

Teksty Drugie 2014, 5, s. 251-273



Literatura jako „rodzinne memorabilia”. Jergović i Bernhard o ojcu

Barbara Kaszowska-Wandor

Dociekania

Barbara Kaszowska-Wandor

Literatura jako „rodzinne memorabilia”. Jergović i Bernhard o ojcu

Czy z faktu, że coś pamiętamy, wynika, że to rozumiemy? Innymi słowy, czy pamięć, jak chcieli starożytni stoicy, jest argumentem przeciwko wątpieniu? A może jesteśmy w stanie zapamiętać coś, co jest dla nas niepojęte, niezrozumiałe, co wykracza poza wszelkie osobiste i kulturowo zapośredniczone doświadczenia? Te pytania pojawiły się już w jednym z najważniejszych tekstów, których przedmiotem jest radykalne poddanie życia wątpieniu, ale jednocześnie próba pragmatycznej jego obrony, mimo owego wątpienia metafizycznego, poznawczego, etycznego. Cyceron w *Księgach akademickich* przytacza argumenty stoika Antiocha, który stwierdza, że gdybyśmy byli w stanie mieć fałszywe wrażenia,

na pewno nie byłoby wtedy w ogóle miejsca dla pamięci, na której samej tylko w jak największej mierze opiera się zarówno filozofia, jak i doświadczenie całego życia oraz wszelkie umiejętności. Bo jakąż może być pamięć pojęć fałszywych? Albo czy pamięta ktoś coś takiego, czego nie pojmuje i nie ogarnia swym umysłem?¹

¹ M.T. Cicero *Księgi akademickie* [*Academica*, fragm. 7, 22], przeł. W. Kornatowski. Cyt. za: *Pisma filozoficzne*, t. 3, przeł. W. Kornatowski, J. Śmigaj, wstęp i komentarz K. Leśniak, PWN, Warszawa 1961, s. 63.

Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji nr DEC-2013/08/S/HSz/00287.

Barbara Kaszowska-Wandor – doktor, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego UŚ. W 2012 roku obroniła rozprawę doktorską poświęconą pojęciu wczesnej nowożytności. Obecnie w ramach grantu NCN realizuje projekt „Res publica (post) litteraria? Pojęcia literatury, czytania, kultury literackiej – współczesne rewizje znaczeń”. Kontakt: b.kaszowska@interia.pl

Z taką argumentacją nie zgadza się oczywiście już sceptyczny autor:

Ale skąd pamięć, jeśli nic nie pojmujemy? – bo tak przecież pytałeś. Jak to? Czyż możemy pamiętać tylko wrażenia dla nas zrozumiałe? [...] Poza tym, jak stwierdzacie sami, wrażenia fałszywe nie mogą stać się przedmiotem poznania. Jeśli więc pamięć ogarnia tylko rzeczy pojęte i zbadane, to wszystko, co ktoś pamięta, jest dlań zrozumiałe i dokładnie mu znane; nic fałszywego zaś poznać nie można [...]. Osobiście nie mam nic przeciw temu. Lecz ty musisz albo również potwierdzić, że tak jest, albo ustąpić mi co do pamięci i przyznać jej miejsce nawet tam, gdzie nie ma żadnego poznania i zrozumienia.²

Istnieje zatem, stwierdza przedstawiciel szkoły akademickiej, pamięć wykraczająca poza sferę jasnego poznania lub poznania w ogóle, pamięć trudna do zwerbalizowania, alogiczna, pozbawiona struktury, której nie da się zgrabnie ulokować w żadnym retorycznym „pałacu pamięci”. To pamięć, którą nie władają narzędzia logiczne i retoryczne. Jak zatem przekształcić ją w tekst skonstruowany za pomocą tychże narzędzi?

