پوسته‌ها

ژرژ دیدی هوبرمن

ترجمهٔ قاسم روبین

پوسته‌ها

Art/Culture/Action
هنر/فرهنگ/کنش
artcultureaction.com

پوسته‌ها

ژرژ دیدی هوبرمن
ترجمهٔ قاسم روبین

ÉCORCES
Georges Didi-Huberman
Les Editions de Minuit-2011

از وظایف کانون «هنر/فرهنگ/کنش» مبارزه با سانسور حکومتی در ایران است. کتاب پوسته‌ها از سوی وزارت ارشاد ممنوع اعلام شده است. از نویسندهٔ کتاب، ژرژ دیدی هوبرمن، فیلسوف و تاریخ‌نگار هنر و نیز قاسم روبین، مترجم کتاب، سپاسگزاریم که بی‌چشم‌داشتی این کتاب را برای انتشار مجازی در اختیار ما گذاشتند.

کانون «هنر/فرهنگ/کنش»
مرداد ۱۴۰۲

سه تکهٔ کوچک پوست درخت را گذاشته بودم روی یک ورق کاغذ، نگاهشان می‌کردم، ضمن نگاه کردن در این فکر بودم که شاید همین نگاه کردن کمکم کند تا به چیزی پی ببرم که هیچ وقت قالب مکتوب نداشته است. نگاهم همچنان به این سه تکهٔ کوچک پوست بود، مثل سه حرف از حروف الفبایی بدون داشتن پیشینهٔ صورت مکتوب، یا شاید هم شروع نوشتن نامه بود، ولی نامه به چه کس؟ بعد متوجه شدم که این سه تکه پوست را اتفاقی و ناخواسته طوری روی کاغذ سفید قرار داده‌ام که انگار حروف الفبای زبانی است که به آن تکلم می‌کنم: شکل و حالتی دارند شبیه حروفی که از چپ شروع شده باشند، و «شروع» درواقع همان مقطعی است که با ناخن انگشتم آنها را از تنهٔ درخت جدا کرده بودم. دنبالهٔ حروف به سمت راست امتداد یافته، مثل موجابه‌ای کم‌زور، یا خط سیری

منقطع، پهنه‌ای مخطط، بافت غلافی که زود و آسان از هم بگسلد.

اینجا جلوِ من‌اند آن سه تکه پوستهٔ درخت که چند هفته پیش در لهستان از درخت کندم. سه تکه از زمان، محمل زمانِ من هم هستند این سه تکه پوسته، تکه‌ای یاد، چیزی نانوشته که من سعی می‌کنم بخوانمش: تکه‌ای از زمان حال، اینجا جلو چشم من روی ورقه‌ای سفید، تکه‌ای از اشتیاق، نامه‌ای آمادهٔ نوشته شدن، ولی به مقصد چه کسی؟

سه تکه پوستهٔ درخت، با سطحی خاکستری، مایل به سفید. سالدیده‌اند حالا. مشخصهٔ درخت توس[۱] این است که پوسته‌اش ورقه‌ورقه و لوله می‌شود، مثل آنچه از کتابی سوخته باقی می‌ماند. سطح داخلی پوسته اما، همین حالا که دارم می‌نویسم، صورتی است تقریباً، مثل رنگ گوشت تن. این سطح چسبیده به تنهٔ درخت را وقتی با ناخنِ انگشت ناسورم از تنه جدا می‌کردم مقاومت می‌کرد. درخت‌ها هم از پوست‌شان محافظت می‌کنند. تصورم این است که این سه تکه پوسته، در هر دو سطح، با گذر زمان خاکستری می‌شوند، مایل به سفید. هر سه تکه را شاید نگه دارم، می‌گذارم‌شان کنار هم، شاید هم فراموش‌شان کنم. در این صورت آیا یادم می‌ماند که در کجا و کدام پاکتِ نامه‌هایم گذاشته‌ام‌شان؟ و در کدام قفسهٔ کتابخانه‌ام. من که بمیرم، این ماترک اگر به دست فرزندم بیفتد چه خواهد گفت؟

---

۱. Bouleau، درخت توس (از تیرهٔ توسکا و توس) با گونه‌هایی متنوع، بومی نیمکرهٔ شمالی و شمال روسیه و نیز نواحی شمال ایران، پوست تنهٔ توس سفید رنگ و نسبتاً نرم است، برای تهیهٔ کاغذ به کار می‌رود. تبعیدی‌های سیبری و بعدها اسرای اردوگاه‌های آلمان نازی یادداشت و پیغام‌شان را، در نبود کاغذ، روی تکه‌ای پوستهٔ درخت توس می‌نوشته‌اند و به طریقی به دست خویشان می‌رسانده‌اند. ــ پانویس‌ها از مترجم‌اند.

درخت‌های توس اردوگاه بیرکِنائو کماکان همان‌هایی‌اند که بوده‌اند ـ«توس»، یادآور بیرکِنائو، «جنگل درخت‌های توس»، مکانی که سرپرستان اردوگاه آشویتس اختصاص داده بودند به تیرباران یهودیان کشورهای اروپایی. دو حرف مختومهٔ au در کلمه بیرکِنائو دقیقاً اطلاق می‌شود به دشت محل رویش درخت‌های توس. می‌بینیم که نام مکان چندان هم بی‌مسمّی نبوده، البته بعدها ـ به گفتهٔ یکی از دوستان که در این خصوص با هم صحبت می‌کردیم ـ مکانِ محنت هم می‌شود.

ضمناً ترکیب همین دو حرفِ au علامت ندا هم هست به آلمانی، و لفظی بیانگر زجر و درد در زبان روزمره، مثل آی! aie در زبان فرانسوی، یا مثل !ay به اسپانیایی. کلماتی حاکی از هول و هراس‌هایی که احاطه‌مان کرده‌اند، نواخت

سهمگین و اغلب دهشتناکی دارند، مثل کلمهٔ برزِزینکا[۲]، که یکی از معناهایش به زبان لهستانی درخت توس است.

درخت‌های توس عمدتاً خاصِ زمین‌هایی‌اند نه‌چندان حاصلخیز، زمین‌های متروک، با خاکِ لوزدار، و به قولی در شمار «نباتاتی‌اند که سریع قد می‌کشند»؛ بهترین نهال‌هایی‌اند که کاشته می‌شوند برای ایجاد جنگل در زمین‌های بایر. می‌شود گفت که رمانتیک هم هستند، زیر سایه‌شان، در ادبیات روس مثلاً، قصه‌های عاشقانهٔ بسیاری شکل گرفته، اشعار سوگناکی سروده شده است در سایه‌سار درخت‌های توسِ بیرکِنائو، درخت‌هایی که در این خاک لهستان ازشان عکس گرفتم بیش از صد سال دوام می‌آورند، در اقلیم معتدل اما نهایتاً سی سال می‌مانند، نه بیشتر. در اینجا ندای هزارها فاجعه طنین‌انداز بوده، گواه نیز همان تکه کاغذهای رنگ‌باخته و یادداشت‌های ناتمامی‌اند که زوندرکماندوها[۳] از لابه‌لای خاکسترها پیدا می‌کرده‌اند ـ همین حاملانِ اجساد به گودال مرده‌ها در شمار زندانیان یهودی بوده‌اند و خود چند صباحی بعد سرنوشت‌شان به مرگ در همین گودال‌ها منتهی می‌شده است.

در یکی از روزهای آفتابی ماه ژوئن بین درخت‌های توسِ بیرکِنائو پرسه می‌زدم، هوای گرفته و گرمی بود، طبیعت یکسره سبز و شکوفا بود، پاک و زلال در کار و کوشش حیات خود. انبوه زنبورها سرمست بودند در اطراف درخت‌ها. اسم و مفهوم توس، در زبان‌های مختلفِ اسلاو، پیوند خورده است با نودمیدگی بهار؛ یادآور شیرهٔ گیاه در رگ درخت. در روسیه، در اوایل ماه ژوئن برای باروری

---

۲. Brzezinka، نام منطقه‌ای در لهستان، محل بنای اردوگاه‌های بیرکِنائو و آشویتس که امروزه به صورت موزه درآمده است.

۳. Sonderkommando، به معنی گروه ویژه، شامل اسرای یهودی و در بین‌شان گاهی گماشته‌های اجیر اس‌اس، که وظیفه‌شان انتقال اجساد قربانی از اتاق‌های گاز به کوره‌های آدم‌سوزی یا به گورهای دسته‌جمعی بوده. دو-سه ماه بعد هم سربه‌نیست می‌شده‌اند و نیروهای جدید جایگزین‌شان می‌شده‌اند.

درخت توس جشن «هفتهٔ سبز» برگزار می‌کنند، توس در حکم درخت ملی است برای‌شان، درختی یگانه در تقویم سلتی، معتقدند که توس مظهر خِرد است.

چه حاصلی داشت آن نور برای چشم جستجوگر من؟ و حاصل این چشم چه بود؟ وقتی که دیگر، بی‌جستجوگری، خیره بود به زمین یا به نوک شاخه‌های درختان دوردست.

در عهد باستان و نیز در قرون وسطا پوستهٔ درخت‌های توس در خدمت بقای مکتوب و نقش و نگاشت بوده. بر سطح تکه‌ای چوب نقشی به رنگ سفید از اسکلت کلهٔ آدم خوشامد می‌گوید به بازدیدکنندهٔ این مکانِ محصور در جنگل و آجر و سیمان و سیم‌های خاردار. از سال ۱۹۴۵ به بعد، از وقتی که این نشانهٔ هشدار دیگر معنای صریح خود را از دست داد، این نقش سیاه و سفید هم مثل همان پوستهٔ درختِ توس پوسته‌پوسته شده است، اما هنوز قابل رؤیت است، مثل زمان که منسوخ‌کنندهٔ آن نقش بود خود همچنان قابل رؤیت است. بعضی از میخ‌های کهنهٔ تابلوِ راهنما کنده شده‌اند، حالا تابلوِ جدیدی نصب کرده‌اند، با پیچ و مهره، صلیب‌وار.

روزی که قدم به مجموعهٔ آشویتس-بیرکِنائو گذاشتم یکشنبه بود، صبح زود، ورود هنوز آزاد بود ـ آزاد، چه صفت عجیبی! دقت که بکنیم می‌بینیم در هر لحظه معنایی به زندگی‌مان می‌دهد، ولی انگار باید برخوردی محتاطانه با آن داشت وقتی با حروفی فلزی و کاملاً خوانا بالای ورودی اردوگاه نصب شده است: کار آزادتان می‌کند[۴]. این را زمانی می‌بینم که هنوز یک ساعتی مانده است به وقت مقرر ورود راهنمای گردشگران. ورودی‌ها آهنی‌اند، با اهرم افقیِ چرخان، عیناً مثل ورودی‌های مترو، و حالا باز هستند. گوشی‌های مخصوص را در قفسه‌های اتاق پذیرش آویخته‌اند، با نوشته‌ای بالای هر قفسه: زبان لهستانی، زبان آلمانی، زبان اسلواکی. مدخل راهروِ «معلولین» هنوز بسته است. سالن کینو هم، که برای نمایش فیلم و عکس است، عیناً بسته است.

