fakt, iż zwiedzający oglądają właśnie zdjęcia rodzinne, implikuje dwie zasadnicze kwestie, sposób odczytania zdjęć i samą umiejętność ich odczytania. Pierwsza z nich jest związana z poczuciem „istotności”, jakie niosą ze sobą tego typu fotografie. Zdjęcia rodzinne zaświadczenia o naszym życiu z naszymi bliskimi, o naszej przeszłości i o tym, co uznajemy w niej za ważne. Dlatego gdy widzimy czyjeś zdjęcia rodzinne, to tak jakby inni, inne rodziny pokazywały nam „ślady” czy „świadczenia” tego, jakie są lub jakie były. Co więcej, sama wystawa upewnia nas w poczuciu „ważności” fotografii rodzinnych, gdyż stawia pytanie, dlaczego ktoś zdecydował się je przechować? Dlaczego ci, którzy przyjechali do obozu, przywieźli je ze sobą? Czyż zdjęcia rodzinne nie konstytuują naszej tożsamości, skoro tak wielu więźniów starało się je przechować w ciężkich warunkach obozowych? Mimo że fotografie kawałkują/rozdzielają rzeczywistość, mogą paradoksalnie — przeciw swojej naturze — utrzymywać ciągłość społeczną (Sontag 1986, s. 26), integralność naszych małych rodzinnych światów.

Dla więźniów zdjęcia czy jakiegokolwiek przedmioty, które udało im się uratować w trakcie przyjmowania do obozu, były największym skarbem, pozwalały bowiem na chwilowe powroty do świata na zewnątrz. Uzyskiwały one status jedynych pamiątek po utraconych lub po prostu zamordowanych bliskich. „Personalizacja — jak pisze Marek Krajewski (2004, s. 54) — zachodzi [...] w odniesieniu do takich przedmiotów, które psychologowie nazywają «przejściowymi» (*transitional object*), a więc takich obiektów, które łagodzą zmianę statusu lub utratę osoby, ponieważ symbolizując je dają poczucie bezpieczeństwa w nowej sytuacji”. W obozie czasami udawało się zachować tylko jedną rzecz, małe zdjęcie, zegarek, medalion. Być może właśnie owym poczuciem „istotności” kierował się ten, kto uratował owe fotografie, być może, podobnie jak Lili Jacob<sup>12</sup>, odnalazł na nich twarze swoich bliskich.

Osoby dzisiaj zwiedzające saunę nie mogą z oczywistych powodów odczuwać tego, co stało się udziałem więźniów. Dla nich poczucie „istotności” jest związane z bliskim kontaktem ze „starymi zdjęciami”, które przenoszą

---

<sup>12</sup> Lili Jacob pochodziła z miejscowości Bilke leżącej na Rusi Zakarpackiej i dostała się do obozu w jednym z transportów Żydów węgierskich w 1944 r. Cała jej rodzina zginęła w Auschwitz-Birkenau. Ona jeszcze w czasie wojny trafiła do niemieckiego obozu Dora-Mittelbau, wyzwolonego w kwietniu 1945 r. Właśnie w nim natknęła się na album zatytułowany *Aussiedlung der Juden aus Ungarn* (Wysiedlenie węgierskich Żydów). Na fotografiach odnalazła członków swojej rodziny, a nawet siebie samą w lasce w Brzezince. Zdjęcia z tego albumu znajdują się w książce: I. Gutman, B. Gutterman, *Auschwitz Album: The Story of Transport* (2002).

nas, a raczej wywołują w nas wrażenie przenoszenia się w przeszłość. Działają tutaj zapewne trzy czynniki. Po pierwsze, mamy do czynienia z czarno-białymi fotografiami, czy też z tzw. sepią, którą dzisiaj wykorzystuje się w celach estetycznych (stylizacja na stare zdjęcia). Po drugie, ludzie, których na nich widzimy, przez swój strój, fryzury czy nawet sposób zachowania, są odbierani przez nas jako należący do przeszłości, i po trzecie wreszcie — zdjęcia są zniszczone, wyblakłe, w niektórych miejscach pogniecione. O ile dwa pierwsze czynniki wskazują na jakiś moment w przeszłości, kiedy zdjęcie zostało wykonane, o tyle ostatni jest symbolem mijania czasu, odległości, jaka dzieli „nas” od „nich”. Owe zdjęcia, na których „czas pozostawił swoje ślady czy rysy”, mogą okazać się silnym bodźcem. Są w tym przypadku nie tyle zdjęciami konkretnej rodziny, ile „starymi zdjęciami rodzinnymi”, dzięki którym sięgamy do korzeni, do „przeszłości”, choć niekoniecznie naszej.