Wątpliwości na temat struktury ludzkiej pamięci i charakteru jej faktycznej relacji z rzeczywistością, do której ma przecież w założeniu odsyłać, nie są zjawiskiem nowym. Nowy i nieporównywalny jest jednak za każdym razem kontekst, w jakim się one pojawiają. W tym sensie szwajcarskie wykłady Sebald *Wojna powietrzna i literatura*³, których bezpośrednim tematem

2 Tamże, fragm. 33, 106, s. 122-123. Wyróżnienie w tekście B.K.-W.

3 W.G. Sebald *Wojna powietrzna i literatura [Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch]*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2012. Cytując to wydanie, podaję numery stron w nawiasach z oznaczeniem WP. Funkcja zasygnalizowanego tu jedynie kontekstu zostanie wskazana w dalszej części artykułu. W esejach Sebald, podobnie jak u Bernharda i Jergowicia, opisywane jest doświadczenie zbiorowości, która postrzega samą siebie jednocześnie jako ofiarę i sprawcę. Chodzi tu zatem o złożone poczucie winy i wstydu jednocześnie. Każdy z przywołanych tu pisarzy wyraźnie zaznacza własne stanowisko nie tylko jako przedstawiciela tzw. drugiego pokolenia, ale także kogoś, komu trudno jednoznacznie utożsamić się z doświadczeniem ofiar wojny. Każdy z nich akcentuje wielokrotnie indywidualne doświadczenie zbiorowości, do której należy, i wyraźnie odróżnia je od doświadczenia „dzieci Holocaustu”. Mimo to, co równie silnie podkreślają, to eksplorowanie traumatycznego doświadczenia narodu – sprawcy jest być może ich jedyną szansą empatycznego zbliżenia się do doświadczenia ofiar, doświadczenia, które zasadniczo pozostaje zawsze niepojęte. Nie chodzi zatem o zacieranie granicy między sprawcą a ofiarą, choć, na co zwraca uwagę zwłaszcza Jergović, można być jednocześnie spadkobiercą ich obu i to ostatnie doświadczenie jest swoiste dla wielu współczesnych narodów europejskich. Swoiście decyduje o ich tożsamości.

uczynił złożone doświadczenie traumy i możliwość jej poznawczego ujęcia, zapamiętania i opisanie, radykalizują wątpliwości Cyncerona i pogłębiają je o kolejny stopień. Nie tylko istnieje pamięć pojęć fałszywych, ale także istnieje zbiórwa fałszywa pamięć, która faktycznie pamięcią nie jest, która ją tylko przypomina, a jednak w jakimś stopniu staje się niezbędna, stanowiąc być może pragmatyczną życiową konieczność.

Testament

W powyższym wprowadzeniu celowo przywołałam z jednej strony humanistyczną tradycję opartą na cyncerońskiej idei kultury jako szczególnego zapisu pamięci wspólnoty⁴, z drugiej zaś współczesny nurt badań odwołujących się do zjawiska pamięci tzw. drugiego pokolenia. Marianne Hirsch posługuje się tu pojęciem postpamięci, które definiuje jako „pokoleniową strukturę transferu”⁵. Taka konfrontacja klasycznego, opartego na idei ciągłości pojęcia kultury i nowoczesnego doświadczenia zerwania owej międzypokoleniowej komunikacji wydaje mi się szczególnie ważna. Jest punktem wyjścia dla wszelkich prób określenia i przedefiniowania społecznych funkcji literatury. W tym podwójnym kontekście podejmuję zatem analizę tekstów, które bardzo silnie eksplorują problem literackiej mediatyzacji pamięci – pamięci indywidualnej, pokoleniowej, wspólnotowej. Są to: opublikowana w 1986 roku powieść *Wymazywanie* (*Auslöschung. Ein Zerfall*) – ostatnie dzieło prozatorskie austriackiego pisarza i dramaturga Thomasa Bernharda, oraz esej *Ojciec* (*Otac*) chorwackiego pisarza Miljenko Jergovicia z 2010 roku⁶. Oba teksty nieprzypadkowo mają ze sobą wiele wspólnego. Powieść Bernharda w złożony sposób staje się punktem odniesienia dla projektu Jergovicia (podobnie jak stała się nim wcześniej dla Sebald⁷). Skomplikowany charakter relacji łączącej oba teksty jest jednym

4 Por. przede wszystkim M.T. Cicero *Tusculanae disputationes*, fragm. 26, 65.

5 M. Hirsch *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia: gazeta teatralna” 2011 t. 18, nr 105, s. 28-36, cyt. – s. 31.

