

# **Wysłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean- François Lyotarda.**

Dorota Głowacka

## Dorota GŁOWACKA

### Wstuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda

Którzy się mnie nie boicie  
bo jestem mały i wcale mnie nie ma  
nie wypierajcie się mnie  
zwróćcie mi pamięć po mnie  
te słowa żydowskie  
te słowa poludzkie  
tylko tych siedem słów

Jerzy Ficowski *Siedem słów*<sup>1</sup>

Potrzeba poety, żeby to opisał, mnie brakuje słów.  
Aba Beer, ocalały

Podczas wykładu zatytułowanego *Dyskusje, czyli formułowanie zdań po Auschwitz*, wygłoszonego w sierpniu 1980 roku w Cerisy la Salle, Jean-François Lyotard oznajmił, że nowym zadaniem, jakie stanęło przed filozofią w wyniku Zagłady, jest formułowanie zdań wokół nazwy *Auschwitz*. Musimy jednak zaniechać spekulatywnej syntezy (w Heglowskim znaczeniu tej formuły), ponieważ *Auschwitz* jest zaprzeczeniem, którego nie da się powtórnie zanegować – tak aby otrzymać pozytywny rezultat w postaci konkretnego znaczenia tego pojęcia. W momencie, gdy dialektyka spekulatywna nie jest w stanie osiągnąć żadnego zysku, „choćby minimalnego, choćby w postaci «pięknej duszy»”<sup>2</sup>, mechanizm *Aufhebung* zaczyna się, a jego

---

<sup>1</sup> Chodzi o słowa, którymi wołało dziecko zamykane w komorze gazowej Bergen Belsen: „Mamusi! Ja przecież byłem grzeczny! Ciemno, ciemno...” – stały się one inspiracją dla tego wiersza (J. Ficowski *Odczytywanie popiołów*, Londyn 1979, s. 21).

<sup>2</sup> J-F. Lyotard *Discussions or Phrasing after Auschwitz*, w: *The Lyotard Reader*, ed. by A. Benjamin, Blackwell, Oxford 1992, s. 364.

teoretyczne tryby przestają działać. Wobec tego cóż oznacza „formułowanie zdań po Auschwitz”? W jaki sposób przedstawić można zdanie, które łączy się „ina-czej” z tą frazą? W niniejszej pracy, kierując się nakazem Lyotarda, spróbuję pod-jąć się tego zadania.

W moich dotychczasowych badaniach na temat literatury i sztuki Hołokaustu wypowiedzi Lyotarda na temat Szoa były mi pomocne w co najmniej dwojaki spo-sób. Po pierwsze, mój dług wobec Lyotarda jest związany z historią osobistą. Jako że przebywam niejako na pograniczu dwóch kultur: północnoamerykańskiej oraz wschodnioeuropejskiej (a ściślej mówiąc, polskiej), od lat poszukuję sposobów przerzucenia mostów (*Übergänge*, by posłużyć się zapożyczoną przez Lyotarda ter-minologią Immanuela Kanta) nad przepaścią, która zdaje się oddzielać amery-kańską wersję historii Zagłady Żydów od jej polskiego odpowiednika. W książce pod tytułem *Zatarg (Le Différend)* Lyotard stwierdza, że pomiędzy konstruktami narracyjnymi, opowiadającymi historię dwóch różnych narodów zachodzi jedynie zwykły spór, który można rozwiązać, gdyż obie opowieści należą do tego samego gatunku dyskursywnego. Rozróżnienie pomiędzy zwykłym sporem i zatargiem to jedna z podstawowych tez Lyotarda: „W odróżnieniu od sporu, zatarg jest przy-padkiem, w którym nie da się sprawiedliwie rozwiązać konfliktu pomiędzy dwiema (co najmniej) stronami, z powodu braku reguły, która odnosiłaby się równo-cześnie do obu stron”<sup>3</sup>. Ponieważ, według Lyotarda, każdy spór można ostatecznie załagodzić, zastosowanie takiego modelu dyskursywnego do rozmaitych przykła-dów świadectwa o Zagładzie dałoby nam nadzieję, że ocalały może się z nami po-dzielić swoją historią, że zostanie on zrozumiany w ramach wspólnego języka, w którym zarzekamy się: „Nigdy więcej!”. A jednak spory na temat sposobów upa-miętniania Szoa są często bardzo zaciekle i mamy uczucie, że powstały konflikt uchyła się próbom załagodzenia go w języku, w którym wypowiedziany zostaje imperatyw: „Pamiętaj!”. Sam Lyotard nakazuje nam zwracać uwagę na tego ro-dzaju odczucia, jako że często sygnalizują one, iż zachodzi coś, czego nie da się wypowiedzieć w języku, jakim się zazwyczaj posługujemy. To odczucie – swego rodzaju krnąbrna, afektywna pozostałość – opiera się wszelkim wysiłkom, by sku-tecznie przekazać innym świadectwo o Zagładzie.

Po drugie, osobiste doświadczenie niewspółmierności różnych sposobów nar-atywnego zapisywania Zagłady uczuliło mnie na istnienie rozmaitego rodzaju „zatargów”, często ulegających stłumieniu w ramach pewnego konstrukt dyskur-sywnego, który pozwoli sobie nazwać „hołokaustowym gatunkiem dyskursywnym”. Stawką tego dyskursu jest pamięć o okrucieństwach Szoa – jak to nakazuje nam imperatyw „Pamiętaj!” – w imię lepszej przyszłości. Aby załagodzić tego ro-dzaju grę językową (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Wittgenstein) i w ten sposób ustanowić się jako swoisty gatunek dyskursywny, świadectwo o Zagładzie musi bezustannie zapełniać luki, jakie niechybnie pojawiają się w wyniku rozma-itych sporów językowych.

W ostatnim dwudziestoleciu zaobserwowaliśmy gwałtowny wzrost liczby rozmaitych prac i dzieł sztuki na temat Zagłady, z których wiele uzyskało miano „kontrowersyjnych” – z braku lepszego słowa na określenie zjawiska zacierania się granicy pomiędzy wiarygodnymi reakcjami na Szoa a estetyzującymi wytworami wyobraźni. Do tego rodzaju budzących sprzeciw sposobów przedstawiania Holocaustu należą, na przykład, komiks Arta Spiegelmana *Maus*, nagrodzony Oscarami film Roberta Benigniego *Życie jest piękne*, Pomnik ku Czczi Pomordowanych Żydów w Berlinie oraz wystawa w nowojorskim Muzeum Żydowskim, zatytułowana *Odzwierciedlając zło. Sposoby przedstawienia nazizmu w sztuce współczesnej*. Kontrowersje pojawiające się wokół powyższych prac spowodowały niekończące się dysputy akademickie, które przeniknęły również do środków masowego przekazu, sygnalizując kryzys w dziedzinie sposobów upamiętniania Zagłady. Literatura i sztuka Holocaustu, jak również dyskusje ich dotyczące, stwarzają więc obszar dyskursywny, w którym tradycyjne związki pomiędzy etyką i estetyką domagają się przewartościowania. Proponuję nazwać ową radykalną niewspółmierność pomiędzy sakralizacją pamięci o Zagładzie a rzekomo obrazoburczą tendencją estetyczną – zatargiem pomiędzy frazą estetyczną i frazą etyczną<sup>4</sup>.

Twierdzę, że badacz zajmujący się Zagładą, bez względu na to, czy jest historykiem, filozofem, literaturoznawcą lub historykiem sztuki, staje przed zadaniem dawania świadectwa temu „zatargowi”.

Krytycy Lyotarda oskarżają go niejednokrotnie o to, iż – posługując się hasłami awangardy – podporządkowuje etykę i politykę „nadestetyce” wzniosłości, ponadto zaś stawiają mu zarzuty dotyczące logiki (czy raczej „paralogiki”) jego wywodów. Na przykład Allen Dunn, w pracy zatytułowanej *Tyrania sprawiedliwości, czyli etyka Lyotardowskiego zatargu*, wyraża obiekcje wobec nieodwołalnej sprzeczności, zawartej w Lyotardowskiej definicji zatargu: jest ona zarówno wyrazem etycznego wymogu sprawiedliwości społecznej, jak i estetyczną celebracją heterogeniczności<sup>5</sup>. Śmiem twierdzić, że tego rodzaju krytyka jest możliwa jedynie w ramach gry językowej, której celem jest podtrzymanie tradycyjnego rozróżnienia pomiędzy etyką i estetyką. Nie uwzględnia ona, na przykład, odniesień do Lévinasa w Lyotardowskim podejściu do etyki, czyli prób wyartykułowania pojęcia hete-

<sup>4</sup> Lyotard używa francuskiego słowa „la phrase”, co znaczy dosłownie „zdanie”. W wersji angielskiej przetłumaczone zostało ono jako „phrase”, co w tym języku oznacza zazwyczaj „zwrot językowy” lub część zdania, lecz także, podobnie jak słowo francuskie, frazę muzyczną. Stąd decyzja posłużenia się analogicznym polskim wyrazem „frazą”. We wstępie do książki Lyotard wyjaśnia, że każda fraza powstaje według określonego zespołu reguł, które nazywa on „zależnością” (*le régime*), a które przetłumaczyłam jako „rodzina fraz”. Do tego rodzaju „zależności” należą, na przykład, wiedza, opis, sprawozdanie, pytanie, szeregowanie, ukazywanie i tak dalej. Sposób, w jaki poszczególne frazy są ze sobą połączone, zależy od tego, jaki cel jest im wyznaczony przez dany gatunek dyskursywny.