اینجا و آنجا تابلوهای راهنما نصب کرده‌اند: علامت فلش سبز روی دیوار انتهای ورودی، فلش دیگری به نشانهٔ اخطار که ورودی‌های آهنیِ چرخان را در جهت معکوس نباید چرخاند، این فلش هم عیناً سبز است، مثل برگ‌های درخت توس، تابلوِ مسیر «ورود آزاد» هم به رنگ سبز است، این یکی به قصد سهولت در تردد افراد است، که البته موارد مشابه زیاد است، تقریباً در همه‌جا. کلمهٔ *Vorsicht* (توجه) را باز هم می‌بینم، و همین‌طور کلمهٔ *Hochspannung*، و *Lebensgefahr*، به معنی «فشار قوی» و «خطر زندگی» (البته توقع می‌رفت که «خطر مرگ» باشد). امروز اما کلمهٔ *Vorsicht* (توجه) طنین متفاوتی دارد، بیشتر شبیه دعوت است به این که نگاه‌مان (*Sicht*) به «جلو» (*Vor*) به فضای روبرو، و به «پیشِ» (*Vor*) زمان باشد، یا حتی به آنچه علتِ آمدن‌مان به اینجا، یا رویارویی با آنچه بیانگر «مردن از گرسنگی» است ـ *Vor Hunger Sterben*. این علت یا این «چیز اصلی» (*Ursache*) همانی است که نمی‌توان به‌طور دقیق میزان تأثیرش را بر

4. *Arbeit Macht frei*

آنچه در اردوگاه‌ها «چیز اصلی» محسوب می‌شده مشخص کرد.

تابلوهای دیگری هم اینجا و آنجا هست، لوح‌های یادبود، با نوشته‌هایی به سه زبان (لهستانی، انگلیسی، عبری) به رنگ سفید بر زمینه‌ای سیاه که حالت برجسته‌ای پیدا کرده. تابلوهای دیگری هم می‌بینم، با علایمی آشنا، مثل: «ورود ممنوع، سکوت را رعایت کنید، طی بازدید از پوشیدن لباس شنا خودداری کنید، دخانیات ممنوع، خوراکی و نوشیدنی ممنوع ـ با ضربدر قرمز روی عکس ساندویچ و بطری بزرگ کوکاکولا ـ استفاده از تلفن همراه ممنوع، رادیو ترانزیستوری‌تان را خاموش کنید، از آوردن چمدان و ساک و کالسکهٔ بچه به داخل اردوگاه خودداری کنید، در قسمت‌های داخلی اردوگاه استفاده از فلاش عکاسی ممنوع است، با سگ وارد اردوگاه نشوید.»

بنـد و دخمه‌هـای اردوگاه آشـویتس تبدیـل شـده‌اند بـه غرفه‌هـای کاسـبی: دفترچه‌هـای راهنمـا بـرای گردشـگران، لـوازم صوتـی، کتابچه‌هـای یادمـان، نیـز کتاب‌هـای آشـنایی بـا نظـام اردوگاه نـازی، کتاب‌هـای مصـور بـا نقاشـی‌های عامه‌پسـند، قصه‌هایـی همـراه با نقاشـی در باب ماجرای عاشـقانهٔ زنـی زندانی با نگهبـان اردوگاه. هنـوز خیلـی مانـده اسـت که کاملاً خوش‌باور باشـیم بـه این که اردوگاه آشـویتس، ایـن دخمـه، ایـن مـکان توحـش، تبدیل شـده باشـد بـه مکان فرهنگی. آشویتس بشود «موزه»ای فرهنگی، حتی دولتی، بله، بد هم نیست، ولی مسـئله اصلی این است که کدام فرهنگ؟ تبدیل مکان توحش به پایگاهی نمونه در عرصهٔ فرهنگ...

به نظر می‌آید که هیچ وجه مشترکی وجود ندارد بین مبارزه برای زندگی یا حیات پساجان‌به‌دربردگی در بافتار «مکان توحش» در جایی به اسم اردوگاه آشویتس از یک‌سو، و از سوی دیگر بحث و مناقشه پیرامون اَشکال فرهنگیِ حیات پسااردوگاهی در بافتار «مکان فرهنگ» در اردوگاهی چون آشویتسِ امروزی به‌مثابهٔ موزهٔ دولتی. با این همه اما می‌شود گفت که وجه مشترکی وجود دارد، آن هم سنجیده و منسجم و متکی به نیروی فیزیکی و ذهنیِ تمام آنانی که کار کرده‌اند، کار به قصد انکار حیات میلیون‌ها آدم، و البته از طریق نوعی فرهنگ: فرهنگ مردم‌شناسانه و فلسفی (نژادی، به‌عنوان مثال)، یا فرهنگ سیاسی (ناسیونالیسم، مثلاً) یا حتی نوعی فرهنگ زیبایی‌شناسانه (نکته‌ای که، باز به‌عنوان مثال، نباید از قلم انداخت این است که منظور از هنر، بیش‌وکم هنر «آریایی» بوده، یا هر نوع هنرِ «منحط»). مقوله‌ای چون فرهنگ، گیلاس و چاشنی نیست که بگذارند روی باقلوای تاریخ به قصد خوشگواری. هنر همواره مکانِ کنش‌هاست، مکان شکل‌گیری تاریخ است، حضورِ نمایان تاریخ، مرکز تصمیم و عمل، و البته مکان «وحوش» هم هست، و موجودات «بدوی» حتی.

نزدیک سیم‌های خاردار که قدم می‌زدم پرنده‌ای آمد نشست نزدیکم، درست کنار من، منتها در آن طرف سیم‌های خاردار. آشکارا متأثرم کرده بود این موجودی که با بند و حصار بازیگوشی می‌کرد. پروانه‌های نقاشی‌شده در ۱۹۴۲ در اردوگاه ترزیان‌استات در ذهنم می‌چرخند: نقاشی‌های اوا بولووا، دخترک دوازده‌ساله‌ای که در اکتبر ۱۹۴۴ در همین آشویتس جان باخته است. امروز که به این چشم‌انداز نگاه می‌کردم متوجه چیز دیگری هم شدم: دنبالهٔ سیم‌های خاردارِ متصل به برق، که تیره‌رنگ و زنگار بسته‌اند، در قیاس با سیم‌های خاردارِ پیش‌زمینه که به نظر می‌رسد اخیراً نصب کرده‌اند، بافت متفاوتی دارند.

قلبم به درد می‌آید وقتی به علت آن پی می‌برم، می‌دانیم که آشویتس، به‌مثابهٔ «مکان توحش» (اردوگاه) در ۱۹۴۰ با سیم‌خاردار محصور شده است، حال آن که این سیم‌های خاردار جدید، گرچه حصار آشویتس‌اند، منتها آشویتسی که حالا عنوان «مکان فرهنگ» (موزه) به آن داده‌اند، و کاملاً جدید، علت چیست؟ آیا به قصد سوق دادن ذهن خیلِ گردشگران به این که رنگ سیم‌های خاردارِ جدید «طبیعی» است؟ نمی‌دانم. احساسم این است که پرنده نشسته است بین دو زمان کاملاً مجزا از هم، دو حالت متفاوت در قلمرو واحدی از مکان و تاریخ. پرنده بی آن‌که بداند نشسته است بین فرهنگ و توحش.

«دیوار اعدام» در آشویتس مکان شناخته شده‌ای است، در حدفاصل بلوک ۱۰ و ۱۱. در طبقهٔ همکف بلوک ۱۱، اتاق کوچکی بود موسوم به « اتاق خدمات»اس‌اس، درواقع دفتر دادگاه کیفری گشتاپوی شهر کاتوویتس در لهستان، با اتاق‌های «انتظار» برای محکومین به اعدام، که به گفتهٔ راهنمای بازدیدکنندگان حالا «بازسازی» شده است. در طبقهٔ زیرین، سلول‌های زندانِ اِستام‌لاگر بود ـ اِستام درواقع به معنای پوست درخت است، یا به عبارتی عنصر اصلی چیزی، یا پیوندی تبارشناسانه، همان‌طور که در عبارتِ *der Apfel fallt nicht weit vom Stamm* که در مآخذ به معنی «چنان پدری، چنین فرزندی» آمده است. در قسمت بالای دیوار هنوز لوله‌های به‌جاماندهٔ آب گرم دیده می‌شود. دخمه‌های تنگ و تاریکی را می‌بینم که محبس زندانیانی بوده است محروم از همه چیز، در همین‌جا از

گرسنگی و تشنگی جان باخته‌اند.

«دیوار اعدام» *(Erschiessungswand)*، موسوم به «دیوار مرگ» در اصل به رنگ سیاه بوده، ساخته از سیمان و ماسه و چوب، موادی به قصد جلوگیری از انعکاس صدای گلوله‌ها. پای این دیوار و نیز روی آن می‌بینم که کسانی تکه سنگی یا گل مصنوعی گذاشته‌اند، یا دسته گلی، یا نشانه و خطی، نمادی از پاسداشت و وفاداری. به گفتهٔ همان راهنما، سطح دیوار با لایه‌ای از الیاف خاکستری و گچ و سیمانِ دوغابی عایق‌بندی شده بود، مثل دیوار سالن تآتر، تا صدا بیرون نرود. احساسی که این مکان در من برمی‌انگیخت دور از تحمل بود، محمل هیچ ردّ و نشانی از واقعیت نبود. دیوارهای این آشویتس به هیچ وجه بیانگر حقیقت نیستند.

دچار احساسی شدم که دور از تحمل بود هنگام دیدن بندهای اردوگاه، از بند ۱۳ تا بند ۲۱ انگار «غرفه‌های ملی» می‌دیدم، شبیه غرفه‌های بی‌ینال ونیز ـ که ازقضا در همان روزها در ونیز برگزار شده بود. دیوارهای اینجا بیشتر از هر دیوار دیگری دروغ می‌گویند، قدم که به هر بند می‌گذارم، هیچ چیزی از آنچه اسمش بند و دخمه بوده نمی‌بینم، همه چیز «مرمت» شده است، به‌کل شده است فضای نمایشگاه. غرفهٔ لهستان با عبارت ترویجی-تبلیغی و پر طمطراقِ میهنی روی تابلوهای راهنما، غرفهٔ ایتالیا با رشته طناب‌های تزئینی، انگار خواسته‌اند که این تزئیناتِ فانتزی محمل پیام تاریخی باشد. غرفهٔ فرانسه هم نمایش خاص خود را برپا کرده بود، با امضای آنت وی‌یِو یورکا، یک جور صحنه‌پردازی و گرافیسم و ترسیم نابجا و بی‌معنای چهره‌های سایه‌دار روی دیوار، چیدمان و اجرایی به تقلید از کریستیان بولتانسکی، نیز تبلیغی برای فیلم **شوآ** ساختهٔ کلود لانزمن. کتاب‌های آنت وی‌یِو یورکا برای کتابخانه‌ها ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است، و همین‌طور نمایش فیلم **شوآ** در سینماها. مکان‌های فرهنگی نظیر کتابخانه‌ها و

سالن‌های سینما و موزه‌ها هم به‌نوبهٔ خود برای حفظ و صیانت از یادبود واقعهٔ آشویتس کماکان سهم انکارناپذیری دارند. حال سؤال این است که چرا وقایع آشویتس، آن هم در همین مکانی به اسم آشویتس، باید به دست فراموشی سپرده شود، همین آشویتسی که رویدادهایش فی‌نفسه تجدید یاد از آشویتس است.