6 T. Bernhard *Wymazywanie* [*Auslöschung. Ein Zerfall*], przeł. S. Lisiecka, W.A.B., Warszawa 2010; M. Jergović *Ojciec* [*Otac*], przeł. M. Petryńska, Czarne, Wołowiec 2012. W dalszych cytowaniach obu wydań podaję numery stron w nawiasach w tekście, oznaczając wydania, odpowiednio, literami W i O.

7 Wybrane nawiązania do tekstów Bernharda przywołam w dalszych analizach. Sebald mówił bezpośrednio o dużym znaczeniu Bernhardowskiego wzorca w swojej twórczości w wywiadzie

z kluczy do pełnego odczytania eseju Jergovicia, podobnie jak nie sposób czytać Bernharda bez innego ważnego patrona literatury pod znakiem szkoły akademickiej – Michela de Montaigne. Fragment *Prób* pojawia się już jako motto otwierające *Wymazywanie*: „Czuję, że śmierć trzyma mnie bez ustanku w swoich szponach. Niezależnie od moich zachowań, jest wszędzie” (W, s. 5).

Śmierć pojawia się rzeczywiście już w pierwszych zdaniach obu powieści. Murau – bohater *Wymazywania*, w długim, kunsztownie wielokrotnie złożonym zdaniu informuje o otrzymaniu telegramu zawiadamiającego go o śmierci rodziców i brata. Jergović dowiaduje się o śmierci ojca z wiadomości tekstowej otrzymanej od prawie nieznanego mu osoby i rozpoczyna swą opowieść krótkim zdaniem „Umarł mi ojciec”. Oba zdania zapoczątkowują długie monologi synów, które są jednocześnie elegią, testamentem, mikrohistorią, biografią czy wreszcie, używając określenia Bernharda, antyautobiografią. Śmierć ojca jest nie tylko momentem żałoby, ale także momentem przekazania dziedzictwa i w ten przede wszystkim sposób doświadczają jej obaj synowie. Syn jako jedyny męski żyjący przedstawiciel rodu staje się od tej pory spadkobiercą ojca, faktycznym dziedzicem wszystkiego, co po nim pozostało w sensie materialnym, ale przede wszystkim w sensie symbolicznym. Używając innego, jak się później okaże, znaczącego tu określenia – staje się odtąd s i e r o t a. Jego tekst jest więc rodzajem s z a c o w a n i a owego spadku i o d c z y t y w a n i a ojcowskiego testamentu. U Bernharda zostaje to dodatkowo podkreślone w podziale powieści na dwie części, zatytułowane odpowiednio: *Telegram* i *Testament*.

Inicjalne pytania obu tekstów można zatem sformułować następująco: co tak naprawdę pozostawił mi ojciec? Czy wolno mi to przyjąć wprost lub z dobrodziejstwem inwentarza, czy może powinienem to dziedzictwo odrzucić? I wreszcie – czy syn, któremu umarł ojciec, przestaje być synem (odwracając starożytne pytanie Simpliciusa⁸, który na podobne pytanie o ojca udzielił odpowiedzi twierdzącej – tak, ojciec w tej sytuacji przestaje być ojcem)? Wszystkie one sprowadzają się w końcu do podstawowego pytania o to, kim był ojciec. W tym miejscu rozpoczynają się zatem dwie opowieści o ojcach, które chociaż dotyczą różnych postaci, czasów i miejsc,

radiowym, przeprowadzonym przez Michaela Silverblatta 6 grudnia 2001 roku (osiem dni przed śmiercią pisarza). http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw011206w_g_sebald (1.03.2014).

8 Por. G. Reydams-Schils *The Roman stoics. Self, responsibility, and affection*, University of Chicago Press, Chicago 2005, s. 79.

mogą być także odczytane jako dwa warianty pewnej wspólnej opowieści o ojcu, milczeniu i winie.

Ojciec Muraua jest przedstawicielem arystokratycznego austriackiego rodu, właścicielem majątku *Wolfsegg* wraz z rodzowym zamkiem i sześcioma bibliotekami. W dość późnym wieku żeni się z piękną córką „kupca z Wels”. Mają dwóch synów – Johanna i Muraua oraz dwie córki – Cecilję i Amalię. Ojciec ginie wraz z matką i starszym synem w wyniku wypadku samochodowego.