<sup>5</sup> A. Dunn *A Tyranny of Justice: the Ethics of Lyotard's Differend*, „boundary 2” 1993 nr 1(20), s. 220.

rogenicznosci poza tradycyjnym modelem wypracowanym przez zachodnią filozofię. Nie bierze ona również pod uwagę tego, że myśl Lyotarda zarówno wpisuje się, jak i polemizuje, z postheideggerowską krytyką estetycznej kategorii *mimesis* (zwłaszcza w pracach Jacques'a Derridy i Phillipe'a Lacoue-Labarthe'a).

„Pogańskie” wypadki w dziedzinie filozofii w wykonaniu Jean-François Lyotarda polegają na negocjowaniu pogranicza pomiędzy etyką i estetyką, aby bezustannie przeddefiniowywać właściwe tym pojęciom obszary znaczeniowe<sup>6</sup>. Najważniejszy Lyotardowski „przyczynek do idei postmodernizmu” ma dwojaki charakter, a mianowicie, polega on na wznowieniu Kantowskiej idei wzniosłości, czyli kategorii z dziedziny estetyki, oraz sformułowaniu pojęcia zatargu, należącego przede wszystkim do obszaru etyki. W kontekście toczonych ostatnio dyskusji na temat granic przedstawialności – zwłaszcza w odniesieniu do polityki pamięci o Zagładzie – oba te pojęcia nabierają nowego, istotnego znaczenia.

By umiejscowić Lyotarda pomiędzy etyką a estetyką, prześledzić należy swoistą paranomazję, czyli zastępcze przesuwanie się trzech pojęć w całokształcie dzieła francuskiego filozofa, a mianowicie wzniosłości, zatargu oraz „żydów” (słowa pisanego małą literą). Przemyslenia na temat wzniosłości, czyli kategorii, która już u Kanta znajduje się na pograniczu etyki i estetyki, pojawiają się w wielu tekstach Lyotarda i osiągają punkt kulminacyjny w obszernym omówieniu *Krytyki władzy sądowniczej*, w książce *Lekcja na temat analizy wzniosłości*. Dokonując wnikliwej analizy tekstu Kanta, Lyotard interpretuje wzniosłość niejako wbrew literze dzieła niemieckiego filozofa, określając ją jako moment, który narusza architektoniczną konstrukcję władz umysłu oraz powoduje pęknięcie wewnątrz podmiotu (zamiast go zespałać, jak życzyłby sobie tego Kant).

Według Kanta, doświadczenie wzniosłości wynika stąd, że wyobraźnia nie potrafi przedstawić odpowiednika transcendentnej idei (takiej jak na przykład idea nieskończoności): napięta do granic, wyobraźnia niejako zapada się w przepaść i jest w stanie jedynie zasygnalizować swą niewspółmierność z tym, co przewyższa jej umiejscowienie przedstawiania. Klęska wyobraźni objawia się jako szok, „uczucie nagłego zatamowania sił witalnych”<sup>7</sup>, które przemienia się w jednoczesne doznanie bólu i przyjemności – bólu spowodowanego zagładą wyobraźni oraz przyjemności płynącej z wyłaniającego się przeczcucia, że istnieje „wyższa” sfera ponadzmysłowa. Owo odczucie, że wyobraźnia niejako rozbija się o mur wyznaczający granice przedstawialności, nie zostaje zarejestrowane przez władze poznawcze,

<sup>6</sup> Lyotard wyjaśnia, że wyraz „pogański” pochodzi od łacińskiego słowa *pagus*, oznaczającego „terytorium pograniczne, gdzie gatunki dyskursywne wchodzi w konflikt spowodowany różnymi sposobami łączenia zdań. To właśnie w ramach *pagus* tworzą się, a także rozpadają traktaty pokojowe (*pax*). *Vicus*, czyli dom, *Heim*, to obszar, w którym zatarg pomiędzy gatunkami dyskursywnymi pozostaje w zawieszaniu” (*Le Différend*, s. 218).

<sup>7</sup> I. Kant *Critique of Judgement*, trans. by J.H. Bernard, Hafner Press, New York 1951, s. 82.

co oznacza, że afektywne doświadczenie wzniosłości nie pojawia się jako moment w kontinuum czasowym, nie zostaje zachowane w pamięci i nie staje się zaczątkiem konkretnego kształtu. Nieodtworzalna w schemacie przedstawialności wzniosłość „rozbija ramę, która scała wielorakość doznań oraz uchyła się schematyzmowi”<sup>8</sup>. Doświadczenie wzniosłości jest więc jedynie afektywnym świadectwem, że zachodzi wydarzenie przedstawiania, że umysł stara się, choćby bezskutecznie, nadać wrażeniom zmysłowy kształt i formę. Wzniosłość porzuca jednak piękno formy, której kontury wydają się oddać w nieskończoność, hołduje zamiast tego bezkształtowi (*Formlosigkeit*) i pozostaje w bezustannym ruchu. Niemniej jednak, w ciągłym oczekiwaniu na wyłonienie się konkretnego kształtu, doświadczenie wzniosłości posiada niewyczerpane możliwości nadawania form i kształtów.

Liotard powraca do teorii estetycznych Kanta, aby określić „kondycję postmodernistyczną”<sup>9</sup>. Kantowska analiza wzniosłości jako przedstawiania tego, co nieprzedstawialne przesycona jest nostalgia za nieuchwytną obecnością niewyrażalnego transcendentu (oraz, jak twierdzi Lyotard w artykule *Odpowiadając na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tęsknotą za poprawną formą). Wzniosłość postmodernistyczna natomiast polega na przedstawianiu, w sposób negatywny, samego faktu, iż zachodzi „nieprzedstawialne”, a mianowicie minimalne wydarzenie, które Lyotard zapisuje za pomocą pytania *Czy to się wydarza?* (*Arrive-t-il?*). Wzniosłość jest więc afektywnym świadectwem wydarzenia się pytania „czy to się wydarza?”, które dzięki temu, że jednak się wydarza, oddala groźbę „ostatecznej deprivacji”<sup>10</sup>. To, że się wydarza, twierdzi Lyotard, poprzedza pytanie natury poznawczej, odnoszące się do tego, co się wydarza: „Czy, raczej, pytanie poprzedza samo siebie [...]. Zdarzenie zachodzi jako znak zapytania, «poprzedzający» wydarzenie się tego pytania”<sup>11</sup>. Zdarzenie jest proste, niezłożone i można je jedynie odczuć w stanie deprivacji – wewnętrznej ascezy czy wyrzekania się (Kant określa to „wyrzeczenie” terminem *Beraubung*, czyli odarcie podmiotu z wszelkich doznań natury patologicznej)<sup>12</sup>. Nie odnosi się ono do nieosiągalnego, transcendentnego „tam”, lecz – wręcz przeciwnie – do t u i t e r a z zachodzącego wydarzenia, do inten-

<sup>8</sup> J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, trans. by A. Michel and M.S. Roberts, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990, s. 32.

<sup>9</sup> *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* to tytuł przełomowej pracy Lyotarda, która ukazała się w 1979 roku (Les Editions de Minuit, Paris). Polski przekład: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

<sup>10</sup> „Ostateczna deprivacja” to termin brytyjskiego filozofa Edmunda Burke’a, na którego powołuje się Lyotard (E. Burke *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, University of Notre Dame Press, London 1968).

<sup>11</sup> J-F. Lyotard *The Sublime and the Avant-garde*, w: *The Lyotard Reader*, s. 197.