Sontag pisze o „powszechności zdjęć rodzinnych”, co jest związane z drugim po „istotności” zagadnieniem, które może wpływać nie tyle na samo odczytanie zdjęć, ile na umiejętność ich odczytania. Z jednej strony możemy sfotografować wszystko, co zobaczymy, z drugiej jednak pobieżne przyjrzenie się fotografiom, jakie wykonujemy na co dzień, pokazuje, iż są one do siebie bardzo podobne. Fotografie Żydów z Będzina i Sosnowca były wykonane według pewnych określonych konwencji, dobrze znanych zwiedzającym muzeum. Przedstawiają one śluby, narodziny dzieci, sceny z wakacji, ze spotkań rodzinnych czy zdjęcia klas szkolnych. Ważna w odczytaniu zdjęć jest kompetencja kulturowa, którą zwiedzający zdobyli już w dzieciństwie, przeglądając albumy rodzinne czy robiąc zdjęcia w najważniejszych dla własnej rodziny momentach. „Istotność” zdjęć jest oczywiście połączona z kompetencją kulturową umożliwiającą ich odczytanie, razem zaś stanowią one podstawę doświadczenia, jakim jest oglądanie fotografii rodzinnych.

### Zdjęcia jako symbol

Sławomir Sikora pisze o dwóch sposobach traktowania fotografii, czyli o fotografii jako dokumencie i fotografii jako symbolu. Drugi występuje wtedy, kiedy nie znamy osobiście osób, które znajdują się na zdjęciu, czyli najczęściej w przypadku zdjęć publicznych. „Fotografia staje się nośnikiem pewnego sensu i to dla tego właśnie sensu staje się ważna” (Sikora 2004, s. 107–108). Przywoływana przez Sikorę fotografia *Matka kąpiąca Tomoko W. Eugene’a Smitha* przedstawia matkę kąpiącą swoją chorą córkę. „Piętnastoletnia wówczas dziewczynka nie wygląda na swój wiek. Ma też wyraźnie niedorozwinięte kończyny rąk i nóg, amimiczną twarz z wywróconymi do góry oczami. [...] Twarz matki jest uosobieniem dobroci i łagodności, może z odrobiną bólu... Brak w niej jakiegokolwiek napięcia, jedynie bezinteresowne oddanie...” (Sikora 2004, s. 104–105). Zdjęcie to staje się symbolem, dziewczynka uosabia na nim Człowieka Cierpiącego, a jej matka Miłość Bezwarunkową.

Z podobnym sposobem spojrzenia na fotografię możemy mieć do czynienia w przypadku wystawy w saunie. Nieznane oglądającym postaci na zdjęciach uosabiają Życie, Które Skończyło Się W Obozie. Nie jest to pierwszy taki projekt, który skupia się na fotografiach przedstawiających Życie Ludzi Przed Zagładą. Zdjęcia rodzinne przez kontekst (muzeum i sauny), w którym są pokazywane, stają się symbolem śmierci, niespodzianej i niezasłużonej. Czasami uśmiechnięci, innym razem smutni bądź poważni ludzie na zdjęciach nie wiedzą tego, co ci, którzy spoglądają na fotografie. Podobny mechanizm zachodzi w przypadku innych zdjęć prezentowanych w Oświęcimiu, ale tamte w większości symbolizują samą Zagładę. Wiele z nich od lat pokazywanych w prasie czy w telewizji stało się rozpoznawalnymi znakami, dziś już jednak jakby mało poruszającymi<sup>13</sup>.