Ojciec w opowieści Jergovicia jest z kolei znanym sarajewskim lekarzem – hematologiem, pochodzącym z chorwackiej rodziny. Także on w dość późnym wieku żeni się z piękną kobietą, z którą ma jedyne dziecko – syna Miljenko. Umiera w szpitalu w Sarajewie w wyniku kolejnego przerzutu choroby nowotworowej.

Tak mogłyby wyglądać krótkie oficjalne biogramy ojców, zamieszczone w którejś z gazet. Nie dowiemy się z nich, że „pan na *Wolfsegg*” w czasie wojny był nazistowskim porucznikiem, a po wojnie przez kilka lat ukrywał nazistów. Oficjalna biografia doktora Jergovicia nie wspomni zapewne, że był nieślubnym synem Stefaniji, córki listonosza – utracjusza, oraz że Stefanija została po wojnie skazana na karę więzienia za współpracę z ustaszami. Pominęto by w nich zapewne fakt, że przyszły doktor jako siedemnastoletni gimnazjalista – prymus został przymusowo wcielony w 1945 roku do oddziału partyzantów Tity i, jak domyśla się jego syn, brał udział w walkach pod Bleiburgiem. Gdy wrócił po wojnie ciężko chory na tyfus, „Babka Stefanija ledwie go wpuściła do domu, bo poszedł z partyzantami zabijać Chorwatów. Leżał w łóżku i majaczył, a ona mu mówiła, żeby zdechł. Jak w epice ludowej – detal całkiem nieprzydatny w literaturze i nieprawdopodobny w życiu – nie chciała mu podać szklanki wody, a jemu stale chciało się pić” (O, s. 26-27). Ojciec, czego nie może pojąć jego syn, natychmiast jej to wybaczył. Z dalszej, przekazanej nam przez synów charakterystyki dowiadujemy się ponadto, że obaj ojcowie byli ludźmi „słabego charakteru”, oportunistami, dobrodusznymi głupcami, niesamodzielnymi i sterowanymi przez innych – pierwszy przez żonę, drugi – przez matkę. Bernhard określa swojego bohatera mianem marionetki, rodzinnego robota, który „pozwalaby to ci i n n i za niego myśleli”, ale który przy tym „zawsze nader wygodnie się urządzał” (W, s. 44 – podkr. B.K.-W.). Oportunizm swojego ojca Jergović opisuje z kolei jako nieszkodliwy dla nikogo, z wyjątkiem własnej rodziny. Sądzi, że ofiarność ojca jako lekarza była w dużej mierze skutkiem jego poczucia winy wobec syna. Obaj ojcowie starannie wybrali

swoje tożsamości i uczynili z nich rodzaj *persony* – społecznej roli, za którą mogli się schować i z którą w końcu nierozzerwanie się zrośli. Milcząco ojcowie są zatem w szczególny sposób winni w oczach synów⁹. Ich trwające całe życie próby oczyszczenia się z owej pierwotnej winy są udane z punktu widzenia wszystkich, z wyjątkiem synów. „Kiedy wszyscy cię podziwiają, sam po trochu przestajesz się martwić” (O, s. 102) – wyjaśnia ów mechanizm Jergović.

Cała opowieść zawarta w pierwszej części tekstu Bernharda, a więc w *Testamencie*, jest ciągiem wspomnień i dygresji, pojawiających się przy czynności układania i przekładania trzech rodzinnych fotografii – fotografii, które Murau nieustannie krytykuje, nazywając je „szatańską sztuką naszych czasów” (W, s. 202) i za pomocą których, stwierdza, dokumentuje jedynie „swoją własną podłość” (W, s. 207). Odtwarzana w ten sposób historia rodzinna jest więc *quasi*-dialogiem z umarłymi, dialogiem, którego tak bardzo obawiali się oni za życia i którego nie śmieliby podjąć wtedy sami synowie.

Przeklinamy tych ludzi z fotografii, ponieważ nie odpowiadają, ponieważ nie odpierają najmniejszego ataku z naszej strony, choć przecież na nic tak nie czekamy i na nic nie jesteśmy tak skazani jak na ich odpowiedź. Bijemy się, by tak rzec, z pomniejszonymi do mikroskopijnych rozmiarów karłami i ogarnia nas szaleństwo. (W, s. 209)

Podobny lęk ojca, ale też i syna, przed rozmową na temat ojcowskiej przeszłości opisuje Jergović:

Ojciec nigdy mi o tym nie opowiadał. By rzec prawdę, nigdy nie rozmawiałem z ojcem o jego życiu. Wszystko, co wiem, opowiedzieli mi i n n i. (O, s. 23 – podkr. B.K.-W.)