<sup>12</sup> Termin „patologiczny” oznacza u Kanta, a więc pośrednio również u Lyotarda, „zmysłowy”.

sywności odczuwania. W jednym z późniejszych tekstów, zatytułowanym *Niewypowiadalność, czyli zatarg sam w sobie*, Lyotard określa szczególne doświadczenie wzniosłości mianem „frazy afektywnej”: jest ona niewyraźna, gdyż nie przedstawia żadnego „uniwersum frazy”<sup>13</sup> oraz zawsze zachodzi w czasie określonym przez „teraz”: „Odczucie pojawia się i zanika całkowicie w każdej zachodzącej chwili [...]. Za każdym razem jest ono absolutnie nowe”<sup>14</sup>.

Dlatego też to odczucie, które nowojorski malarz Barnett Newman nazwał onegdaj „odczuciem czasu”, jest problematyczne, jeśli chodzi o pamięć: w jaki sposób zapisać je w pamięci? W książce *Heidegger i „żydzi”* Lyotard powiada: „Tam, gdzie zachodzi wzniosłość (gdzie?), tam umysł przestaje funkcjonować. Gdy włącza się umysł, zanika wzniosłość. Podobnie jak śmierć, jest to odczucie niewspółmierne z czasem”<sup>15</sup>. Niemniej jednak, wskazuje ono, że coś, co wykracza poza świadomość, poruszyło władze umysłu, pozostawiając afektywne ślady.

W *Zatargu* Lyotard odwołuje się do kategorii wzniosłości, czyli do odczucia sygnalizującego istnienie dysonansu pomiędzy władzami rozumu a wyobraźnią jako władzą przedstawiania. Czyni tak po to, by pokazać, iż zatarg opiera się wszelkim próbom uchwycenia go w języku. Pierwsza *Nota na temat Kanta w Zatargu* wyszczególnia podstawowy konflikt zachodzący w każdym akcie przedstawiania pomiędzy poznającym podmiotem, odbierającym doznania afektywne, a „naturą”, czyli jego pierwszym interlokutorem. Podmiot „wie”, czy też raczej przeczuwa, że „coś” chce zostać wyrażone, lecz jest to niemożliwie w obrębie kategorii przestrzenno-czasowych. Nieokreślone doświadczenie wzniosłości sygnalizuje więc zatarg pomiędzy władzami rozumienia oraz odmiennością „natury”, która objawia się poznającemu podmiotowi w postaci różnorodnych doznań zmysłowych. Jest to swoiste uczucie, że „[i]stnieje pierwsza fraza, lecz nie pochodzi ona od podmiotu”<sup>16</sup>.

Lyotard definiuje zatarg jako „niestabilny stan oraz moment zachodzący w języku, podczas którego coś, co trzeba koniecznym wyrazić, jest w danym momencie nieprzedstawialne”<sup>17</sup>. Dawanie świadectwa zakłada konieczność uszanowania doświadczenia heterogeniczności pomiędzy pojawiającymi się frazami, pomiędzy

13 Lyotard wyjaśnia: „Należy dodać, że nadawca i adresat są pozycjami dyskursywnymi przedstawionymi przez daną frazę. Mogą być one oznaczone lub nieoznaczone w danej frazie. Fraza nie jest tekstem przekazywanym adresatowi przez nadawcę, od którego oboje są niezależni. Obie te pozycje dyskursywne, zaznaczone bądź niezaznaczone gramatycznie, jak również desygnat (*le référent*) oraz sens frazy umiędscowione są w uniwersum przedstawionym przez tę frazę” (*L'articulé ou le différend même*, w: *Figures et conflits rhétoriques*, dir. par M. Meyer, A. Lempereur, Université de Bruxelles, Bruxelles 1990, s. 27).

14 Tamże, s. 5.

15 J.-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 32.

16 J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 99.

17 Tamże, s. 29.

pozycjami (nadawcy, adresata, przekazu i desygnatu) w obrębie każdego „uniwersum frazy” oraz pomiędzy gatunkami dyskursywnymi. Chodzi o to, że w danym momencie zachodzić może tylko jedna fraza – pojawienie się danej frazy wyklucza zaistnienie jakiegokolwiek innej frazy, związek pomiędzy zachodzącą w danym momencie frazą a frazami należącymi do innych zbiorów frazowych jest agonistyczny. Ponadto, uniwersum każdej frazy jest naznaczone rozerwaniem związku pomiędzy nadawcą przekazu a jego odbiorcą. W trakcie pojawiania się dana fraza wchodzi również w konflikt pomiędzy różnymi gatunkami dyskursywnymi i gdy jeden z nich zaczyna dominować, pozostałe gatunki, jak również zachodzący pomiędzy nimi zatarg, zostają stłumione lub wręcz zniweczone. Zatem sam fakt, że zachodzi wydarzenie pojawiania się frazy w mowie, również zostaje stłumiony. Celem gatunków dyskursywnych jest więc aktywne „zapominanie”, że to się wydarza jako fraza t u i t e r a z, w całej prostocie i poszczególności tego wydarzenia. Pozostaje jednak zatarg, który domaga się, by go wyrazić w języku. Jedy- nym potencjalnym łączem pomiędzy różnymi niewspółmiernymi frazami i gatunkami dyskursywnymi jest ów nieokreślony afekt, „nieme uczucie, które daje nam znać, że pojawia się zatarg, w który należy się wsłuchać”<sup>18</sup>. Proleptyczne „trzeba t o wyrazić”, określające zatarg, a w danej chwili sygnalizowane przez ciszę, jest właśnie tym, co wywołuje kolejne frazy, oddalając zagrożenie ostatecznej zagłady języka.

W *Zatagu* Lyotard zwraca szczególną uwagę na „frazę zobowiązania” (tryb rozkazujący, na przykład: „Słuchajcie!”), w której podkreślona jest obecność adresata, podczas gdy nadawca nie jest gramatycznie określony. We frazie zobowiązania, Ja Kantowskiego podmiotu transcendentnego, które – w ramach imperatywu kategorycznego – zarówno narzuca normę etyczną, jak i podporządkowuje się sformułowaniu: „należy czynić”, zawartym w tym imperatywie, zostaje wyparte ze swej uprzywilejowanej pozycji jako autor nakazu i zostaje poddane głosowi, który mu nakazuje.

„Zobowiązanie” jest więc frazą typowo żydowską, o czym świadczy talmudyczny nakaz „Usłysz, Izraelu!”. Żydzi, jak wyjaśnia Lyotard w *Heideggerze i „żydach”*, to społeczność, którą scala „prawo nakazujące posłuszeństwo wobec głosu Boga, które nie oszczędza im rozpaczy, jako że nie wiadomo, czego domaga się ten głos”<sup>19</sup>. Żydzi są więc narodem, który samym swym istnieniem daje świadectwo temu, że zachodzi wydarzenie boskiego nakazu, objawiającego się jako głos. By przekazać świadomość absolutnego charakteru tego zobowiązania, Lyotard cytuje Lévinasa, z jego *Czterech lektur talmudycznych* (*Quatres lectures talmudiques*): „Czynią, zanim jeszcze usłyszą”<sup>20</sup>. Imperatyw „Usłysz, Izraelu!” pozbawiony jest konkretnej treści, lecz zobowiązuje on adresata do sformułowania odpowiedzi. W tym sensie,

---

18 Tamże, s. 91.

19 J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 22.

20 J-F. Lyotard *Le Différend*, s. 164.



jak twierdzi Lyotard, jest on antynomią zamkniętego aryjskiego konstruktu naracyjnego. W przeciwieństwie do frazy określającej żydowskie prawo, w której pozycje nadawcy i adresata przekazu są od siebie radykalnie oddzielone, w narracji aryjskiej wszelkie pozycje w obrębie uniwersum danej frazy skupiają się na pojedynczej nazwie własnej: „aryjski”. Mit aryjski sformułowany jest jako nakaz odnoszący się sam do siebie, ściśle zamykający krąg nadawców i odbiorców: „Jeśli jesteś Aryczykiem, wypowiedz, usłysz i poddaj się aryjskiej «pięknej śmierci» [...]. Gdy usłyszysz, przekaż lub wykonaj. Jeśli wykonujesz, przekaż lub usłysz. Jeśli przekazujesz, usłysz lub wykonaj. Następstwa są zawsze zwrotne”<sup>21</sup>. Czas przekazu z góry wpisany jest w mityczną przeszłość opowiadanych wydarzeń. Stawką narracji aryjskiej jest więc wykluczenie możliwości tworzenia nowych fraz oraz zasklepienie momentu zachodzenia frazy.