بیرکِنائو اما حکایت دیگری است، در اینجا تقریباً هیچ دیواری نمی‌بینیم. این پلهٔ برجامانده اما کتمان نمی‌کند، سخت بر آدم اثر می‌گذارد، اثری باورنکردنی از تنهایی، از وحشت. زمین هم چیزی را کتمان نمی‌کند. آشویتسِ امروز شباهت به موزه می‌بَرد، اردوگاه بیرکِنائو هم شده است قلمرو باستان‌شناسی. به این ماترک برجامانده که نگاه می‌کنم، می‌بینم همه‌جا ویران است، مثل همین زمین خرد و خراب، زمینِ زخم‌دیده، پر از شکاف و رخنه. زمینی با زخمِ باز، شکافتهٔ تاریخ، زمینِ نعره‌زن.

مکانی این چنین، اقتضا می‌کند که بازدیدکننده‌اش چند لحظه به خود آید، پرسشگرانه نگاه کند. من طی مدتی که آنجا بودم در لحظه‌هایی توجه‌ام معطوف می‌شد به خودِ جسمانی‌ام ـ به همین قدّ نه‌چندان بلندم، به چشم‌های

نزدیک‌بینم در پس عینک، و این نگرانی عمیقِ بر من غالب. به هرحال، نگاهم بیشتر متمرکز به چیزهای موجود در آنجا بود. هنگام راه رفتن نگاهم معمولاً به پایین است، به زمین زیر پا، عادتی است احتمالاً قدیمی، بهتر است بگویم مال ایام کودکی، ترس از زمین خوردن، یا شاید هم نوعی احساس شرم، طوری که حتی تا مدت‌ها برایم دشوار بود که مستقیم به کسی نگاه کنم. می‌دانستم که باید جسارت به خرج دهم، و این لازم بود. نتیجه سرانجام به‌طور طبیعی منتهی شد به این که برای مشاهدهٔ گسترهٔ بصری حواس و حرکاتم باید جمع باشد، و نه پرت و پراکنده. به‌هرحال توانستم این عادت بدِ احساس شرم در رویارویی با امور روزمره را از خودم دور کنم؛ مدام فکر و ذکرم به آن مشغول بود و باید از آن خلاص می‌شدم. حالا توجه‌ام معطوف به چیزهایی در این زمین است، به تمام آنچه در معرض دید و در مقابل چشم‌مان قرار دارند، همین چیزهای معمولی و پیش‌پاافتاده. خم شدن به قصد دیدن انگار فرصتی است تا به آنچه می‌بینم بهتر و بیشتر فکر کنم. در بیرکِنائو نوعی درماندگی خاص در برابر تاریخ باعث می‌شود تا سرم را کمی بیشتر از معمول خم کنم.

من هم مثل خیلی‌ها رفتم به دیدن اردوگاه بیرکِنائو، مثل هزارها گردشگر و هزارها زائر یا شماری افراد جان‌به‌در برده از اردوگاه ـ همان فردهایی که گاهی خود را در وجود و حضور دیگران می‌بینند. من هم «بازدید» کردم از کانون بدی، همان جایی که آدم یاد گرفته بود چطور به آدمی دیگر بدی برساند. دستاورد چه بود؟ و من اصلاً چرا از این واقعه می‌نویسم؟ آن هم من‌آدمی که مدت‌ها متقاعد شده بود که این کار ناممکن است. کار آسان اما این است که سوار هواپیما شد و رفت به ورشو و بعد هم با قطار عازم کراکوف شد و از آنجا با اتوبوس رفت آشویتس و بعد هم بیرکِنائو. به فرض که این جمعیت هشت‌صد نفری حاضر در اینجا اسم‌شان هوبرمن باشد و در فهرست جان‌باختگان شوآ. من در وضعیتی نبودم که «برگردم» به آشویتس. بیرکِنائو، آن‌طور که پائولا بیرِن در برابر دوربین کلود لانزمن

به زبان آورد، این زنِ جان به‌دربرده از اردوگاه حق داشت که بگوید: «بدم نمی‌آید، گاهی، برگردم آنجا، برای دیدن، ولی چه خواهم دید؟ با چه چیز مواجه خواهم شد؟ [...] مگر می‌توانم برگردم به آنجا؟ آن هم محض مثلا بازدید؟»

به‌هرحال قدم گذاشتم به آستانهٔ جایی که پیش از این به جهنم موسوم بود و آن روز در آن صبح یکشنبه آرام و ساکت بود. از پله‌های برج اصلی نگهبانی رفتم بالا. از پنجرهٔ مشرف به ریل‌های راه‌آهنِ مخصوصِ تقسیم اسرا عکس گرفتم. دوستم هانری همراهم بود ـ همو که مهربانی همیشگی‌اش مرا بر آن داشت تا در این سفر همپایش شوم. به یادم هم آورد که گفته بودم «سفری دور از تصور»، بله، بی‌شک من این را گفته بودم، مثل خیلی از آدم‌ها. البته اگر قرار باشد که نوشتن مشاهدات و یادداشت‌هایم را ادامه دهم و عکس‌ها و فیلم‌هایم را منظم و مرتب کنم، یا اصلاً به فکر این چیزها باشم، جملهٔ قبلی‌ام را احتمالاً به این صورت کامل می‌کنم: «سفری دور از تصور، درعین‌حال باید بگویم که تصورپذیر است»، آن‌هم حداقل به قصد گفتن و ترسیم نکاتی، یا جزئی‌ترین نکاتی که باید بدانیم.

نگاه می‌کردم، آنچه می‌دیدم دور از تصور بود و در عین حال ساده. آن پایین، چشمم افتاد به رشته ریل‌هایی که مسیر قطارِ تقسیم و تفکیک اسرا بوده، و حالا شماری گردشگر در کنار ریل‌ها پراکنده‌اند. دور از تصور بودنِ واقعیتِ گذشته (فاجعهٔ تقسیم اسرا) را به‌عینه می‌دیدم، نیز دور از تصور بودنِ اکنونِ ما از چشمِ گذشتگان (دیده‌بانی اس‌اسِ نگهبان، از همین پنجره). دور از تصور درواقع همان «ناممکنی» است که قربانیان اردوگاه آن را به‌مثابهٔ بارقهٔ نوری بپندارند که بیشتر از چند لحظه نمی‌پاید، تمام می‌شود، سرنوشت‌شان پایان می‌گیرد. بارقهٔ نور شاید اسباب نفی و انکار هم بوده است تا اس‌اسِ نگهبان، از آن بالا و از دور، چشم فروبندد بر بشریت، بر مردها و زن‌ها و بچه‌های توی محوطه. امروز اما برای منِ رودرروی این ورقهٔ کاغذ یا هر آن که در برابر کتابی از تاریخ قرار

می‌گیرد یا حتی در خطهٔ آشـویتس، به اقتضای ضرورت تاریخی نمی‌تواند در برابر این بن‌بسـتِ تخیّل سـاکت بماند، بن‌بستی که مشـخصاً یکی از مهم‌ترین عوامل اسـتراتژی قدرتمند، با اتکا به دروغ و خشـونت، در نظام ویرانگرِ نازی بوده است.

در ادامهٔ روز، از هرچه سر راهم می‌دیدم چشم‌بسته عکس می‌گرفتم. نخست برای این که یک جور اضطرار مرا هُل می‌داد به جلو، دلیل دیگر این بود که حاضر نبودم هویت این مکان را تبدیل کنم به مجموعه‌ای از مناظر خوش‌نما. ضمناً هنگام گرفتن عکس، به لحاظ تکنیکی تنظیم کادر دقیق را بر خودم منع کرده بودم، شدت نور نیم‌روز هم به‌رغم آسمان ابری، چگالیِ عکس را بیشتر می‌کرد، کمی هم فضای سربی به عکس می‌داد، برای همین بود که از تنظیم صفحهٔ مونیتور دوربین دیجیتالی‌ام صرف‌نظر کردم.

در بیرکِنائو افق چیز بی‌معنایی است؛ در این مکان مختصِ در هم شکستن امید، چه جای افق؟ افق و چشم‌انداز حالا همین زمانِ متروک است. عرصهٔ متروک‌ماندهٔ امروز و در عین حال قیل‌وقال مردمانِ هراسان، با برجک‌های

هنوز پابرجا در بالای محوطه. سرشاخه‌های درختان جنگل از دور پیداست. نگاه را باید سوق داد به دوردست، فراتر از حصار سیم‌های متصل به برق اردوگاه. در آنجا، آن‌طور که می‌گویند، طبیعت «حق حیات» دارد، شاید هم حالا حقِ انسان‌ها در آنجا رعایت می‌شود؛ حقی که به‌دقت و به‌طور مؤثر در اینجا نفی می‌شود. افقِ دیدرس در اینجا همین ردیف افقیِ سیم‌های خاردار است، رشته‌های طویل، حدوداً بیست تا، در ارتفاعی کمی بلندتر از قدّ آدم. در اینجا که باشیم، دیدمان مثل زندگی در حصار است.

تمام فضا خط در خط است، خط خطی، پر از شیار خط. فضا زخم و خراش‌برداشته است از سیم‌های خاردار. رشته‌خط‌های افقیِ نقش‌بسته در چشم‌انداز، با شباهت به خطوط راهنمای کادربندی روی شیشهٔ پُشت دوربین، باعث شد منصرف شوم، از عکس، از همه چیز. این چشم‌انداز، این افق، فراتر از هر راه و بیراهه‌ای است، راهِ غلط نشان می‌دهد، راهی گشوده به دوردست، منتهی به حصار سخت سیم‌های خاردار. برخلاف زندان ـ که ظاهراً و به لحاظ نظری عرصه‌ای است حقوقی با حجمی تنگ و تاریک و چهار دیوار ـ اردوگاه بیرکِنائو اما بسته‌تر است و نافی حقوقی که ایجاب می‌کند تا بعد آشکارا «گشوده» به بیرون باشد.