### Kontekst

Innym sposobem spojrzenia na kolekcję zdjęć jest odwołanie się do przemyśleń Johna Bergera. Berger, podejmując problem fotografii prywatnej i publicznej, zwraca uwagę na to, iż ta pierwsza „żyje zanurzona w nieprzerwanej ciągłości”, druga zaś „jest wyrwana z kontekstu i staje się martwym przedmiotem, który — właśnie z powodu tego, że jest martwy — może zostać arbitralnie wykorzystany” (Berger 1999, s. 82). W drugim przypadku najczęściej mamy do czynienia z nieuprawnionym układem unilinearnym, w którym zdjęcia powtarzają (potwierdzają) to, co zostało powiedziane słowami (Berger 1999, s. 84, 87). Berger uważa fotografię za następczynię pamięci, zmuszoną do respektowania praw działania poprzedniczki, która „pracuje radialnie”, za pomocą nieskończonej liczby skojarzeń skierowanych w stronę jednego wydarzenia. „Musimy tak umieścić wydrukowaną fotografię, by zyskała ona jakąś zadziwiającą stanowczość, odnośnie do tego, co było i jest. [...] Taki kontekst lokuje fotografię ponownie w czasie — nie w jej oryginalnym czasie, bo to jest niemożliwe, lecz w czasie narracji. Czas narracji staje się czasem historycznym, kiedy jest uznany przez pamięć społeczną i działanie społeczne. Utworzony czas narracyjny musi respektować proces zapamiętywania, który ma nadzieję stymulować” (Berger 1999, s. 87, 89).

Zdjęcia z kolekcji zostały umieszczone w budynku i to droga przez ten budynek wpływa na sposób ich odczytania. Możemy mówić o przejściu z pustki do nadmiaru, a przy wkraczaniu pomiędzy ściany zdjęć — o wypełnianiu wcześniejszej pustki przez wręcz intymne obcowanie z fotografiami z albumów rodzinnych. Zdjęcia umieszczone razem przedstawiają historie ludzi takich jak

<sup>13</sup> „Nie widziałam niczego banalnego w fotografiach hitlerowskich obozów Zagłady oglądając je po raz pierwszy. Po trzydziestu latach pamięć społeczna «nasyca się» tymi obrazami. W ostatnim czasie fotografia «zaangażowana» uczyniła prawdopodobnie równie wiele dla uśpienia sumień, co dla ich rozbudzenia” (Sontag 1986, s. 24).

zwiedzający. Mogą oni nie tylko poczytać krótkie informacje o danej rodzinie, mogą także odczytać fotografie na swój własny sposób, skupić się na różnych aspektach, po dłuższej chwili rozpoznać te same twarze na zdjęciach, dostrzec, jak one się zmieniają, jak się starzeją. Z niedomkniętego trójkąta trzech ścian zwiedzający mogą wrócić do pierwszej ściany, aby powtórnie obejrzyć znajdujące się tam zdjęcia. Chociaż fotografie za pierwszym razem wydawały się zwiedzającym anonimowe, wracając do nich, mogą spróbować je odczytać, tak jak fotografie zidentyfikowane. Tak zaczyna się tworzyć narracja, opowieść o przeszłości, która nie narzuca jednego biegu myśli i nie jest ilustracją wcześniej przyjętej tezy.

Ostatnim elementem, który zwiedzający mogą oglądać przez szybę na końcu sali, jest wagonik odnaleziony w 1993 r. w stawie znajdującym się obok komory gazowej i krematorium IV. Służył on „nazistom do przewożenia popiołów zamordowanych i spalonych ludzi” (Świebocka, Zbrzeska 2001, s. 198). Ponieważ na nim zostaje skupione spojrzenie wychodzących, to on jest symbolem zakończenia opowieści, jedynym zakończeniem „możliwym do przyjęcia”<sup>14</sup>. Wagonik oznacza śmierć, która spotkała Żydów w obozie. Nie ma innego zakończenia tej historii, Żydzi z Będzina i Sosnowca zginęli w komorach gazowych (choć nie wszystkie osoby na zdjęciach zginęły w obozie). Spacer wokół ścian ze zdjęciami mógł wywołać u zwiedzających uczucie empatii, bliskości, które powoduje, iż wagonik staje się jeszcze bardziej nieprzyjemny w oglądaniu. W Muzeum Auschwitz I na wystawie głównej jest bardzo dużo elementów związanych z Zagładą (zdjęcia robione w obozie, buty, protezy itd.), co może powodować znieczulenie na następne pojawiające się symbole masowej zbrodni. Kiedy natomiast przechodzimy obok zdjęć, które tak podobne są do tych, jakie przechowujemy w rodzinnych albumach, wrażenie musi być większe. Dystans od nas do nich się zmniejszył. Działanie to może okazać się tak silne, iż narracja zostanie włączona do pamięci społecznej i działania społecznego.