Nieprzypadkowo więc rozmaite próby wypowiedzenia niewyraźnej krzywdy, jakiej doznali Żydzi w następstwie Zagłady, oraz przywrócenia im ich zniweczonych „frazy” pojawiły się w postaci kolejnego nakazu: „Pamiętaj!” (*Zakhor!*). Pytanie, jakie należy zadać w kontekście Lyotardowskiej teorii formułowania zdań, brzmi następująco: co dzieje się z frazą „Pamiętaj!”, gdy zachodzi ona jako wydarzenie w języku? Czy nakaz ten jest logiczny, według praw rządzących językiem, czy jest on „sensowną frazą”? W holokaustowym gatunku dyskursywnym zatargi mnożą się na obrzeżach tej f r a z y p a m i e c i, gdy nie jesteśmy jeszcze w stanie określić, co właściwie musimy pamiętać, lub w jaki sposób mamy t o pamiętać. W sformułowaniu „Usłysz, Izraelu!” adresat jest nazwany, podczas gdy imię (boskiego) nadawcy przekazu jest zakazane. Natomiast w nakazie „Pamiętaj!” adresat również nie jest nazwany. Kto jest tym adresatem? Czy występuje on w liczbie mnogiej czy pojedynczej? Choć kolejne zdania są logicznie konieczne, jako że według Lyotarda nawet milczenie jest frazą, sposób, w jaki adresat zdecyduje się na nią odpowiedzieć, jest dowolny. Zatem, poprzez analogię z przykładem Lyotarda zamieszczonym w *Zatargu*, gdy oficer wyskakuje z okopów z okrzykiem: *Avanti!* („Naprzód!”), na co żołnierze, którzy nie odczytują jego wypowiedzi jako rozkazu, odpowiadają *Bravo!* i pozostają w okopach, adresat frazy: „Pamiętaj!” może odpowiedzieć: „Dobrze powiedziane!” lub: „A co to mnie obchodzi?” i nie poczuć się osobiście zobowiązany. Tego rodzaju wypowiedzi wskazują na to, że adresat nakazu wycofuje się z pozycji odbiorcy we frazie, która miała zaistnieć jako fraza zobowiązania; nie posłuchał, nawet jeśli usłyszał. Fraza staje się zobowiązaniem tylko wtedy, gdy „adresat czuje się zobowiązany”<sup>22</sup>.

Po drugie, jeśli pozycja nadawcy nie jest gramatycznie oznaczona we frazie zobowiązania i pozostaje pusta, nieokreślona, kto jest nadawcą imperatywu „Pamiętaj!”? Kto nakazuje mi nie zapomnieć? Można sobie wyobrazić nadawcę jako głos dochodzący z komory gazowej w Bergen Belsen, tak jak w zacytowanym uprzednio wierszu Jerzego Ficowskiego, czy z bunkra w getcie warszawskim,

<sup>21</sup> Tamże, s. 156.

<sup>22</sup> Tamże, s. 160.

w ostatnich dniach powstania, a więc z miejsca nieuchronnej śmierci. W uniwersum frazy: „Pamiętaj!” nadawca nie może zaistnieć, jednak to właśnie ta nieobecność staje się źródłem nakazu. „Pamiętaj!” sygnalizuje więc absolutną transcendentność głosu, który nakazuje pamięć, podczas gdy rozziwieniu pomiędzy nadawcą a adresatem nie da się zniwelować. Fraza „Pamiętaj!” jest nieokreślona, nakazując nam uczestnictwo w „wydarzeniu pamięci”, choć nie posiadamy żadnych kryteriów, według których moglibyśmy zdecydować, kto posiada odpowiednie kompetencje, by wywiązać się z zadania przechowywania pamięci i dawania świadectwa.

Dawanie świadectwa nieokreśloności frazy „Pamiętaj!”, jak również samemu faktowi pojawiania się tej frazy w języku wymaga, byśmy uszanowali bezwzględną odmienną obszar językowego, z którego wywodzi się ów imperatyw oraz abyśmy przyjęli do wiadomości, że nie da się go wyrazić w ramach znanych nam kategorii. W takim wypadku nikt, nawet ocalali, nie ma prawa nakazywać nam pamięci, czy też (o czym przekonaliśmy się w przypadku skandalu wokół książki Wilkomirskiego<sup>23</sup>) osądzać, w jakim stopniu pamięć drugiego człowieka jest prawdziwa. Niemniej jednak, wielu z nas, zwłaszcza nauczycieli literatury Holocaustu, to właśnie czyni, gdyż uważamy się za kustoszów pamięci o Zagładzie. We wstępie do *Heideggera i „żydów”* David Carroll wyjaśnia, że książka Lyotarda ostrzega nas przed wynoszeniem Szoa do rangi moralnego absolutu. Tego rodzaju pietyzm nie jest zachowaniem pamięci, lecz „sposobem nadawania samemu sobie autorytetu wypowiedzianą się, a tym samym uciszania tych, którzy rzekomo takiego prawa nie mają”<sup>24</sup>.

Do czego odnosi się fraza: „Pamiętaj!”? Rzeczywistość, którą ona oznacza, nie jest w żaden sposób zaznaczona w samej frazie. Niemniej jednak, owo radykalne wyrugowanie tego, do czego fraza się odnosi, sprawia, że po nakazie wygłoszonym w trybie rozkazującym pojawią się kolejne frazy, głównie sformułowania deskryptywne, które to opisują, być może w nieskończoność, zgodnie z przekonaniem: „Nigdy nie zapomnę tego, czy tamtego wydarzenia...”. Ma to miejsce na przykład w słynnym fragmencie *Nocy* Elie Wiesela – ocalałego, wybitnego pisarza i laureata Pokojowej Nagrody Nobla:

Nigdy nie zapomnę tamtej nocy, pierwszej nocy w obozie, która zmieniała moje życie w jedną długą noc, siedmiokrotnie przekłętą i siedem razy zapieczętowaną. Nigdy nie

<sup>23</sup> B. Wilkomirski *Bruchstücke*, Judischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995. Gdy wyszło na jaw, że książka Wilkomirskiego nie jest oparta na osobistych przeżyciach, *Fragmenty*, uprzednio zaliczane do kategorii wspomnień z Holocaustu, zostały zdegradowane do miana fałszerstwa i literackiego kiczu. Dylemat, co począć z książką, spowodował wycofanie jej z druku, najpierw przez wydawców niemieckich, a następnie amerykańskich. Wnikliwego sprawozdania ze skandalu dostarcza nam „ostateczny raport” Stephena Maechlera, oparty na historycznych badaniach nad życiem Wilkomirskiego, w książce *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth* (Schocken Books, New York 2001).

<sup>24</sup> J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. X.

zapomnę dymu. Nigdy nie zapomnę twarzyczek dzieci, których ciała w moich oczach unosiły się kłębamii dymu ku cichemu, błękitnemu niebu.

Nigdy nie zapomnę płomieni, które na zawsze pochłonięły moją wiarę.

Nigdy nie zapomnę nocnej ciszy, która na wieki pozbawiła mnie chęci życia. Nigdy nie zapomnę tamtych chwil, które zamordowały mego Boga i duszę i obrócili w proch moje marzenia. Nigdy tego nie zapomnę, nawet gdyby przyszło mi żyć tak długo, jak samemu Bogu. Nigdy.<sup>25</sup>

Liotard stwierdza, że „Przyłączenie zdania, które jest komentarzem na temat nakazu do tego właśnie nakazu jest impertynencją”<sup>26</sup>. Niemniej jednak, często wygłaszamy takie komentarze i w tym sensie nawet Wiesel jest „impertynencki”, choć taka zdrada wobec tego, co niewypowiedziane, jest nieunikniona. Jak pisze Lyotard: „W każdym razie, mówienie jest koniecznością”<sup>27</sup>. Choć niewspółmierność pomiędzy frazą „Pamiętaj!” a wiedzą o Zagładzie jest nieuchronna, możliwości łączenia zdań z frazą pamięci są niezliczone. Od nas zależy, czy kolejne zdania przyczyniać się będą jedynie do propagowania hegemonii wiedzy, czyli kognitywnego gatunku dyskursywnego, a tym samym do stłumienia różni i zatuszowania faktu, że właśnie zachodzi fraza pamięci, czy też będą one nieść świadectwo nieokreśloności i w ten sposób wysuwać na plan pierwszy zachodzenie konfliktu: „Sam fakt, że zachodzi przedstawianie za pomocą danej frazy, nie może zostać przedstawiony w ramach tej frazy. [...] Lecz fraza, która po niej następuje, może przedstawić ten uprzedni moment przedstawiania i w ten sposób go usytuować”<sup>28</sup>. W zdaniu, które następuje po danej frazie, możliwe jest więc stworzenie warunków sprzyjających zetknięciu się fraz pochodzących z odmiennych rodzin<sup>29</sup>.