حالا همه چیز به ویرانه تبدیل شده است ـ مشخصاً کوره‌های آدم‌سوزی به وسیلهٔ دینامیت از جانب اس‌اس‌ها در ۲۱ و ۲۲ ژانویهٔ ۱۹۴۵ در آستانهٔ ورود سربازهای ارتش سرخ در ۲۷ ژانویه. اردوگاه بیرکِنائو، در چشم‌انداز، جایی است بین آلونک‌های نزدیک جنگلِ هنوز سبز و دیرک‌های سیم‌های خاردار و بقایای مانده از ویرانی. برای همین چیزها بود که زمین آنجا، از چشم این بازدیدکننده، درخور ملاحظه بود. این مکان را از چشم یک باستان‌شناس باید دید: در لابه‌لای علف‌های این خاک اندوه عظیم بشری لانه کرده است. این حجم‌های

مستطیل‌شکل و این تل آجرها محمل فجایعی هستند از کشتار انسان با گازهای سمّی. در فهرست غریب اسامی مدفون‌شده‌های اینجا اسم سرزمین‌هایی چون «کانادا» و «مکزیکو» هم هست که در منطق بی‌پایهٔ نظام به‌ظاهر معقولِ جامعهٔ بشری به‌مثابهٔ مادهٔ خام و تفاله‌ای آمادهٔ تبدیل به حساب می‌آمده. زیرِ سطح ساکن این باتلاق‌ها، خاکستر قربانیان بی‌شماری مدفون است.

هنوز در دخمه‌هایی هستم، اگر بشود گفت پابرجا، فضاهایی بی‌قاعده و بی‌مرز و اندازه. حالا دیگر کسی در اینجا نیست که ناله سر دهد از رنج و عذاب؛ نه جان‌باخته‌ای در اینجا هست و نه حتی جان‌به‌در برده‌ای. غرضم در اینجا اشاره به روال ساختاریِ اردوگاه است، سادگی‌اش، و به طرز ظالمانه‌ای محقر، با منطقی طویله‌ای. کف اردوگاه از آجر و سیمان است، مستراح و راه‌آب‌ها هم همین‌طور، کوره‌ها هم عیناً. سقف و دیواره‌ها و باقی اجزا با چوب و الوار ساخته شده‌اند. تخت‌های چوبی فرسوده و زمخت‌اند. پوستهٔ سیاه ورآمدهٔ سطح دیوار و جدارها عینهو خانه‌های روستایی در لهستان است، چفت و یراق درها هم همین‌طور.

عکس گرفتن از این مکان به‌ناگزیر تولید تصویرهایی است دلخراش، ازجمله همین اتاقی که سکوی کوتاه ودرازی دارد، با ردیفی از حفره‌های دایره‌شکل سیمانی به‌جای مستراح. در این خصوص و در مورد این مکان به‌طور اخص، حرکت تراولینگ دوربین آلن رنه (در فیلم **شب و مه**) مناسب‌تر است تا مثلاً حرکت پانورامیک در فیلم **شوآ**، ساختهٔ کلود لانزمن (در این فیلم، علاوه بر حرکت پانورامیک، استفاده از نماهای باز شاید اشاره‌ای است به نامکانی محل کشتار، همان جایی که دیگر هیچ اثری از آن برجا نمانده). جدا از این، می‌دانیم که حرکت تراولینگ معمولاً روی ریل انجام می‌شود، از این بابت قرابتی با ریل‌های راه‌آهن دارد، همان وسیله‌ای اساسی که ـ در حکومت نازی ـ برای «راه‌حل نهایی» [خفگی با گاز] استفاده می‌شده، و همان‌طور که رائول هیبرگ نشان داده، مراقبت و انتقال یهودیان از سراسر اروپا با قطار صورت می‌گرفته و بعد می‌رسیده به «ریل‌های منحوس» مقابل اردوگاه بیرکِنائو.

اصطبلی که تبدیل شده بوده به محبس موجودات بشری،که من فقط از درِ ورودی‌اش عکس گرفتم، انگار پلان پایانی است، ایستگاه آخرِ تمام چشم‌اندازها. این بند و دخمه را، درکل، می‌شود واگن بزرگ مخصوص احشام به حساب آورد. آخرین واگن، واگن ایستگاه آخر، فضایی از زندگی دوزخی، در انتظار اتفاقی ناگوارتر از وضعیت فعلی.

تأثرانگیزتر اما این جاده است، جادهٔ A، «مسیر اردوگاه»، مسیر مأموران نازی، که به سونای مرکزی ختم می‌شود، برای تعویض لباس اسرای «توانمند»، برای ضدعفونی، خالکوبی و غیره. اسرای «ناتوان» را به اتاق‌های گاز می‌فرستاده‌اند، گاز زیکلون B سریع می‌کُشد، بعد اجساد را در کوره‌های ۴ و ۵ می‌سوزانده‌اند. مسیر دیگری هم بوده، مسیر شیب‌دار یا همان جادهٔ اصلی، که اسرای «ناتوانِ» تازه‌وارد را از این مسیر می‌برده‌اند به کوره‌های بزرگ ۲ و ۳.

در همین مسیر، در جریان «گزینش» و اعزام اسرا با قطار مخصوص یهودیان به اردوگاه، حدفاصل ماه مه و ژوئن ۱۹۴۴ یکی از نازی‌ها از ورود قطار یهودی‌های مجارستانی عکس گرفته است، مشخصاً از یهودی‌های «ناتوان» و معلول ـ زن‌ها، بچه‌ها، مردهای سالخورده ـ گسیل به سوی مرگ. و در این

یکشنبهٔ کندگذر ماه ژوئن ۲۰۱۱، مسیر حالا برهوت است، هیچ گردشگری در چشم‌اندازم نیست. مسیری سنگلاخی، منتهی به خط آهنِ اردوگاه که بعد می‌رسد به اتاق‌های گاز. تصویری که من از روزن تنگ دوربین می‌بینم و با فشار مختصر انگشت روی دکمهٔ دوربین ثبتش می‌کنم، درواقع تا حدی هم با ترفند و نسبتاً معمولی و البته مبهم است برای کسی که از یک عکس امیدواریِ کامل طلب کند: «بله، همین است، خودش است، عیناً!» یا برعکس، برای کسی که هیچ امید و انتظاری از عکس ندارد: «نه، اصلاً این‌طور نیست، این که هست دور از تصوراست.» برای زدودنِ آنچه همواره به‌غلط مبهم و دشوار نامیده می‌شود باید از بینشی باستان‌شناسانه برخوردار بود. بله، این دشواری کماکان تا همین حالا هم استمرار پیدا کرده است، بله، این جاده همان جاده است، همان راه، دو دیرک سیمانیِ تاشده با همان سیم‌های خاردار؛ درواقع مکان تاریخ ما. مکانی از این پس خالی، عاری از بازیگران تراژدی‌اش. شعلهٔ آتش تاریخ فرومرده است، همراه دود کوره‌های آدم‌سوزی از بین رفته است، مدفون در خاکستر مردگان. آیا می‌شود گفت که دیگر جایی برای تخیل باقی نمانده؟ آن‌هم به این علت که هیچ چیز، یا تقریباً هیچ چیز، برای دیدن نمانده است؟ ولی نه، به هیچ وجه این‌طور نیست. مشاهدهٔ چیزها و رویدادها از منظری باستان‌شناسانه به این معناست که آنچه امروز می‌بینیم و نیز بازماندهٔ دیروز را باید با چیزهایی که نابود شده‌اند قیاس کرد.

تنها با یک کلمه نمی‌توان حقیقت را بیان کرد، واحد کلمه گاهی دروغ هم می‌گوید، ممکن است همه چیز را معنا کند، یا برعکس. حال آن که معنارسانی کامل به عهدهٔ جمله‌هاست. عکس‌هایی که من از «جادهٔ اردوگاه» گرفته‌ام، چیزی نیستند جز کلمه‌ای ناچیز. حالا باید به قالب عبارت درآیند، یعنی به هیئت روایتی کامل، روایتی از کلمه‌ها و تصویرهایی جدایی‌ناپذیرازهم. به‌هرحال، یک

کلمهٔ واحدهم البته زمانی معناپذیر می‌شود که در بافت عبارت درست بنشیند، بعد هم به مدد دانایی و استعداد می‌توان تنوع ایجاد کرد، و آزمود: بافت‌های مختلفِ زبانی در جمله‌ها و مونتاژ و ترکیب‌بندی‌های گوناگون پدید آورد. در مونتاژ امکان فراهم است، مثلاً، در نشان دادن آدمی تنها در مسیر اردوگاه، رودررو با چهره‌هایی، زن و مرد، که در حال گذرند. در یکی از روزهای ماه مه یا ژوئن ۱۹۴۴، نظیر این چهره‌ها را در عکس‌هایی که یک نظامیِ نازی ثبت کرده می‌بینیم، عکس‌ها را ظاهراً مخفیانه گرفته، بدون این که از دریچهٔ دوربین نگاه کند. نگاه چهره‌های توی عکس‌ها رو به ماست حالا، از پی لوح‌های دهشت، از خاک به خاک، لوح‌های حیرت، ساده و درعین‌حال بهت‌آور: لوح‌های آلبوم آشویتس.

به راه رفتن ادامه باید داد کماکان. در انتهای جادهٔ A، نردهٔ آهنیِ دروازه‌ای دیگر را پشت سر می‌گذارم، بعد می‌پیچم به چپ، حالا جادهٔ B را پیش می‌گیرم. همه‌جا ساکت و خلوت است، ولی این سلسلهٔ نام‌ها نشان از شهر می‌دهند: وادی پهناور ارواح، بیرکن‌والد هم از همین‌جا شروع می‌شود، منتهی به جنگل درختان توس، گستره‌ای ساکت و سرسبز (در زمستان البته منظری کاملاً متفاوت پیدا می‌کند) با زیبایی دلنشین تنهٔ سفید درخت‌ها و لکه‌هایی که علایم نُت موسیقی روی صفحهٔ کاغذ را تداعی می‌کنند. در بعضی از عکس‌هایی که گرفته‌ام فقط درخت می‌بینم، نگاه من انگار در فراسوی سیم‌های خاردار در پی جایی بوده است تا جان بگیرد. سیم‌های خاردار متصل به برق و ستون‌پایه‌های سیمانی هنوز پابرجا هستند. این مجموعه درکل با

چشم‌انداز رازآلود و حضور مجسم تنهٔ درخت‌های اطراف این جنگل معمولی، یادآور مکانِ کشتارهای سازمان‌یافته است.