Jacek Leociak, opisując wiwatujące tłumy, entuzjazm i radość rekrutów widoczne na zdjęciach z początków pierwszej wojny światowej, słusznie wskazuje, iż potencjał interpretacyjny, który wylania się przy oglądaniu fotografii z tamtego okresu, sytuuje się przede wszystkim poza tym, co oglądane, w nadmiarze wiedzy, którą my mamy, a której uwiecznieni na zdjęciach ludzie z oczywistych względów nie mogli posiadać. „Nie mają pojęcia, czym okaże się to, czego tak chciwie wypatrują. Wojna nie zdążyła odsłonić przed nimi swego monstrualnego oblicza. Jeszcze cali i zdrowi stoją oto przed nami w przededniu

---

<sup>14</sup> „Otóż śledzenie historii to rozumienie następstwa działań, myśli i uczuć, ujawniających jednocześnie pewien kierunek, ale także niespodzianki (zbiegi okoliczności, rozpoznania, objawienia itp.). A zatem zakończenia historii nigdy nie można wydedukować i przewidzieć. Właśnie dlatego trzeba śledzić jej bieg. Ale historia nie powinna być także chaotyczna. Chociaż jej wyniku nie można wydedukować, musi on być możliwy do przyjęcia. W całej opowiadanej historii istnieje wobec tego całkiem swoista więź logicznej ciągłości, ponieważ jej wynik musi być jednocześnie przypadkowy i możliwy do przyjęcia” (Ricoeur 1992, s. 29).



Wielkiej Zmiany: cywilne kapelusze zastąpią hełmami; zdejmą cywilne ubrania i założą mundury; kipiące życiem ciała zmienia się w wycieńczone, udreżone, poranione, rozerwane pociskami, martwe i gnijące; młodzieńczy entuzjazm przemieni się w rozczarowanie, przerażenie, szok i otępienie” (Leociak 2009, s. 225). Podobnie dzisiaj oglądamy i interpretujemy zdjęcia będziańskich Żydów. Wydają nam się nieświadomi czekającego ich losu. Poznaliśmy imiona niektórych z nich, przestali być dla nas anonimowi, ale potrafimy na nich spoglądać jedynie pamiętając o ich tragicznym końcu. Wydaje się, iż założenie, które mieli autorzy albumów i wystawy fotografii rodzinnych odnalezionych w walizce w Auschwitz, można podsumować w dwóch zdaniach: Nazwać każdego po imieniu, ale wiedzieć, że wszystkich czekał wspólny los. Patrzyć na promienne twarze, ale myśleć o Śmierci.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Z., 1979, *Krzyk milczących fotografii*, „Za wolność i lud”, 28 kwietnia, nr 17.
- Ankersmit Franklin Rudolf, 2000, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, w: Ewa Domańska (red.), *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków.
- Bartuszek Joanna, 2005, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa.
- Berger John, 1999, *Użycia fotografii*, w: John Berger, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Brandt Kersten, 2001, *2400 chwil. Fotografie deportowanych w Miejscu Pamięci Auschwitz*, w: Kersten Brandt, Hanno Loewy, Krystyna Oleksy (red. i oprac.), *Zanim odeszli... Fotografie odnalezione w Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Dipont Małgorzata, 1979, *Bezpańskie albumy*, „Życie Warszawy”, 11 kwietnia.
- Gutman Yisrael, Gutterman Belah, 2002, *Auschwitz Album: The Story of Transport*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Yad Vashem, Izrael.
- Krajewski Marek, 2004, *W stronę socjologii przedmiotów*, w: Marian Golka (red.), *W cywilizacji konsumpcyjnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Leociak Jacek, 2009, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Levi Primo, 1996, *Czy to jest człowiek*, Książka i Wiedza, Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, Warszawa.
- Loewy Hanno, 2001, *„Skandal ich milczenia”. O prywatnych fotografiach ludzi zamordowanych w Auschwitz*, w: Kersten Brandt, Hanno Loewy, Krystyna Oleksy (red. i oprac.), *Zanim odeszli... Fotografie odnalezione w Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Milchman Alan, Rosenberg Alan, 2003, *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście. Auschwitz nowoczesność i filozofia*, tłum. Leszek Krowicki, Jakub Szacki, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Namysłó Aleksandra (red.), 2004, *Zagłada Żydów Zagłębiowskich*, IPN — Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Będzin [Katowice].