Śmiem twierdzić, że nawet „świadectwo” Binjamina Wilkomirskiego, pomimo że nie może być traktowane jako zapis prawdziwych wydarzeń, jest jednym z przykładów tego rodzaju przedstawiania, chociaż musimy odrzucić stanowczo roszczenia tekstu do autentyczności, czyli przynależności do gatunku zdań o charakterze poznawczym, autentyczności, która, zasadzając się na kryterium prawdy, zazwyczaj decyduje o tym, co stanowi możliwe do przyjęcia świadectwo. Dyskusje na temat Zagłady często przemieniają się w próby nadania wiarygodności faktom,

<sup>25</sup> E. Wiesel *Noc*, Wydawnictwo Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, Oświęcim 1992, s. 39.

<sup>26</sup> J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 128.

<sup>27</sup> J.-F. Lyotard *Discussions or Phrasing after Auschwitz*, w: *The Lyotard Reader*, s. 364.

<sup>28</sup> J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 109.

<sup>29</sup> Amerykańska pisarka Avital Ronel wymienia film Clauda Lanzmanna *Szoa* jako przykład dzieła, które stwarza warunki takiego spotkania. Jako że film składa się z następujących po sobie wywiadów z ofiarami i oprawcami, którzy jednak nie spotykają się w kadrach filmu, choć opisują te same zdarzenia, silne emocje i odczucia, jakie film wywołuje w widzu, sprawiają, że to właśnie w nim zachodzi uprzednio niemożliwe spotkanie pomiędzy frazą żydowską i frazą nazistowską (A. Ronel *The Differends of Man*, „Diacritics” 1989 nr 3-4 (19), s. 65-75.

które odnoszą się do frazy „Pamiętaj!”, choć w ten sposób niweczmy ją jako frazę zobowiązania. Według Lyotarda, historia jako dyscyplina, która posługuje się zdaniami o charakterze konstatywnym, poznawczym, oraz objawia się nam jako składnica wiedzy, zapomina o wydarzeniu jako takim; musi zapomnieć, by utrzymać swój uprzywilejowany status. Lecz „cisza narzucona wiedzy nie narzuca jednocześnie ciszy zapomnienia. Narzuca ona odczucie”, czyli znak, że wydarza się coś, czego nie można wypowiedzieć w ramach „gry” dyskursywnej właściwej tej dyscyplinie wiedzy. Aby historyk mógł wstuchać się w milczenie emanujące z fraz, które zostały wyparte i trwają w zawieszeniu, którym nie dane było zaistnieć, musi on „zerwać z monopolem, jaki narzuca historii kognitywna rodzina fraz, i nadstawić ucha, by usłyszeć to, czego nie da się przedstawić w ramach określonych zasadami wiedzy poznawczej”<sup>30</sup>

Literatura Holocaustu często stara się wyrazić owo przygniatające milczenie, które zawisło nad frazą ocalałego. Dla przykładu, w sztuce pod tytułem *Stół* autorstwa Idy Fink, prokurator próbuje ustalić fakty dotyczące „akcji” Gestapo w getcie, w małym miasteczku na wschodzie Polski, podczas której wymordowano dwanaście tysięcy Żydów. Domaga się potwierdzających zbrodnię zeznań, które – według litery prawa – są niezbędne, by móc ukarać zbrodniarzy. Jednak zeznania świadków podczas przesłuchań nie potwierdzają się nawzajem i staje się coraz bardziej oczywiste, że prokurator nie otrzyma niezbitego dowodu zbrodni. Zamiast dowodu rzeczowego, świadkowie wygłaszają sądy o charakterze opisowym:

Grumbach: Plac był czarny od tłumy.

Prokurator: Przedtem powiedział pan, że ludzie zgromadzeni na rynku stali w głębi placu, *vis à vis* magistratu, i że pomiędzy zgromadzonymi a budynkiem magistratu była wolna, pusta przestrzeń.

Grumbach: Zgadza się.

Prokurator: A więc określenie „plac czarny od tłumy” nie jest całkiem ściśle. Ta wolna, pusta przestrzeń była – w odróżnieniu od przestrzeni zajętej przez tłum – powiedzmy: biała. Zwłaszcza że – jak pan wspomniał – nocą spadł świeży śnieg.

Grumbach: Zgadza się, panie prokuratorze.

[...]

Zachwacki: Ach, pan chce dowodów... Śnieg leżący na ulicach miasta był czerwony. Czerwony! Czy panu to nie wystarczy?

Prokurator: Niestety, panie Zachwacki, śnieg nie jest dowodem dla sędziów, zwłaszcza śnieg, który stopniał dwadzieścia pięć lat temu.<sup>31</sup>

Tego, co najważniejsze, a więc koszmaru przeprowadzonej przez Gestapo łapanki, przerażenia ofiar oraz ogromu mordy nie da się udowodnić. A jednak można je odczuć, czytając sztukę, pomimo braku dowodów rzeczowych. Niepojęty wymiar tragedii wyrażany jest przez chwile milczenia, zarówno ze strony zniecierpliwionego prokuratora, jak i widocznie skonfundowanych świadków, którzy daremnie

<sup>30</sup> J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 91, 92.

<sup>31</sup> I. Fink *Stół*, w: *Ślady*, W.A.B, Warszawa 1996.

usiłują dostarczyć „dowodu”. W ten sposób fraza afektywna, niedopuszczalna w ramach historycznego gatunku dyskursywnego, opiera się przewadze fraz wiedzy.

Liotard oznajmia, jak wcześniej Adorno i inni, upadek estetyki „po Auschwitz.” Dodaje jednak, że sztuka istnieje nadal, nawet jeśli nie hołduje już pięknu i przekazuje jedynie „nicość” zachodzącego wydarzenia. Zadaniem artysty jest kontynuowanie sztuki poprzez dawanie świadectwa wydarzeniu się dzieła sztuki, które oznajmia jedynie swą własną nieprzedstawialność. Twierdzą, iż zwłaszcza w kontekście literatury i sztuki Holocaustu, ważne jest, abyśmy – nawet jeśli będzie to nieco naiwne – podzielili tę wiarę francuskiego filozofa. Często powołujemy się na Holocaust jako wydarzenie nieprzedstawialne *par excellence*, a więc oczywiście niełatwo jest analizować sposoby jego przedstawiania w kategoriach wzniosłości, określonego przez Kanta jako przedstawianie negatywne. Postanowiłam nie podążać tą drogą z obawy, że nawoływanie do konieczności przedstawienia tego, co nieprzedstawialne, w odniesieniu do Szoa stało się wręcz banalne i w zasadzie już nas emocjonalnie nie porusza. A jak przypomina nam Lyotard, ważne jest, byśmy zwracali uwagę na odczucia, na cały szereg wzniosłych uczuć, które sprawiają, że wciąż poszukujemy sposobów, by je wyrazić. Smutek (*der Kummer*), jak powiada Kant w *Krytyce władzy sądzienia*, jest jednym z takich dojmujących odczuć, które wprawiają w ruch władze umysłu<sup>32</sup>.

Pragnę dowieść, iż literatura i sztuka Holocaustu, jak również wywiązujące się wokół nich debaty, muszą uwzględnić zarówno „ból spowodowany przez milczenie”, jak i „przyjemność tworzenia” (Liotard), czyli afektywny paradoks wzniosłości. To pełne sprzeczności odczucie oznajmia nadejście niewypowiadalnej frazy „Czy to się wydarza?”, która, dając świadectwo „Pamiętaj!”, kwestionuje granice zarówno etyki, jak i estetyki. Litania makabrycznych wydarzeń w książce Wiesieła porusza nas nie tylko z powodu dosłownego opisu palonych żywcem dzieci, ale również jako wydarzenie, jako modlitwa, tren żałobny, którego rytm, wraz z rytmem lektury czytelnika, zgłębia otchłanie bólu i rozpaczy. W zupełnie inny, a jednak podobny sposób, w przypadku niektórych czytelników ujawnienie prawdy dotyczącej „wspomnień” Wiłkomirskiego bynajmniej nie osłabia emocjonalnego wstrząsu, jaki powoduje to zastępcze świadectwo ludzkiego bólu, pogrążonego w ciszy. Powróćmy więc do motywu ciszy.