حالا نزدیک کوره‌های ۴ و ۵ هستیم. در صفحات آلبوم آشویتس، که عکاسی از ارتش نازی آن را تهیه کرده، در بخشی با عنوان «ناسازگارها» ده‌ها زن و کودکی را می‌بینیم در لابه‌لای درخت‌ها نشسته‌اند روی علف‌ها. در نگاه سطحی شاید به نظر رسد که مشتی آدم افسانه‌ای رفته‌اند به درودشت برای تفریح (دست‌شان به سمت دهان است، بی آن که طعامی برای خوردن داشته باشند، با نگاهی مضطرب، مرعوبِ دوربین این نظامیِ اس‌اس). در چند عکس دیگر، در پس‌زمینه، دیرک‌های متصل به برق دیده می‌شود. تنهٔ درخت‌های بلند عیناً به باروی زندانی بزرگ می‌ماند، یا شاید هم قفسی ساخته از شیشهٔ نازک آذرین[۵].

۵. شیشهٔ اُبسیوسی، برگرفته از نام کاشف روسی آن، Obsius، شیشهٔ طبیعی از سنگ صیقلی آتش‌فشانی که در ترکیب با آب شفاف و معمولاً سرخ رنگ می‌شود.

محوطهٔ کورهٔ شماره ۵، در وسط جنگلِ توس، جای بی‌دار و درختی است. ساختن بنا را نوامبر ۱۹۴۲ شروع کرده‌اند، در پنجم آوریل ۱۹۴۳ اس‌اس‌ها توانسته‌اند برای اولین بار کورهٔ آدم‌سوزی راه بیندازند. بازدیدکنندهٔ امروزی از این مکان تقریباً همان چیزی را می‌بیند که سربازهای روسی در ژانویهٔ ۱۹۴۵ دیده‌اند: ویرانه‌ای بی‌شکل، تلّی از آوار، و تابلوِ کوچکِ «ورود ممنوع» که به ما یادآوری می‌کند «وارد» نشویم.

می‌دانیم که روس‌ها قصد ویرانه‌زدایی این مکان را داشته‌اند، شاید محض مرمت کردن باقی‌ماندهٔ کورهٔ آدم‌سوزی که، مثل موارد مشابه، ساختهٔ پرافتخار مؤسسهٔ تپف و پسران بوده، که در ابتدا در تهیهٔ وسایل و لوازم و آماده‌سازی مواد اولیه و غله برای صنعت آبجوسازی تخصص داشته؛ از آنجا که مادهٔ قابل احتراق

دقیقاً در این کوره‌ها تعبیه شده بوده نهایتاً چیزی جز تلّی از نخاله و آهن‌پاره باقی نمانده بود. تابلوِ مقابل این ویرانهٔ فعلی نمایانگر اسکلت‌بندی ساختمان محل اقامت مأمورانی بوده است که در ساختن اردوگاه نقش داشته‌اند ـ که البته در ۱۹۴۵ مجالی نداشته‌اند برای به آتش کشاندن تمام نقشه‌ها.

در همین مکان در اوت ۱۹۴۴، یکی از اعضای زوندرکماندو، به کمک هم‌قطارانش، با ثبت چهار عکس، سند بصریِ یگانه‌ای از لحظهٔ آدم‌سوزی ارائه داده است، اسناد و شواهدی فراهم آمده از جانب خودِ اسرا به قصد انتشار در سراسر دنیا، عیناً مثل «دست‌نوشته‌های زوندرکماندوها» که به‌رغم دنیایی فروبسته (حصار شدیداً بستهٔ مکان، زمان شدیداً منحوس) به فضایی فراتر از حصار اردوگاه بیرکِنائو راه یافتند. ویژگی استثنایی این اسناد، متصدیان موزهٔ «وضعیت آشویتس- بیرکِنائو» را بر آن داشته تا نسخهٔ تکثیری سه عکس را، همراه توضیح مختصر فنی، درست مقابل ویرانهٔ کوره‌ها به نمایش بگذارند.

ده سالی می‌شد که تهیهٔ متنی در باب این عکس‌ها مشغولم کرده بود. تجربه‌ای بود و کوششی در خصوص نگاه کردن به عکس با دقت نظری از نزدیک و نگرشی کمابیش پدیدارشناسانه در ثبت مضمونی تاریخی و نیز دریافتی از اهمیتِ نقش دگرگون‌کننده‌ای که در افکار ما برجا گذاشته، و البته همراه با دشواری‌هایی: مشکلات ذاتیِ مواجهه با تصویرهای این چنینی، نیز مشکلات مواجههٔ جدلی مربوط به اهمیت مضامین ـ گرچه این مشکلات از جانب من یا مربوط به من نیست؛ برداشتم این است که هر اقدام «فرهنگیِ» مرتبط با نشر و تبادل افکار و نیز هر رویداد تاریخیِ درخور توجهی را (اجتماعی، یادمانی، فلسفی، سیاسی) شامل می‌شود.

اشاره‌ای هم بکنم به موقعیت فعلی اینجا، این یک گُله جای بایر در این جنگلِ درختان توس: از یک سمت بیشه‌ای می‌بینم سرسبز و زیبا، از سمت دیگر تلّی از نخاله و آهن‌پاره، بقایای کورهٔ شمارهٔ ۵ اردوگاه بیرکِنائو، همان جایی که هزارها انسانِ محروم از هر حقی از حقوق بشری را سربه‌نیست کردند. در فضای بین این دو مکان، سه عکس روی سه ستون‌پایه نصب کرده‌اند، روی این به‌اصطلاح «اماکن یادبود»، به‌اضافهٔ چهار ستون‌پایهٔ همجوار، کلماتی به چهار زبان حکاکی شده و با رنگ سفید نمایان شده‌اند: «یادبود»، «قربانیان»، «نسل‌کشی»، «خاکسترها» و «آرمیدگان در آرامش». در پای این ستون‌پایه‌ها اشیای دیگری هم می‌بینم، دسته‌گل‌های ظریفی از طرف بازدیدکننده‌ها، گل‌های سرخ و چند خرده‌سنگ ـ که یهودیان به رسمی دیرین در پای گور می‌گذارند.

به‌رغم آشنایی پیشینم با این‌طور عکس‌ها، متحیر بودم از این رفتار تحمیلی نسبت به عکس در «اماکن یادبود». در اینجا قصد ندارم از جایگاه یک «متخصصِ» موشکاف حرف بزنم، کار من این نیست. اما آنچه به‌عنوان سؤال به ذهنم می‌رسد این است که برای اشاعهٔ و انتقال این یا آن فکر و نظر آیا باید به ساده‌سازی متوسل شد؟ یا مثلاً تربیت و اشاعه فرهنگ آیا محتاج زیور و باسمه است؟ سؤال اساسی‌تر: برای بیان حقیقت آیا باید به دروغ متوسل شد؟ بعید می‌دانم که کسی پاسخ مثبت به این سؤال‌ها بدهد. به خاطر دارم که در برلن، در موزهٔ یادبود قربانیان یهود در اروپا، اسناد و مدارک را با ذهنیت و بینشی دقیق و درست ارائه داده بودند: نامه‌های تبعیدی‌ها را نسخه‌برداری و ترجمه کرده بودند و ازشان عکس گرفته بودند، و عکس درواقع در حکم حقیقت ملموسی بود که بیننده با دیدن آن شدیداً تحت تأثیر قرار می‌گرفت (محتوای نامه‌ها اندوهبار بود، به علم لغات و صرف و نحو متن‌شناسانه نیازی نبود، یا اگر بود، از اهمیت نامه‌ها نمی‌کاست، عباراتِ نامه‌ها متأثرمان کرده بود).

حالا در اینجا وضع طور دیگری است، به تبع خیلی از کتاب‌های تاریخی و اسناد «موزه‌های یادبود»، عکس‌های ثبت‌شده از جانب زوندرکماندو را ساده‌سازی کرده‌اند ـ همان شیوهٔ خیانت‌آمیزی که نسبت به وضعیت هستیِ آدمی روا داشتند. در اینجا حالا سه عکس از چهار عکسِ درواقع از آن دوره باقی‌مانده را نشان‌مان می‌دهند و درباره‌اش حرف می‌زنند. این عکس چهارم، در قیاس با سه عکس دیگر، بر اثر چه اهمالی از انظار به دور مانده؟ می‌دانیم که عکس‌برداری مخفیانه در اردوگاه بیرکِنائو بسیار خطیر بوده، ازجمله زمانی که عکاس قصد داشته بیرون از اتاقک کوره‌ها ـ تنها با چند متر فاصله از نگهبان برجِ مراقبت که مدام همه‌جا را زیر نظر داشته ـ از حرکت نومیدانهٔ زن‌هایی که روانهٔ اتاق گاز می‌شده‌اند عکس‌برداری کند.

جای خالی عکس روی ستون‌پایه صرفاً نشانهٔ تمهیدی است از ثبتِ گسیلِ زن‌ها به اتاق‌های گاز: در ناممکنیِ تنظیم کادر، به علت دشواریِ بیرون آوردن سریع دوربین از داخل سطلی که به دست داشته و درواقع محل اختفای آن بوده، و در ناممکنیِ چشم نهادن بر دریچهٔ منظریاب، عکس‌بردار، همان زوندرکماندو، فقط فرصت این را داشته که عدسی را نامیزان بگیرد سمت درخت‌ها، بی آن که بداند سوژه با چه کیفیتی روی نگاتیف ثبت خواهد شد. آنچه ما حالا می‌توانیم ببینیم و تشخیص دهیم انبوه درخت‌های توس است، همین درخت‌ها فقط، با سرشاخه‌هایی رو به آسمان و نور تند روزی از روزهای اوت ۱۹۴۴.

همچو عکسِ «ازدست‌رفته» و «انتزاعی» و «بد جهت»، از چشم ما شاهد گویایی است از نکته‌ای مهم: حضور خطر هنگام ثبت عکس، خطر جانی، خطر مشاهدهٔ آنچه در بیرکِنائو حاکم بوده. عکس شاهد موقعیتی است خطیر، بیش‌وکم ناممکن در نشان دادنِ بزنگاه مشخصی از تاریخ. از چشم بانیانِ «مکان یادبود» گویی نشان دادن همچو عکسی غیر ضروری و بیهوده بوده، با این ادعا

که عکس فاقد سندیّت است، و این توجیه که هیچ‌کس در این تصویر دیده نمی‌شود. سؤال این است که با وجود واقعیتی چنین آشکار و قابل رؤیت ـ و قابل درک ـ آیا نیازی به شاهدی زنده در عکس هست؟

در مورد آن سه عکس دیگر، در همان نگاهِ اول متوجه شدم که قاب‌بندی‌ها طوری دستکاری شده‌اند تا واقعیت ثبت‌شده در عکس‌ها مثلاً «خوانا» و مفهوم باشد، تصویر زن‌هایی را که به سمت اتاق گاز می‌برند «بزرگ‌نمایی» کرده‌اند، حال آن‌که در نسخهٔ اصلی تودهٔ درخت‌های توس سطح قابل توجهی از تصویر را تشکیل می‌دهد. دو عکسی هم که از کورهٔ آدم‌سوزی در فضای باز ثبت شده دستکاری شده‌اند، لابد به قصد «اصلاح». زاویهٔ اُریب و سطح تاریکی از اتاق گاز، که امکانی بوده تا عکاس بتواند مخفیانه عکس بگیرد، تماماً حذف شده‌اند. عکاس این ضرورت را دریافته بوده که برای دیدن باید پنهان ماند. در اینجا اما با تعلیم نوعی خاطره‌پردازی روبروییم که به طرز ناباورانه‌ای ما را سوق می‌دهد به یاد زدایی.