- Niessner Władysław, 2001, *Sauna jako obiekt architektoniczny, jego zachowanie i konserwacja*, w: *Architektura zbrodni. Budynek tzw. centralnej sauny w KL Auschwitz II-Birkenau*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Oleksy Krystyna, 2001, *Świat z fotografii*, w: Kersten Brandt, Hanno Loewy, Krystyna Oleksy (red. i oprac.), *Zanim odeszli... fotografie odnalezione w Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Piper Franciszek, 1995, *Metody zagłady*, w: Władysław Długoborski, Franciszek Piper (red.), *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z dziejów obozu*, Wydawnictwo Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim.
- Ricoeur Paul, 1992, *Filozofia osoby*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, Kraków.
- Ricoeur Paul, 2006, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Universitas, Kraków.
- Ronen Avihu, 2001, *Żydzi z Będzina*, w: Kersten Brandt, Hanno Loewy, Krystyna Oleksy (red. i oprac.), *Zanim odeszli... fotografie odnalezione w Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Sikora Sławomir, 2004, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, Izabelin.
- Sontag Susan, 1986, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Struk Janina, 2007, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tłum. Antosiewicz Maciej, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Strzelecki Andrzej, 1995, *Grabież mienia ofiar KL Auschwitz*, „Zeszyty Oświęcimskie”, nr 21.
- Strzelecki Andrzej, 2001, *Historia, rola i działanie centralnej sauny obozowej w KL Auschwitz II-Birkenau*, w: *Architektura zbrodni. Budynek tzw. centralnej sauny w KL Auschwitz II-Birkenau*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Świebocka Teresa, Zbrzeska Teresa, 2001, *Projekt aranżacji wnętrza budynku byłej łaźni obozowej w Birkenau*, w: *Architektura zbrodni. Budynek tzw. centralnej sauny w KL Auschwitz II-Birkenau*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.
- Zamorska-Przyłuska Ewa, 2001, *Sauna*, „Architektura i Biznes”, nr 12.

\*

- Kersten Brandt, Hanno Loewy, Krystyna Oleksy (red. i oprac.), 2001, *Zanim odeszli... Fotografie odnalezione w Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim [album].
- Kersten Brandt, Hanno Loewy, Krystyna Oleksy (red. i oprac.), 2001, *Zanim odeszli... Fotografie odnalezione w Auschwitz*, tłum. Halina Jastrzębska, Krystyna Oleksy, Alicja Żelichowska, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim [suplement].
- Ann Weiss, 2001, *The Last Album: Eyes from the Ashes of Auschwitz-Birkenau*, W.W. Norton & Company, New York–London.
- Barbara Borkowska, 2007, wywiad z dnia 16 maja 2007 (w zbiorach autorki).
- Krystyna Oleksy, 2007, wywiad z dnia 11 kwietnia 2007 (w zbiorach autorki).

\*

GIVING EACH FACE A NAME  
A COLLECTION OF PHOTOGRAPHS FROM THE SUITCASES AT AUSCHWITZ

Summary

Since the beginning of the post-War period, the Auschwitz-Birkenau Museum has preserved a collection of about 2400 family photographs. Only a few years ago was it possible to determine that some of the people represented were Jews from the ghettos in Sosnowiec and Będzin, most of whom died in KL Auschwitz-Birkenau in 1943. The article discusses the manner of display of the collection. The first part concerns two photographic albums, the second discusses the exhibition of photographs which the Auschwitz-Birkenau Museum opened a few years ago in the building of the so-called “central sauna” near to the ruins of the gas chambers.

Key words/słowa kluczowe

family photo collections / kolekcja zdjęć rodzinnych; photograph album / album fotograficzny; Jews of Silesia / Żydzi z Zagłębia; Muzeum Auschwitz-Birkenau