Cisza, która spowodowała Lyotarda do napisania *Zatargu*, to milczenie ocalałych, którzy okazali się bezsilni wobec propagatorów kłamstwa oświęcimskiego (takich jak Robert Faurisson i jego poplecznicy), nie potrafiąc udowodnić – ponad wszelką wątpliwość – istnienia komór gazowych. Zatarg spowity jest w ciszę, jednak Lyotard twierdzi stanowczo, że ta cisza jest również frazą, w której stłumiono jedną lub więcej pozycji dyskursywnych. Milczenie w miejsce wypowiedzi może oznaczać niemożność wystowienia się, spowodowaną fizycznym lub psychicznym przymusem czy też odczuciem, że nie mam prawa na dany temat się wypowiadać, choć z drugiej strony, może być ona skutkiem niemocy języka wobec tre-

ści, których nie da się wypowiedzieć. Milczenie sygnalizować może również brak językowego desygnatu i tak właśnie interpretują milczenie ocalałych propagatory kłamstwa oświęcimskiego<sup>33</sup>. I wreszcie, jak twierdzi Lyotard w *Heideggerze i „żydach”*, milczenie może oznaczać niemoc ze strony adresata czy też nieumiejętność słuchania, wsłuchiwania się w głos ocalałego, tak jak stało się to w przypadku Heideggera i jego „tępej, ołowianej ciszy, która nie pozwala nic usłyszeć” i która tłumi nakaz czynienia sprawiedliwości. W każdym z tych przypadków milczenie nie oznacza zagłady mowy, lecz należy do języka i sygnalizuje, że niezbędne jest wypowiedzenie kolejnych zdań.

Motyw paraliżującej ciszy w następstwie Szoa, zmagani pomiędzy mową a milczeniem w świadectwach ocalałych oraz herkulesowego zadania wypowiedzenia kataklizmu za pośrednictwem języka, od lat znajduje się w centrum dyskusji na temat przedstawiania Zagłady. By znaleźć język, który opisałby zło wyrządzone ofiarom, oraz aby wykazać niesprawiedliwość, która uniemożliwia im konkretne dowiedzenie swych krzywd, muszą zostać wycofane negacje, które blokują ich frazy i powodują milczenie, a odbyć się to może poprzez nas, „wtórnych świadków”, którzy się w nie wsłuchujemy. Świadectwo Holokaustu dociera do nas z otchłani milczenia, pod groźbą ciszy ostatecznej, a my wypowiadamy to milczenie. Niemniej jednak, jeśli pytania dotyczące odpowiedzialności moralnej po Szoa dotyczą milczenia, nie możemy pominąć faktu, że w literaturze i sztuce Holokaustu oraz w dziennikach i wspomnieniach z Zagłady cisza jest również najsilniej oddziałującą figurą retoryczną, figurą wzniosłości, jak to opisał, wiele wieków przed Edmundem Burke, Longinus w traktacie *Peri Hupsos*.

Jednym z niezapomnianych przykładów takiej ciszy jest epizod w zakładzie fryzjerskim, podczas wywiadu z ocalałym Abrahamem Bombą, w filmie Lanzmanna *Szoa*, gdy były więzień obozu w Treblince i członek *Sonderkommando*, którego zadaniem było golenie kobiet pędzonych do komór gazowych, nagle załamuje się i nie jest w stanie, przez około pięć minut dręczącej ciszy, kontynuować sprawozdania. Z polskiej kinematografii przypomnijmy moment w filmie Andrzeja Wajdy pod tytułem *Korczak*. Po sekwencji przedstawiającej dzieci z sierocińca Korczaka w getcie warszawskim włączane do wagonów bydłowych, przez kilka sekund widz ma przed oczyma jedynie pusty ekran – czyli coś w rodzaju filmowego odpowiednika frazy milczącej, frazy, która przywołuje imperatyw: „Pamiętaj!”.

W przypadku słowa drukowanego (pisanego) tego rodzaju cisza często zaznaczona jest wielokropkiem i w niektórych wspomnieniach ocalałych (jak na przykład w książce *Fragments of Isabella* autorstwa Isabelli Leitner) stanowi najczęstszy znak interpunkcyjny. W pamiętnikach z Zagłady, które pojawiły się w druku, a któ-

---

<sup>33</sup> W słynnym procesie Irving vs. Lipstadt, w którym rewizjonista, a uprzednio szanowany brytyjski historyk David Irving podał do sądu brytyjską historyczkę Deborę Lipstadt o zniesławienie, sędzia, wydając orzeczenie na korzyść Lipstadt, wykazał niezbicie, iż argumenty rewizjonistów są tego rodzaju interpretacją, przeprowadzoną „w złej intencji” i podszyte rasizmem.

re przeważnie pisane były w trakcie najkoszmarniejszych wydarzeń, trzy kropki oznaczają brakujące stronicze czy przerwane zdanie – wiele dzienników (jak na przykład *Pamiętnik Dawida Rubinowicza*<sup>34</sup>) tak właśnie urywa się w pół zdania. Ponadto, składnia tekstów wywodzących się z Szoa nacechowana jest parataksą (zdania krótkie lub współrzędnie złożone), przez co odnosimy wrażenie, że rozpadł się porządek logiczny świata, opierający się na związkach przyczynowo-skutkowych. Jak zauważa Lyotard, odwołując się do słynnego porównania Ericha Auerbacha pomiędzy greckim i biblijnym stylem literackim<sup>35</sup>, parataksa wskazuje na przepaść niebytu, która rozwiera się pomiędzy poszczególnymi zdaniami. W kontekście literatury Holokaustu, te właśnie minimalistyczne figury retoryczne wydobywają emocjonalną siłę przekazu i przywodzą nas na skraj tej przepaści, gdzie czytelnik doznaje szoku, że t o jednak zostaje wypowiedziane, że przecież czyta on następne zdanie, choć w miejsce t e g o miała być nicość. Według Lyotarda, parataksa to „połączenie, które zezwala na konstytutywne doświadczenie braku kontynuacji (lub niepamięci)”<sup>36</sup>.

Stłumienie frazy estetycznej w omówieniach literatury i sztuki Holokaustu oraz podporządkowanie jej kwestiom natury etycznej umożliwia dominację dyskursu etycznego. Zaanektowanie frazy „Pamiętaj!” przez etykę zaciera więc nader istotną różnicę zawartą w analogii pomiędzy zagładą ludzkiego życia a zagładą wyobraźni, która nie jest w stanie dostarczyć adekwatnego obrazu, choć przecież właśnie ta różnica, czy raczej zatarg, sprawia, że możliwe jest dalsze układanie zdań, niesienie świadectwa. Jak przypomina nam Lyotard w swej krytycznej analizie myśli estetycznej Kanta, przerzucanie mostów, jakiego dokonuje każda analogia, każde *als ob*, podtrzymuje rozziw właśnie poprzez próbę jego zniwelowania. Niemniej jednak czynniki natury estetycznej czy retorycznej często pomijane są w dyskusjach na temat sposobów dawania świadectwa z obawy, że zagłuszą one stojący na pierwszym miejscu imperatyw etyczny.

Twierdząc, że dawanie świadectwa tej konstytutywnej rozbieżności pomiędzy frazą etyczną a frazą estetyczną pozwala nam omawiać, uczyć i odczytywać literaturę i sztukę Holokaustu jako wydarzenia pamięci, a nie tylko jako przykład paradoksu „negatywnego przedstawiania”. „An-estetyka” Lyotarda, czyli zmagania filozofa na pograniczu etyki i estetyki, nakazują nam traktować doświadczenie pytania „Czy to się wydarza?” zarówno w sensie etycznego wyrazu doznanej krzywdy, jak i gestu estetycznego, gestu niespełanej wyobraźni, która przedstawia przede wszystkim „nicość” samego wydarzenia. Prawo rządzące frazą „Czy to się wydarza?” nie podlega żadnym regułom czy zdaniom preskryptywnym, ponieważ jest

34 Ostanie zdanie zapisane w *Pamiętniku* brzmi: „Gdy fura przyjechała, to była bardzo zakrwawiona. Kto” (*Pamiętnik Dawida Rubinowicza*, wstęp. J. Iwaszkiewicz, post. M. Jarochowska, Książka i Wiedza, Warszawa 2005, s. 96).