Jego własną formą prowadzenia tego niemożliwego dialogu jest przepisywanie historii ojca, a właściwie jej rozmaitych wersji i motywów przekazywany mu przez i n n y c h:

w ten sposób komunikowałem się z nim, zadawałem mu pytania, ale znacznie częściej się z nim rozliczałem, mówiąc mu w tych na poły zmyślonych opowieściach, że jest słabeuszem, draniem, i że nie stworzył mi okazji, abym był czymś synem.

⁹ Mówiąc o swoim podobieństwie do ojca, stwierdza, że jedyne, czego po nim nie odziedziczył, to talent do matematyki: „Tylko w tej sprawie nie ma jego winy. We wszystkim innym był wobec mnie winny. A ponieważ jestem kropka w kropkę jak on, obwiniając jego, obwiniam siebie” (O, s. 9).

Ojciec czytał tekst, potem dzwonił i chwalił mnie. Powtarzał wszystko, co powiedzieli mu i n n i o mojej nowej książce. (O, s. 33-34)

Wspominając dziecięce rozmowy z ojcem, zauważa, że ten odpowiadał na wszystkie pytania, nawet te pozornie najbardziej krępujące, z wyjątkiem pytań o jego życie. Kim zatem jest ojciec? Odpowiedź na to pytanie odsyła za każdym razem ostatecznie do ojcowskiego milczenia na temat siebie samego. Kim jednak są owi „i n n i”, którzy mówią zamiast niego. Dlaczego oddał im głos i czy miał do tego prawo?

Opowiadanie o ojcu w obu przypadkach kończy się zakwestionowaniem treści własnej pamięci, zwątpieniem w jej integralność i autentyczność. Zarówno Miljenko, jak i Murau podkreślają, że ich „elegia” jest literaturą, bardziej osobistą fikcją niż rzeczywistym wspomnieniem. Zmarli nie mówią, nie mówili także za życia. Synowie najpierw pytali, potem przestali pytać, zadowolając się śladami pamięci, jej przypadkowo i bezwiednie wyrzucanymi czasem resztkami. Każdy z nich powraca zatem do wstępnej akademickiej wątpliwości co do natury pamięci: pamiętamy to, czego nie pojmujemy, próbujemy pojąć to, czego nie możemy pamiętać.

Umarł i nie mogę się o nim dowiedzieć niczego więcej niż to, co powstało z literackiej wyobraźni.

Mój ojciec jest istotą nierzeczywistą, hobbitem, Królewiczem Markiem, trollem, Harrym Potterem, Saladynem z tysiąca i jednej nocy i Flashem Gordonem w górze na niebie, więc wszystko, co opowiadam o nim i o czasach, w których żył jest wymyślone. Nie istnieje prawda o martwych poza tą, że są martwi i już ich nie ma, jakby ich nigdy nie było. Ale i kiedy żył, tak mało o nim wiedziałem, że ojciec był dla mnie istotą z wyobraźni. (O, s. 131)

Literatura ojców

Charakterystyczne są powracające u Bernharda i Jergovicia, ale także u wielu innych pisarzy, nawiązania do baśni, ale w ich złowrogim wymiarze wiecznego powtarzania fabularnych schematów. Najbardziej *expressis verbis* charakteryzuje ów motyw „złej niemieckiej baśni” i nadawane mu znaczenie Sebald w tekście z tomu *Wyjechali* – Max Ferber, opisując dziennik jednego z bohaterów:

Przy drugiej lekturze owe miejscami rzeczywiście przedziwne zapiski wydały mi się niczym jedna z tych złych niemieckich baśni, w których z mocy zaklęcia trzeba bez końca ciągnąć raz zaczęłą czynność, w tym wypadku wspomnianie, pisanie i czytanie, aż człowiekowi serce pęknie.¹⁰

Opis *Wolfsegg* w powieści Bernharda nieustannie odsyła do baśniowych motywów i rekwizytów. *Schloss Wolfsegg* jest ukazywany jako rodzaj zaklętego czy może przeklętego królestwa, nawiedzonego domu. W baśniowym schemacie wielokrotnie opisywana jest jego przemiana. To najpierw sielska kraina dzieciństwa, ukazana za pomocą całego rekwizytorium topiki *locus amoenus*. Ów idealny pejzaż najwcześniejszego dzieciństwa zostaje wkrótce przemieniony w przestrzeń porównywaną do piekła i przede wszystkim więzienia. Sam budynek opisywany jest jako zimna twierdza, budząca strach u obcych dzieci, natomiast mieszkające w nim dzieci „przywykły do uczucia, że są wydane na pastwę losu”¹¹ (W, s. 147).