سرم را می‌گیرم بالا، به آسمان نگاه می‌کنم، در این بعدازظهرِ ماه ژوئن کبودی آسمان به سرب می‌ماند، به رنگ خاکستر. نور تند آفتاب را حس می‌کنم، انگار سیلی به آدم بزنند. بالای سرم شاخه‌های درختان توس را می‌بینم. با دوربینم یکی دو عکس می‌گیرم، کورکورانه، بی آن که از دریچهٔ منظریاب نگاه کنم، تقریباً ناخواسته، هیچ طرحی یا فکری در سر نداشتم یا حتی روایتی که بخواهم سندیّت برایش فراهم کنم. ولی حالا به‌خوبی می‌بینم که این تصویرها، همچون پرسشی مکتوم، ربط پیدا می‌کنند به درخت‌های بیرکِنائو. پرسش شاید معطوف باشد به خود درخت‌ها، درخت‌های توس، تنها جان‌به‌دربردگانِ هنوز در قید حیات، درست‌تر بگویم، هنوز رو به رشد. این نکته را هم اضافه کنم که در عکسی که من گرفته‌ام، در قیاس با عکس‌های مخفیانه ثبت‌شده از بیرکِنائو، درخت‌ها تنهٔ

قطورتری دارند، ستبرتر از آنچه در اوت ۱۹۴۴ بوده‌اند.

نقش حافظه صرفاً این نیست که عاملی باشد برای برانگیختن قابلیت‌های‌مان در شرح مبسوط یادها. شاهدان بزرگ تاریخچهٔ اردوگاه‌ها ـ داوید زامولِوسکی، زالمن گرادووسکی، لِیب لانگفوس، زالمن لو وانتال، یاکُف گابای و فیلیپ مولر ـ همان‌قدر که به بازنمودها پرداخته‌اند از احساس و عاطفه هم گفته‌اند، از امپرسیون‌های زودگذر و بی‌تأمل و همین‌طور از رویدادهای علنی کم نگفته‌اند؛ به همین دلیل اسلوب کارشان اثرگذار است، بیان‌شان دگرگون‌کننده است، و این حاصلِ انتخاب‌های مناسب و اضطراری از جانب عکاسی است که از اردوگاه بیرکِنائو عکس‌های مخفیانه گرفته است تا با ارائهٔ مفهوم استمرار بصری ـ از مکانی که امر غیرقابل شناخت با امر قابل شناخت در تعارض‌اند، مثل تعارض سایه و روشنایی ـ شکلی از شاهدی نومید را نشان دهد.

بی آن که تابلو ورود ممنوع را دیده باشم، مدتی در خرابهٔ خاموش کورهٔ شمارهٔ ۵ پرسه زدم، این مکانِ اندوه «در فضای باز» ـ اصطلاح اسف‌باری است حالا این «فضای باز»، با طنین متناقضِ جدایی‌ناپذیر با این مکان: شقاوت و حبس و مرگ. آسمانِ بالای این فضا گرفته و سنگین بود، نسیمکی در اطراف می‌وزید. پی و پایه‌ها و رج آجرها اینجا و آنجا هنوز پابرجا بودند. تمام اینها از چشم من منظری معکوس از گسترهٔ گذشته را مجسم می‌کند، تصوری از سقف و دیوار بنایی که در آن انسان‌های بسیاری بر اثر خفگی جان باخته‌اند. در برابرم، آن سوی حصار سیم‌های خاردار، جنگل را می‌بینم، گستره‌ای حالا آرام.

عکسی که من گرفتم درواقع از زاویه‌ای است متفاوت از عکسِ مخفیانه گرفته‌شده در بیرکِنائو (جدا از مقولهٔ تعیین جهت، که سعی کرده بودم منطبق

باشد ـ خواه هم‌راستا خواه معکوس ـ با نسخهٔ کنتاکت در موزهٔ آشویتس، در قیاس با نگاتیف مفقود شده). قطع مستطیلی عکسی که من گرفته‌ام فقط از بالای شاخ و برگ درخت‌ها بُرش خورده است، حال آن که در قطع مربع عکسی که مخفیانه گرفته شده کمی از آسمان بالای درخت‌ها را هم می‌بینیم.

به‌رغم انکار مدام و مصرانهٔ کلود لانزمن ـ که ظاهراً حاصل استدلال متافیزیکی یا، به زبان ساده، بدبینیِ آدمی که می‌خواهد یا همیشه خواسته است حق به جانب باشد ـ حالا در اینجا در میان این تودهٔ تلنبار و خطوط این پی و پایه‌ها من با حقیقت آشکاری روبرو هستم که متکی و منطبق است بر تحلیل طرح‌های ساختار کوره‌ها و نیز اسنادِ معتبر داوید سمولِوسکی، که تنها بازماندهٔ آن دوران است. این مباحث را سمولِوسکی در ۱۹۸۷ در گفتگو با ژان کلود پرِساک مطرح کرده است. این حقیقت آشکار و درعین حال عجیبی که به آن اشاره کردم درواقع تصویرهای هوایی است و در ۲۳ اوت ۱۹۴۴ از جانب جمهوری فدرال آلمان (R.A.F.) ثبت و اخیراً منتشر شده و حاکی از برداشت جدیدی است.

آن دو عکسی که زوندرکماندو از کورهٔ آدم‌سوزی گرفته و در آن اجسادی را در شیبِ روبرو می‌بینیم به‌طور قطع از سمت اتاق گاز است: درِ اتاق رو به شمال باز است، و این به گفتهٔ سمولِوسکی، نشانهٔ هوادهیِ پایان خفگی است. از آن در حالا همین آستانهٔ ویرانی مانده است که مشاهده می‌کنیم.

سؤال اینجاست که آن وضعیت چطور به چنان مقاومت و طغیانی دامن زد و چنین برداشت‌های مبهمی را به دنبال آورد؟ پاسخ بی‌شک در گوناگونیِ نحوهٔ استفاده یا به عبارتی همان ارزش مصرف است؛ بر این اساس می‌توان با در نظر گرفتن مباحث رایج امروزی، مفهوم «اتاق گاز» را برای قتل‌عامی که در مورد یهودیان اروپا در جنگ جهانی دوم صورت گرفت به کار برد. برای فردی که وجه متافیزیکِ شوآ را باور دارد، «اتاق گاز» به‌مثابهٔ مرکز فاجعه و ثقل راز و رمزهاست:

مرتبهٔ اعلای غایب بودن شاهد، در قالب تشبیه، و البته به دلیل نامرئی بودن ذاتی‌اش، در فضای خالی وسط عبادتگاه[۶] درخور تأمل است.

برخلاف گفتهٔ بالا، بدون نگرانی از معنایِ حیرت‌آور کلمات در موارد ارجاع به مفهوم عینی‌شان، می‌شود گفت که «اتاق گاز» از چشم برخی از زوندرکماندوها در حکم «محل کارِ» پاره‌وقت بوده است، مکان دوزخیِ کارِ شاهد (شاهدی که به طرز اعجاب‌آوری توانسته به حیات رنج‌بار خود ادامه دهد، مثل فیلیپ مولر یا دیگرانی که جان باخته‌اند، یا افرادی همچون زلمان گرادُوسکی موفق شده‌اند روایتی از وضعیت‌شان را بعد از خود برجا بگذارند).

اقدام عکاس مخفی، با در نظر گرفتن همهٔ جوانب، ساده و درعین‌حال شجاعانه بوده: هنگام نگهبانیِ مأموران از اتاق گاز، همان مکانی که اس‌اس‌ها هر روز مجبورش می‌کرده‌اند تا اجساد قربانیان بعضاً نیمه‌جان را جابه‌جا کند، در فرصت‌های استثناییِ چند لحظه‌ای و دور از چشم نگهبان‌ها موفق شده تا عمل بردگی را، همان کار اسارت جهنمی را، تبدیل کند به مقاومت واقعی.

وظیفهٔ ما تا این لحظه، صرف‌نظر از نتیجهٔ کار، واکاوی و بررسی دهشت کشتار جمعی و اتاق گاز، نشان دادن مفهوم و هدف اصلی اس‌اس‌ها در «راه‌حل نهایی» [خفگی با گاز] بوده.

۶. موسوم به قدس الاقداس.

البته موقعیت‌های عادی نظیر همچو رویدادی ـ کماکان ملموس و مقتضی و البته پیش‌پاافتاده ـ همیشه مطلق و مسجل نیستند؛ به همین سیاق موجودیت اتاق گاز برای هر فردی نسبی تلقی می‌شده ـ به‌طور ظالمانه‌ای نسبی. یعنی بستگی داشته به «گزینش‌ها» و تصمیم اس‌اس‌ها و به‌طور کلی موقعیت‌های کاملاً متفاوتی که سرنوشت هر زندانی را ممکن بوده رقم بزند یا حتی در همان فضای مشقت‌بارِ چشم‌اندازِ مرگ، تا حدی تغییر دهد. عمل عکاس مخفیِ اردوگاه بیرکِنائو، با انتخاب آستانهٔ اتاق گاز به‌عنوان مخفیگاه موقتی، و آن کادر کج در ثبت عکسی به‌مثابهٔ شاهد، در حد اقدامی نه‌چندان بزرگ، آیا هنوز قابل درک نیست که کسی از کار مرگبار روزانه‌اش لحظه‌ای شانه خالی کند و بپردازد به کارِ دیدن؟

از سر کنجکاوی رفتم نزدیک حصار سیم‌خاردار، سمت شمال. از کنج محوطه‌ای برجِ نگهبانیِ این قسمت از اردوگاه بیرکِناِئو را دیدم، برجی که بی‌شک اسباب نگرانی بوده برای هر عضوی از اعضای زوندرکماندو ـ البته اگر قصد عکاسی می‌داشته. اینجا نزدیک حصار سیم‌خاردارِ متصل به برق، همبندان عکاسِ مخفی ـ که احتمالاً از اینجا هم عکس گرفته ـ اجساد بی‌جان و نیمه‌جان قربانیان را در گودالی در فضای باز رها می‌کرده‌اند، درست روبروی ستونهٔ دودکشی با دودی غلیظ، که حالا در عکس‌های هوایی که حکومت جمهوری فدرال آلمان گرفته به‌خوبی مشهود است.