35 Zob. E. Auerbach *Blizna Odyseusza*, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1968.

36 J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 104.

ono nieokreślone, a raczej w każdym momencie określa się na nowo. Lyotard nazywa – za Kantem, – wyobraźnią tę konstytutywną moc, która kieruje się prawem pozbawionym reguł i usiłuje je wyrazić: „Zadaniem wyobraźni nie jest jedynie wydawanie sądów estetycznych, posiada ona również moc stwarzania kryteriów – wciąż na nowo”<sup>37</sup>. Wyobraźnia podąża nieskrępowana regułami, sięgając po coraz to nowe możliwości, po coraz to nową frazę. Jej zadaniem nie jest, jak tego być może życzyłby sobie Kant, spajanie różnorodności doznań w jedność podmiotu transcendentального, lecz wprowadzenie w ruch władz umysłu, poruszenie, dzięki któremu odczuwamy, że istnieje nieokreśloność. Takiego właśnie prawa domaga się: „Pamiętaj!”. Zachodzenie „Czy to się wydarza?” w „Pamiętaj!” pozwala frazie pamięci utwierdzić się, że jednak trwa, że nadal dajemy świadectwo. Wcale nie oznacza to, że wciąż jeszcze czekamy na Gertrudę Stein literatury Holocaustu czy Marcela Duchampa sztuki Holocaustu, by mogło się to wydarzyć. Już się wydarzyło i wydarza się nadal, w wielu znanych mi pracach, choć w każdym takim momencie pamięci musimy zezwolić, by wydarzyło się na nowo.

Pamięć o Szoa w dniu dzisiejszym sparaliżowana jest groźbą, że zaginie ona wraz ze śmiercią ostatniego świadka, że już się więcej nie wydarzy. Stąd pośpiesznie zatuszowujemy ten lęk, powtarzając w kółko: „Nigdy więcej...”. Lyotard pisze: „Powiemy «co za okropna masakra, jakie to straszne...». Zawołamy «nigdy więcej!» i po wszystkim! Wypełniliśmy swój obowiązek”<sup>38</sup>. W przeciwieństwie do takich ogólników, literatura Holocaustu j a k o b y (*als ob*) wypowiada frazę: „Pamiętaj!” t u i t e r a z, jako wydarzenie pamięci, podtrzymując je przy życiu. Właśnie to uporczywe opieranie się frazy pamięci jakimkolwiek jednorodnemu gatunkowi dyskursywnemu (opór, który między innymi objawia się tym, że literaturę Holocaustu trudno zaklasyfikować w ramach istniejących gatunków literackich) jest wyzwaniem rzuconym anonimowości pamięci o Szoa, przeciw bezosobowemu charakterowi faktów historycznych, które pogrążyłyby ją w zapomnieniu. Histeria spowodowana skandalem wokół fikcyjnych wspomnień Wilkomirskiego, to symptom lęku przed rozproszeniem się pamięci, gdy odejdą ostatni świadkowie. Rozpaczamy, czy rzeczywiście będziemy pamiętać, skoro nie potrafimy nawet dostrzec różnicy pomiędzy głosem autentycznej ofiary i plewami sfigowanej pamięci.

Ci z nas, którym zależy na pamięci, oczywiście obawiają się, że nie nastąpi kolejne zdanie po: „Pamiętaj!”, po tej pośmiertnej frazie, pochodzącej od zamordowanych ofiar, które nakazują nam, byśmy pozwolili im zaistnieć w języku. Miarą tego niepokoju jest wstrząs, „intensywność powodująca przemieszczenie ontologiczne”, właściwe wzniosłości<sup>39</sup>. Tym samym wstrząs ten jest źródłem pozytyw-

<sup>37</sup> J.-F. Lyotard *Just Gaming*, trans. by W. Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 17.

<sup>38</sup> J.-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 26.

<sup>39</sup> J.-F. Lyotard *The Sublime...*, s. 206.



nego odczucia, że zagrożenie zostało oddalone poprzez t u i t e r a z wydarzenia pamięci, które sygnalizuje przedział czasowy, w jakim zachodzi dawanie świadectwa. Daje nam ono pewność, że nie tylko konieczne są kolejne zdania, ale również, o czym wiedział już Edmund Burke, że „w naszej mocy leży tworzenie za pomocą słów takich kombinacji, jakie nie byłyby możliwe w żaden inny sposób”<sup>40</sup>.

*Heidegger i „żydzi”* to w znacznym stopniu podjęta przez samego Lyotarda próba tworzenia zdań na obrzeżach frazy: „Pamiętaj!”. Lyotard wie, że niepamięć nie jest pochodną pamięci, lecz raczej tym, co poprzedza pamięć jako punkt początkowy, czyli konstytutywną niemożnością zapamiętania. Dlatego też zgodziłby się zapewne, że to, co nazwałam frazą pamięci, nacechowane jest nieokreślonością: pamiętamy jedynie, że c o ś pogrążyło się w mroku zapomnienia. Lyotard pisze „żydzi” małą literą, by odróżnić tę kategorię od „prawdziwych Żydów”, którym przyszło zapłacić najwyższą cenę za próbę wyeliminowania „wydarzenia” przez aryjskich morderców. Dla Lyotarda „żydzi” oznaczają to, co nieprzedstawialne, o czym Europa musiała zapomnieć, by ukonstytuować się historycznie i co w związku z tym opiera się podstawom myśli europejskiej. Owi „żydzi” to ludzie, którzy strzegą pamięci o tym, czego zapamiętać nie można, świadkowie owego nie-miejsca, w którym rodzi się ludzka myśl. Podobnie w artykule *Ocalały* Lyotard dowodzi, że „ocalały” jest zapisem frazy: „Czy to się wydarza?”, świadkiem, że „wciąż zachodzi coś nieokreślonego, gdy w zasadzie nie powinno mieć miejsca, nie powinno być w stanie, nie powinno było tego wytrzymać”<sup>41</sup>. Ocalały znajduje się więc w paradoksalnej sytuacji wobec mowy, gdyż poprzez samo swe istnienie daje on świadectwo, iż wyeliminowana została, zamierzona przez oprawców, możliwość jego nieistnienia, pozbawienia go możliwości wypowiedzania zdań.

Lyotard pisze, że „filozofia rozumiana jako system architektoniczny legła w gruzach, lecz pismo ruin, mikrologii, graffiti, wciąż jest możliwe”<sup>42</sup>. Filozofia jest dla niego gatunkiem dyskursywnym opierającym się na regule, której wciąż należy poszukiwać na nowo, a więc wzniosłość jest niejako kwintesencją filozoficznych poszukiwań. Lecz czy nie powinniśmy również zastosować tej definicji do Holocaustowego gatunku dyskursywnego jako pisma ruin, którego zadaniem, tak jak filozofii, jest dalsze formułowanie zdań bez żadnych reguł? Lyotard pyta: „A jeśli stawką myśli ludzkiej wcale nie jest konsensus a właśnie zatarg?”<sup>43</sup>. Moim zdaniem, to samo pytanie odnosi się do literatury i sztuki Holocaustu, powołanej do życia „po Auschwitz”, w której połączenia pomiędzy następującymi po sobie frazami nie są określane przez reguły orzekające, w jaki sposób mamy pamiętać ofiary Szoa, lecz raczej przez ciągłe, niewyczerpane poszukiwanie takich reguł. Sztu-

40 Tamże, s. 205.

41 J-F. Lyotard *The Survivor, w: Toward the Postmodern*, ed. by R. Harvey and M.S. Roberts, Humanities Press, New Jersey 1993, s. 145.

42 J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 43.

43 J-F. Lyotard *The Survivor*, s. 84.

ka pamięci od początku wywłaszczona jest przez nieokreśloność, którą jednak stara się uchwycić. Literatura Holocaustu nie zajmuje się głównie tym, czego chcemy się dowiedzieć, ale tym, co czujemy. Stawia nas przed dylematem, w jaki sposób przekazać można uczucia, którymi podzielić się nie da. Na ostrzeżenie Allena Dunna, że Lyotardowskie „porównanie artystycznej potrzeby bycia wciąż oryginalnym z wołaniem ofiary obozu o sprawiedliwość jest niebezpieczne”<sup>44</sup>, można odpowiedzieć: „Tak, ponoszę takie ryzyko za każdym razem, gdy przyłączam swoje własne zdanie do: «Pamiętaj!», niemniej powinnam to uczynić”.