W roli złych mocy rzucających zaklęcie na ową krainę obsadzeni zostają byli naziści, ukrywający się w ukochanej przez bohatera dziecięcej willi. W czasie pogrzebu porównuje ich do upiórów wychodzących z podziemia. Przede wszystkim jednak w roli tej zostaje obsadzona matka: matka – machocha, matka – zła królowa, matka, o której pisze, że jest źródłem i przyczyną całego zła *Wolfsegg*.

Siłą napędową zła, muszę sobie to powiedzieć, była zawsze moja matka, powiedziałem do Gambettiego. Zło w *Wolfsegg*, gdy cofniemy się do jego początków, sprowadzało się zawsze do matki, ona stanowiła punkt wyjścia (W, s. 247).

Motyw matki rzucającej zły czar na *Wolfsegg* rozpisany zostaje na wiele głosów. Powraca nieustannie w kolejnych obrazach – wariacjach na temat owego baśniowego wzorca. Jest ona zatem tą, która przekształca *Wolfsegg* na swój obraz i podobieństwo:

10 W.G. Sebald *Max Ferber*, w: *Wyjechali [Die Ausgewanderten: Vier lange Erzaählungen]*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005, s. 247.

11 Warto przywołać tu opis domu pastora, w którym wychowuje się bohater *Austerlitz* Sebald. Opis ten nosi silne rysy Bernhardowskiego wzorca, stanowiąc jeden z niezwykle licznych przykładów tego źródła inspiracji w twórczości Sebald. Por. W.G. Sebald *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007, s. 78-81. W dalszych cytatach z tego wydania podaję w tekście numery stron w nawiasach poprzedzone literą A.

Od razu po wprowadzeniu się do *Wolfsegg* zlikwidowała wszystko, co przypominało ojca, a przeforsowała wszystko, co miało przypominać ją, tak więc mój dom ojczysty, muszę tak powiedzieć, bardzo szybko stał się domem matczynym, nie z korzyścią dla niego. (W, s. 84)

Charakterystyczne jest także użycie w tym kontekście metafory przepisywania: „Wszystko nosi, by tak rzec, charakter pisma mojej matki” (W, s. 84). Matka zostaje ukazana jako ta, która aktywnie stwarza iluzoryczną, fałszywą rzeczywistość swoich dzieci i męża, kształtuje fałszywy obraz świata i fałszywą pamięć. Ale postać matki jest tu ambiwalentna. W opozycji do niemego, nieruchomego ojca jest postacią aktywną, twórczą, ale i destrukcyjną, demoniczną. Pytanie, czy podobna ambiwalencja nie dotyczy według Bernharda sztuki w ogóle jako narzędzia tworzenia i przetwarzania, sztuki kreatywnej i demonicznej zarazem, musi tu jeszcze powrócić. To jednak także nawiązanie do mitu edeńskiego i licznych baśniowych reinterpretacji obrazu kobiety jako tej, która pragnie poznania za wszelką cenę, sięga do sfery zakazanej i tym samym potencjalnie stwarza rzeczywistość fałszywą¹². Matka jest wreszcie postacią demoniczną, anty-zbawicielem, co zostaje wyrażone w ironicznych uwagach ojca określającego matkę mianem „zbawczyni *Wolfsegg*”, ale jednocześnie utwierdzającego ją w takim przekonaniu (W, s. 85). Zarówno matka, jak i siostry, stanowiące jej lustrzane odbicia, sobowtóry¹³, są także określone jako przynoszące mrok, zamieniające dzień w noc, gaszące światło. Nie sposób

12 W baśniach braci Grimm to bardzo częsty motyw – porównajmy choćby popularną baśń o rozpuncie, w której matka powodowana ciekawością wkracza do sfery zakazanej i nieświadomie oddaje swoje nowo narodzone dziecko wrogim mocom.