می‌دانیم که تا پاییز ۱۹۴۲ اجساد قربانیان یهودیِ دخمهٔ ۱ و ۲ را دسته‌جمعی دفن می‌کرده‌اند. هانریش هیملر طی بازدید از آشویتس، در ۱۷

و ۱۸ ژوئیه ۱۹۴۲، آدم‌سوزی در کورهٔ کمپ شمارهٔ ۲ و نیز مرحلهٔ دفن اجساد را از نزدیک نظارت می‌کرده. اس‌اس‌ها البته نگران عفونت مسری بوده‌اند، چون اجساد بعد از دفن متلاشی و تجزیه می‌شده‌اند و سفره‌های زیرزمینی را آلوده می‌کرده‌اند، برای بخش تدارکات هم مشکلات جدیدی به بار می‌آورده ـ قرار بوده صدهزار زندانی دیگر به اردوگاه بیرکِنائو اضافه شود. سرانجام به دستور هیملر و بر مبنای طرح سرهنگ اس‌اس، پل بلوبل، اجساد در تلّ هیمه‌های شعله‌ور در منطقهٔ کلْمنو[۷] سوزانده می‌شوند. از اواخر سپتامبر تا اواخر نوامبر ۱۹۴۲ پنجاه‌هزار جسد را به همین طریق در فضای بازِ جنگلِ درخت‌های توس سوزانده‌اند. فیلیپ مولر در گزارش خود به‌دقت شرح داده است که اس‌اس‌ها در بهار ۱۹۴۴ با حفر گودال‌هایی مقابل کورهٔ شمارهٔ ۵ توانسته‌اند برای اجساد یهودیان قتل‌عام‌شدهٔ مجارستانی راه‌حلی پیدا کنند.

در آن مرحله گودال‌ها خیلی زود پر از جسد می‌شده. آنچه حالا در اینجا نزدیک حصارِ اردوگاه می‌بینم گودالی است شبیه گودال پیش از تدارک هولناکِ دفن، حدود چهل‌ـپنجاه متر طول و تقریباً هشت متر عرض دارد و دو متر عمق. گودال انباشته از جسد را پر از آب می‌کرده‌اند، بعد چربی حاصل از گوشت انسان را از سطح آب می‌گرفته‌اند. به‌طور قطع چیزی از آنچه گفته شد در اینجا نمی‌بینیم. در دورهٔ بعد از این رویداد، یعنی همین دوره‌ای که من در حال حاضر در آن نفس می‌کشم، کارهایی هم انجام شده است، البته به‌طور نسبی و گرچه با تأخیر، به همین دلیل بود که توجه‌ام، هرچند با افسوس، جلب شد به انبوهی از گل‌های سفید، آن هم درست در همان جایی که پیش‌تر گودالی بوده برای دفن اجساد سوخته در کوره‌ها.

۷. Chelmno شهری در شمال لهستان، در زمان جنگ جهانی دوم مقر نیروهای اس‌اس بوده است.

ژرژ باتای زمانی در مقاله‌ای با عنوان «زبان گل‌ها» مفاهیم و ارزش و اعتبار منتسب به گل را دگرگون کرده بود، طوری که انگار کسی بخواهد ربط گل‌ها را با مقولهٔ جنسیت نادیده بگیرد یا بخواهد گلها را پرپر کند و همه چیز را ازبین ببرد یا حتی ریشه‌ها را بپوساند. آنچه به «خلاف عرف» موسوم است، در اینجایی که من هستم بسی ظالمانه‌تر است، چون نیرویی که موجب رشد گل‌های این دشت می‌شود، درکل، همانا نیروی مقابله با قتل‌عام بشری است، و ثمره‌اش در خاک لهستان حالا فقط همین یک گله جاست.

بنابراین، هیچ وقت نمی‌شود گفت که: چیزی یا دیگر هیچ چیز برای دیدن نمانده است. برای آموختنِ شک در دیدن، کماکان و همچنان دیدن را باید آموخت. دیدن، به‌رغم هر چیز و همه چیز، دیدن. همه‌جا ویرانی است؛ همه چیز از بین رفته است.

نگاه کردن را باید از باستان‌شناسان بیاموزیم که به هر چیز با دقت نگاه می‌کنند. وقتی به چیزها و موجودات در معرض دیدمان (مدفون‌شده‌ها) پرسشگرانه نگاه کنیم، به‌طور هم‌زمان از جانب آنها و از همان فاصله و فضای مدفون زیر خاک و نیز از فاصلهٔ زمانیِ سپری‌شده‌شان ما هم به‌نوعی در معرض نگاهشان قرار می‌گیریم.

راه رفتن در بیرکِنائو حالا شبیه پرسه زدن در دشت آرام و ساکتی است

که مسیرش ـ با علائم راهنما و جهت‌یاب و توضیح و شرح و کل مستندات این «مکان یادبود» ـ از جانب تاریخ‌نویسان نشانه‌گذاری شده است. آن تاریخ دهشتناک، که این مکان صحنهٔ تآترش بوده، حالا دیگر متعلق به گذشته است، طوری که در نگاه نخست گمان می‌کنیم که مرگ به پایان رسیده و مرده‌ها هم دیگر اینجا نیستند.

اما واقعیتی که به‌تدریج به آن پی می‌بریم چیز دیگری است. ویرانی آدم‌ها دال بر این نیست که مردگان از اینجا رخت بر بسته باشند و به جایی دیگر گسیل داده شده باشند، هنوز اینجا هستند، همین‌جا، در میان گُل‌های این دشت، در شیرهٔ درختان توس، در همین دریاچهٔ خاکستر که مدفن هزارها انسانِ جان‌باخته است. این دریاچه، این آب راکدِ درخور اعتنا موجود زنده‌ای است که دمادم نفس می‌کشد. گل‌های اهداییِ به‌دیدارآمدگان هنوز بر سطح آب شناورند، به‌زودی می‌پوسند. به کناره که نزدیک می‌شوم وزغ‌ها به این‌سو و آن‌سو می‌جهند؛ و آن زیر خاکستر است. از یاد نبریم که حالا در بزرگ‌ترین گورستان عالم قدم برمی‌داریم، گورستانی که «یادمان»هایش چیزی نیستند جز بقایای ادواتی که مشخصاً برای قتل‌عام مهیا شده بودند، برای کشتن آدم‌ها، یک به یک، جدا از هم، با هم.

«حافظان» این «موزهٔ دولتیِ» پُر تناقض درعین‌حال با مشکل دور از تصوری روبرو بوده‌اند، راه‌حل هم دشوار بوده: در پیرامون کوره‌های شمارهٔ ۴ و ۵، در حاشیهٔ جنگلِ درخت‌های توس، خاک هنوز ردّ و نشانی از کشتار جمعی را آشکار می‌سازد. بیشتر از هر چیز بارانِ شوینده اسکلت‌های بی‌شمار و پاره استخوان‌های زیر خاک مانده را عیان کرده است، طوری که متصدیان پایگاه مجبور شده‌اند با خاک سطح زمینی را بپوشانند که میل به عیان کردن اعماق دارد، زمینی که نبضش کماکان در کارزار عظیم مرگ می‌تپد.

پیش از این که برگردم، چند عکس از کورهٔ شمارهٔ ۵ گرفتم. سیمانِ به‌کار رفته هنوز سفت و سخت بود، فقط شکاف برداشته بود و جابه‌جا خراب و ریخته بود. خزه و گُلسنگ همه‌جا را پوشانده بود. نازی‌هایی که بنا را تخریب کرده بودند تا هیچ «مدرکی» از اعمال جنایت‌بارشان باقی نماند احتمالاً به صرافت نیفتاده‌اند که زمین را زیر و رو کنند. هیچ زمین سیمانی شباهتی به زمین سیمانیِ دیگر ندارد. البته می‌دانیم که یک باستان‌شناس از زاویهٔ دیگری نگاه می‌کند: زمین زبان دارد و حرف می‌زند با ما، خصوصاً اگر حیاتش، بعد از وقایعی، بقا داشته باشد، حتی وقتی که گمان می‌کنیم موجودیتی خنثی دارد، یا بی‌معنی، یا بی‌اهمیت ـ و دقیقاً به همین دلایلْ درخور توجه ماست؛ اتفاقاً برای همین می‌شود گفت که پوستهٔ تاریخ‌اند.

می‌دانیم که در مورد برخی پایگاه‌های نازی‌ها در اردوگاه‌ها، به‌طور اخص بوخن والد، از متخصصان باستان‌شناس دعوت کرده‌اند برای کاوش و تحقیق و جستجوی بقایای در خاک مانده، درواقع نبش قبر مرده‌ریگ تاریخ. در اردوگاه بیرکِنائو، در بخش کانادا ۲، در همان جایی که از دخمه‌های چوبی هیچ اثری باقی نمانده، هنوز ماترکی، یا به گفتهٔ ژان فرانسوآ فورژ (درکتاب اخیرش راهنمای تاریخی آشویتس)، «غنائمی از فلاکت» قربانیان اس‌اس‌ها از دل خاک بیرون می‌آید: قاشق و چنگال، کاسه و بشقاب رویی و لعابی و لیوان و بطری‌های شکسته و جز اینها.

والتر بنیامین در متن کوتاه درخوری با عنوان کاوش و حافظه خاطرنشان کرده است ـ البته بعد از فروید ـ که «عمل باستان‌شناس، ورای فن عملی، می‌تواند در کارکرد ذهن ما روشنگر چیزهای اصولی هم باشد. آن که می‌کوشد تا به گذشتهٔ مدفون خود نزدیک شود، کارش به گورکن شبیه است. بیمی نباید داشت از یادآوری بی‌وقفهٔ وضعیتی همانند ـ مثل کسی که خاکی یا سرزمینی را زیرورو کند.» و آنچه سرانجام از این عمل تکراری و ارجاعِ مدام به زمانِ از دست رفته به دست می‌آورد «ایماژهایی هستند برکنده از اوضاع پیشین، و از چشم انسانِ آینده به زیوری می‌مانند آویخته به لباسی ژنده.»

گفتهٔ فوق حاوی حداقل دو مفهوم است، از یک‌سو این که مقولهٔ حافظه چیزی نیست که به فهرستی از اشیای باب روز و اشیایی که قابل مشاهده‌اند فروکاسته شود؛ از سوی دیگر، باستان‌شناسی صرفاً صناعت و فن اکتشافِ گذشته نیست، بلکه عامل مؤثری است مشخصاً برای درک زمان حال. به همین دلیل برخورداری از حافظه، به گفتهٔ بنیامین، مهارتی است در حد «حماسه، یا راپسودی سُرایی»: «به مفهوم دقیق کلمه و از منظری حماسی و راپسودیک، خاطرهٔ واقعی باید ایماژی هم از شخصِ صاحب خاطره به دست دهد. به همین

سیاق یک گزارش دقیق باستان‌شناسانه قرار نیست صرفاً محدود باشد به ارائه شناسه‌های لایه‌های منشأ کشفیات، بلکه بیانگر اثرات لایه‌های تاریخیِ پیشین هم باید باشد.» من حالا در اینجا نمی‌توانم مدعی شوم که با نگاه کردن به این زمین بتوانم به هرچه در آن نهان است پی ببرم. چون‌وچرا کردن من صرفاً محدود می‌شود به لایه‌های زمانِ بر من گذشته‌ای که حالا مرا دوباره به زمان [حال] رسانده. ای کاش همین حالا شاهدی می‌شد بر این جابه‌جایی، بر این نگرانیِ حضور من در اینجا.