Lyotard proponuje tezę, że to, co niezapomniane, a co trwa uparcie w trakcie zapominania, przedstawione zostaje jedynie by znów nam umknąć, by znów pograżyć się w niepamięci:

„Za każdym razem, gdy dokonujemy aktu przedstawiania, zapisujemy coś w pamięci, coś co mogłoby się wydawać świętą obroną przed zapominaniem. Wierzę, że jest dokładnie na odwrót. Tylko to, co zostało zapisane może zostać zapomniane, gdyż tylko wtedy możemy wymazać to z pamięci... Oczywiście, należy zapisywać, w słowach, w obrazach. Nie możemy uciec przed koniecznością przedstawiania. Ale co innego czynić to po to, by uratować pamięć, a co innego, by zachować tę pozostałość, to niezapomniane zapomniane, w piśmie.”<sup>45</sup>

Nieobecnego odnośnika frazy: „Pamiętaj!”, tak jak i „żydów”, nie da się zapamiętać jako takiego. Pamiętamy jedynie, że coś umknęło pamięci, że o czymś bezustannie zapominamy: jest to zjawisko równocześnie zachodzącej amnezji i *anamnesis*. Wydarzenie się frazy pamięci nie pojawia się na płaszczyźnie przedstawiania, lecz „ta właśnie nieobecność zezwała na ukazanie czegoś innego, owego sprzecznego odczucia pewnego rodzaju «obecności», która z całą pewnością nie jest obecna, lecz która musi zostać zapomniana, by mogła zostać przedstawiona. Jest to kwintesencja nie tylko artystycznej awangardy, lecz także «żydów»”<sup>46</sup>. Podczas gdy zwyczajnej pamięci po prostu udaje się zapomnieć, Lyotard, jak gdyby opierając się na jednej z chasydzkich opowieści Elie Wiesela, ostrzega nas, że „musi nam wystarczyć, że pamiętamy, że trzeba pamiętać, że powinno się pamiętać”<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> A. Dunn *A Tyranny of Justice...*, s. 220.

<sup>45</sup> J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 26. Lyotard zaleca przedstawianie tego, co nieprzedstawialne, w sposób odbiegający od technik realistycznych oraz daje przykład filmu Lanzmanna jako być może jedyne dzieło, które przestrzega tej dyrektywy. Ta szczodra pochwała *Szoa*, choć niewątpliwie zasłużona, nie oddaje jednak sprawiedliwości wielu innym wymienionym dziełom, choćby inspirowanemu przez Holocaust malarstwu artystów takich, jak Mindy Weisel, Mordechai Ardon czy Samuel Bak.

<sup>46</sup> Tamże, s. 4.

<sup>47</sup> Tamże, s. 38. W powieści *Bramy lasu* Wiesel opowiada historię rabina, który pomimo że zapomniał słów modlitwy, prosi Boga, by uratował jego lud: „Następnie przyszła kolej na rabiego Izraela z Rydzyna, by przezwyciężyć trudności. Siedząc w fotelu, z głową wtuloną w dłoń, tak rzekł do Boga: «Nie potrafię rozpalić

Literatura Holocaustu – sztuka nadmiaru pamięci oraz ruin pamięci – staje się zapisem zatargu. Poszukuje ona sposobów wyrażenia niemożności zarówno zachowania w pamięci, jak i zapomnienia, choć oczywiście wiemy, obawiamy się, że to pójdzie w niepamięć. Twierdzę, że obecnym zadaniem literatury i sztuki Holocaustu, jak również zajmującej się tą tematyką filozofii, jest dawanie świadectwa wydarzeniu pamięci, frazie: „Pamiętaj!”, w taki sposób, by nie zdławić znaku zapytania nad: „Czy to się wydarza?”. Artysta, krytyk, nauczyciel jest stróżem pamięci, którego zadaniem jest wsłuchiwanie się w poszum różni i odczuwanie w samym sobie pęknięcia w strukturze pamięci, nawet jeśli wszystkie instrumenty do pomiaru siły wstrząsów uległy zniszczeniu, by użyć znanej Lyotardowskiej metafory sejsmicznej<sup>48</sup>.

Gdy przestają działać instrumenty badawcze, a słowa zieją pustką, pozostaje nam „rozwarcie, którego nie da się poszerzyć, a które jest osądem, lekturą, uczeniem się, pisaniem, niezmaconym dorastaniem – u dziecka”<sup>49</sup>. Lyotard pisze, że nie przez przypadek bohater *Nocy Wiesel* jest dzieckiem, lecz to samo powiedzieć można na temat wielu innych przykładów literatury i sztuki Holocaustu, począwszy od *Dziennika Army Frank*, poprzez *Los utracony* Imre Kertésza i niestawną powieść Wilkomirskiego czy też prace malarskie, takie jak *Lalka z Auschwitz* Mordechaia Arдона. Wszystkie one usiłują pochwycić moment dziecięcego zdziwienia i w ten sposób uwolnić z pamięci to, co niezapamiętywalne, lecz przez to niepogrzebane jeszcze przez pietyzm, który zawsze próbuje zaszufładować: „Pamiętaj!”. Powyższa refleksja miała na celu wykazanie, jak bardzo istotne jest, byśmy – właśnie dziś – wsłuchiwali się w: „Pamiętaj!”. Zakończę cytatem z komiksu Arta Spiegelmana *Maus*; może on posłużyć za krótki komentarz do Lyotardowskiego „zatargu” w obrębie kultury masowej. Spiegelman, dorosły syn ocalałych, posługuje się komiksem, by opowiedzieć o tragicznych przejściach swoich rodziców w gettach, a następnie w Oświęcimiu. Na jednym z rysunków, w tomie drugim, widzimy artystę podczas sesji psychoterapeutycznej, podczas której leczy się z depresji wywołanej niebawym sukcesem pierwszego tomu *Maus*. Terapeuta, który jest również jednym z ocalałych, stwierdza: „Tak czy inaczej, ofiary już nie

---

ofiarnego ognia i nie znam słów modlitwy. Nie mogę nawet znaleźć miejsca w lesie, gdzie należy rozpalić ogień. Potrafię jedynie opowiedzieć historię i to musi wystarczyć”: I wystarczyło” (*The Gates of the Forest*, trans. by F. Frenaye, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966).

48 W rozdziale *Odmiesienie*, nazwa Lyotard, próbując opisać, w jaki sposób ocalali doświadczają skutków katastrofy, posługuje się analogią z trzęsieniem ziemi, w którym zniszczone zostały wszelkie instrumenty do pomiaru siły kataklizmu, a więc nie można go opisać zgodnie z wymogami nauki. Przypomina mi to anegdotę z powieści Juliana Strykowskiego *Wielki strach* (Czytelnik, Warszawa 1990), w której członek rady starszych gminy żydowskiej prosi wójta o pomoc, gdyż ich wioska doszczętnie spłonęła. Wójt domaga się sprawozdania z pożaru, na co stary Żyd odpowiada, że sprawozdanie spłonęło razem z całą wioską.

49 J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 3.

żyją i nie opowiedzą nic ze swego punktu widzenia, może więc nie trzeba już więcej opowieści”. Autor i zarazem główny bohater komiksu odpowiada: „Mhm. Samuel Beckett powiedział: «Każde słowo jest jak niepotrzebna plama na ciszy i nicości»”. Kolejny rysunek jest „milczący” i zamiast „dymków” ze słowami tylko dym z papierosa unosi się nad głowami rysunkowych postaci. A jednak na następnym rysunku Art dołącza kolejne zdanie, przerzucając pomost nad przepaścią milczenia. Stwierdza: „Ale z drugiej strony, on to p o w i e d z i a ł”<sup>50</sup>.

## Abstract

**Dorota GLOWACKA,**  
**The University of King's College (Canada)**

### Lending an Ear to the Silence Phrase: Lyotard's Aesthetics of Holocaust Memory

Drawing on Jean-François Lyotard's concept of the *differend*, Glowacka points out a radical incommensurability between different ways of „speaking about Auschwitz”. She argues that Holocaust literature has become the site of the conflict between ethics and aesthetics, and she refers to this conflict as the *differend* between the aesthetic and ethical phrases. Holocaust remembrance today requires that we bear witness to this *differend*. In his writings on the sublime, Lyotard redefines Kant's category as the affective testimony to the happening of the event. In *The Differend*, he deploys the idiom of the sublime to communicate the *differend*'s resistance to representation, which can only be signaled through a silent feeling. Lyotard relates this silence to the silence imposed on Holocaust survivors' „phrase” by the regimen of knowledge. In Holocaust literature, however, „silence” is also a powerful rhetorical figure, the figure of the sublime. Yet, considerations that fall under the domain of rhetoric and aesthetics are often excluded from the debates about the Shoah since they are thought to be subservient with respect to the ethics of memory. Glowacka argues against the subsuming of aesthetics by ethics within „the Holocaust genre of discourse”: on the contrary, it is the force of the tension between them that constitutes the affective force of Holocaust literature. In this way, Holocaust literature bears witness to the continuity of Holocaust memory, to the life of the memory phrase „Remember!”

---

<sup>50</sup> A. Spiegelman *Maus*, t. 2, Wyd. Post, Kraków 2001.