آنچه پوست از درخت برایم می‌گوید، آنچه درخت از جنگل برایم می‌گوید، آنچه جنگل ـ همین جنگلِ درخت‌های توس ـ از بیرکِنائو برایم می‌گوید، همه تصویرهایی‌اند همانند دیگر تصویرها، چیز چندانی هم در خود ندارند مگر چیزهایی بسیار ناچیز، در سطح حتی: نگاتیف خام، آغشته به قشر نازک برومور نقره، و پیکسل‌هایی که به ماده و ذرات تبدیل شده‌اند. همواره همه چیز در سطح و با میانجی سطح‌ها شکل می‌گیرد، بله، سطح‌های ادوات تکنیکی، تنها شاهدانِ سطح‌های چیزها همین سطح‌های مربوط به ادواتِ تکنیکی هستند.

این نکات واقعاً چه چیز را برای من بازگو می‌کنند؟ ماحصل چه خواهد بود؟ اکثر تصویرها به یقینِ من در پی نتیجه نیستند. هزارهزار جهانگرد پیش از من از بیرکِنائو بازدید کرده‌اند، دوربین عکاسی

به دست، هزار بار عدسی دوربین‌شان را درست از همین زاویه‌ای که من ایستاده‌ام میزان کرده‌اند، هرکدام‌شان هم لابد آلبومی برای خود فراهم آورده. این همه تصویر، درکل، گنجینه‌ای به حساب می‌آید، عیناً همچون تصویرهای ذهنی، معنا و توسعی اگر داشته باشند صرفاً در حد خاطره‌ای شخصی است برای کسی که این تصویرها را باارزش بداند.

البته تمام این تصویرها به نوعی حاصل کار مشترک‌اند. تصویرهایی هم هستند ـ مثل همین‌هایی که زوندرکماندوهای بیرکِنائو گرفته‌اند ـ که یک کنشِ جمعی به حساب می‌آیند، و نه یادمان سادهٔ پیروزی یا اشیای زینتی شخصی. سطح‌هایی هم هستند که محتوا را تغییر می‌دهند. فیلسوفانِ تابع خرد ناب و کاهنان معبد اورشلیم سطح را به بزک و آرایه تعبیر می‌کنند و آن را کاذب می‌دانند و معتقدند که سطحْ ساترِ جوهر واقعی چیزهاست: ظاهرْ ضد جوهر است، یا در نگاهی کلی، شبه‌جوهر است؛ یا برعکس، می‌شود گفت که جوهرِ فرمایشی، فراتر از سطح‌ها، چیزی نیست جز فریبی متافیزیکی. سطح، به عبارتی، فرایند چیزهاست: برآمدی بی‌واسطه، منفک، و درنهایت منبعث از چیزها. سطح منفک می‌شود از اصل، و به صورت خرده‌های پوست درخت، غلت‌زنان، زیر نگاه ما، می‌آید به دیدارمان، و ما کمی به خودمان زحمت می‌دهیم و خم می‌شویم و خرده‌ای چند از خرده‌ها برمی‌داریم.

پوست درخت محمل واقعیتی است نه کمتر از تنهٔ درخت. به‌جرئت می‌توان گفت که درخت از طریق پوستْ خود را بیان می‌کند، و در برابر ما ابراز وجود می‌کند. تجلی حضورش صرفاً محدود به ظاهر نیست. خط و نقشِ پوست بقاعده نیست، ناپیوسته و حادثی است، یک‌جا چسبیده به تنه است و جایی دیگر جدا می‌شود از تنه، می‌افتد، می‌افتد توی دست‌های ما. ناخالص است، ناخالصی‌اش برآمده از چیزهاست، از تمام چیزها. پوسته بیانگر ناخالصی‌ها

است، بیانگر احتمالات و گوناگونی‌ها، بیانگر کثرت و نسبیت، بیانگر تمام چیزها. پوسته وضعیتی بینابینی دارد: از یک‌سو دارای ظاهری است ناپایدار و از سویی دیگر بقایای نقش ثبت‌شده‌ای است از گذشته؛ دقیق‌تر اگر بگوییم نشانگر ظاهرِ ثبت‌شده است و درعین‌حال نشانهٔ ناپایداریِ تتمه‌ارادهٔ ما در زندگی و نیز تجربه‌های عملی و زودگذر.

من اصلاً به چه قصدی رفته بودم به بیرکِنائو؟ و چرا به «همچو جایی»؟ پرسه زدن‌های بی‌هدفم را به یاد می‌آورم، ذهنم اما به‌طور مشخص سوق پیدا می‌کند به چیزی که از زمان کودکی در من شکل گرفته است. جنگل درختان توس را پشت‌سر گذاشتم، تمام برنامه‌هایم معلق مانده بود و بااین‌حال در مسیر درست قدم برمی‌داشتم. احوال روحی‌ام به هم ریخته بود، سرگشته هم بودم. در آغاز به ذهنم هم خطور نمی‌کرد که تا این حد احساس گم‌گشتگی کنم، گرچه این اقتضای دشواری‌های محیط بود. بی‌طاقت شده بودم از چنان هوایی در آن یکشنبهٔ فصل تابستان، حد گرمای محیط و سنگینی هوا دور از تصور بود. نگاهم به درخت‌ها بود، انگار در پی شاهدِ بی‌زبان می‌گشتم. سعی می‌کردم کینه نورزم به آن گل‌های ناقابل ظالم. قدم‌زنان در خاطرم آن مکان را از منظر شجرهٔ خانوادگی مرور می‌کردم، تبار مدفون‌شده‌ام در همین‌جا هستند، نیز مادرم که قوهٔ تکلم خود را از دست داده بود، و خواهرم که جان می‌فشاند برای وطنش لهستان، و من در آن ایام با این مقولات چندان آشنا نبودم، و آن رفیقی که به گمانم هنوز برای بهره‌مندی از این رویارویی با تاریخ آمادگی لازم را ندارد.

دلمشغول این رفیق یهودی لهستانی‌ام بودم، آن هم در همان ایامی که او در آن سر اروپا در بستر احتضار بود.

تا نه مجذوب شوم و نه مغلوب، من هم مثل دیگران به‌طور اتفاقی، واقعاً اتفاقی، چند عکس گرفتم. همین که به خانه‌ام رسیدم، نشستم به نگاه کردن

تکه‌های ریز و درشتِ پوستهٔ درخت، انگار لوحی بود از جنگل نقاشی‌شده، بساطی از خاطره، و این عکسِ پرندهٔ بین سیم‌های خاردار، دیوار کاذبِ اعدام، زمینِ شکاف برداشته از اعمال شاقه و زمانِ سپری‌شده تا کنون، و آن روزنِ برجک نگهبانی، تکه‌زمین بایرِ یادآور دوزخ، باریکه‌راه خاکی بین دو ردیف سیم‌های خاردارِ متصل به برق، ورودی اتاقک‌های چوبی، تنه‌های درخت و شاخ و برگ‌های جنگلِ توس، آن ردیف گل‌های صحرایی درست روبروی ساختمان کورهٔ شمارهٔ ۵، محوطه‌ای همچون دریای لبالب از خاکستر انسان‌ها. این تصویرهای ناقابل هیچِ مضاعف‌اند در برابر تاریخی از این دست، درعین‌حال حافظهٔ من هم هستند این تکه‌تکه‌های پوستهٔ تنهٔ تنها یک درخت ـ تکه‌تکه‌های پوست، گوشت تن حتی.

درزبان فرانسوی، بنا به گفتهٔ اصحاب ریشه‌شناسیِ زبان، پوسته از اواخر قرون وسطا در یونانِ دورهٔ امپراتوری معادل سکورته[۷] به معنای «روپوش پوست» بوده. به قصد تصریح موضوع باید گفت که اگر تصویر را، بنا به تجربه، به‌مثابهٔ روپوش در نظر بگیریم ـ مثل جامه و زیور یا لفاف ـ پوستی است در سطح بیرونی، و محمل حیات، حساس به درد و مهیای زوال. در زبان لاتینِ باستان تمایز بین دو لایهٔ پوست بارز است: پوست نه یک لایه بلکه دو لایه است، یکی لایهٔ زیرین و یکی هم قشر بیرونی. آنچه در وهلهٔ نخست به‌عینه در سطح بیرونیِ درخت می‌بینیم همین پوست دو لایه است، ضربه به درخت را هم در ابتدا همین لایهٔ نخستین دریافت می‌کند، به محض ضربه پوسته شکافته می‌شود. منشأ هند و اروپاییِ لغت ـ کرتیه و کرتّیه[۸] ـ در زبان سانسکریت هم به معنای پوسته است و هم چاقویی که به پوست زخم می‌رساند یا آن را برمی‌کَند. به این معنا پوسته به‌مثابهٔ آستانهٔ بدنی است در معرض آسیب، مهیای ایثار، بریده

8. Krtih, Krttih

شـدن، و نخستین عضوی است که جدا می‌شود از تنه.

بنابراین، برای آن مقطع و محل پیوستِ پوسته و تنه ـ لایهٔ زیر لفاف پوست ـ یونانیـان دورهٔ امپراتـوری اسـم دیگـری هم ابداع کـرده بوده‌اند که دقیقـاً وجه دیگر اسـم قبلـی اسـت: سـطح داخلی [Liber] ، یعنـی همـان قسـمتی از پوسـته که، بیش از مادهٔ بافتار، به کار نوشـتن می‌آید، اسـمی که به‌طور طبیعی بر «چیزها»یی گذاشـته‌اند کـه بـرای ثبـت تکه‌هایـی از خاطـرات مـا اجتناب‌ناپذیرنـد، و ایـن «چیزها» شامل سطوح و ذرات سلولزیِ تنهٔ قطع شده و نیز عصارهٔ درخت‌هاست، کلمه‌هـا و تصویرهـا هـم از همین مقطـع با هم جمـع می‌آیند، همیـن «چیزها»یی کـه از ذهن‌مـان می‌تراود و اسـمش را گذاشـته‌ایم کتـاب، «چیزها»یـی که حاصل پوسـته‌هایی اسـت که برکنده‌ایم، پوسـتهٔ تصویرهـا، متن‌هایی کـه جمله‌به‌جمله کنار هم مجموع شده‌اند.

ژوئیهٔ ۲۰۱۱

Art/Culture/Action
هنر/فرهنگ/کنش
artcultureaction.com