13 Motywowi sobowtóra w obu analizowanych tutaj tekstach, także u Sebald, warto byłoby poświęcić osobną refleksję, wykraczającą poza niniejszy tekst. Nieprzypadkowo już na samym początku powieści Bernharda Murau wręcza swojemu uczniowi Gambettiemu powieść Jeana Paula *Siebenkäs*. Z tym tekstem wiążą się także dziecięce wspomnienia zakazanych lektur Murau i okrutnych matczynych kar, które go za to spotykały. To chyba, oprócz *Prób Montaigne’a*, najczęściej przywoływana w powieści książka. *Siebenkäs* to pierwszy tekst, w którym pojawiło się pojęcie sobowtóra (*Doppelgänger*), choć motyw „cienia” – nieodstępnego towarzysza człowieka, jest oczywiście znacznie starszy (por. m.in. *umbra* u Horacego w *Serm.* 2, 8, 22 lub u Erazma z Rotterdamu w *Convivium religiosum*, 672 F-673 B). Schemat fabularny powieści Jeana Paula opiera się na motywie podwójnego życia bohatera, który figuruje swą śmierć, by rozpocząć zupełnie nowe życie. Por. także fragment *Austerlitz*: „Czasem było tak, jak gdybym usiłował ze snu wydostać się do rzeczywistości, to znowu zdawało mi się, że obok mnie idzie niewidzialny brat bliźniak, niejako przeciwieństwo cienia” (A, s. 69). Motyw sobowtóra – brata bliźniaka, to z pewnością jeden z ważnych i wielokrotnie powracających w tzw. literaturze postpamięciowej obrazów.

wreszcie pominąć jeszcze jednej znaczącej kreacji matki – matki wampira. Obraz ten pojawia się w opisie dziecięcego doświadczenia niechęci wobec matczynego pocałunku na dobranoc. „Jeszcze dzisiaj moja matka przesładuje mnie we snach tym swoim pocałunkiem na dobranoc” (W, s. 147). Pocałunek matki jawi się tu zatem jako odwrócenie baśniowego motywu pocałunku, który przywraca do życia, przywraca pamięć lub prawdziwą postać. Tu pocałunek matki staje się złowrogi, jest znakiem podporządkowania, zapomnienia i wreszcie odsyła do snu jako prefiguracji śmierci lub śmierci za życia. To kolejny sposób wyrażenia strachu przed matką i wstrętu wobec niej, w przeciwieństwie do typowego (opisywanego wielokrotnie przez badaczy nurtu postpamięci¹⁴) motywu rozłączenia z matką jako archetypicznego wizerunku nieszczęścia. U Bernharda jest przeciwnie, celem bohatera jest ucieczka od matki, matki – złej królowej, matki – macochy.

Bardzo podobny schemat odnajdujemy u Jergovicia w opisie relacji ojca i babki Stefani. Babka Stefania jawi się zatem najpierw jako Kopciuszek¹⁵, zdradzona niedoszła królewna, która nie zdążyła opuścić balu przed północą i już na zawsze pozostanie uwięziona w niedostatku; by następnie stać się złą macochą, która nie chce podać choremu synowi wody. Według Jergovicia ta ostatnia historia nie może właściwie zostać literacko przetworzona. Mogła zdarzyć się w rzeczywistości, ale nie mogła w literaturze. Jest narracyjnie niewyobrażalna, bo nie pasuje do żadnego kulturowego wzorca matki, z wyjątkiem wspomnianej matki – macochy, którą Stefania, podobnie jak matka Muraua, przecież w istocie jako matka biologiczna nie była. Także tutaj wkracza zatem silnie baśniowy schemat, co zresztą potwierdza jedynie wielokrotnie czynione już spostrzeżenie na temat strukturalnego podobieństwa zjawiska postpamięci do baśni. Baśń jest tym, co dziecko otrzymuje w dzieciństwie zamiast odpowiedzi na swoje pytania. Postpamięć jest tym, co pozostaje dorosłemu, który odpowiedzi tych nadal nie może otrzymać, którego ojciec nadal w symboliczny sposób milczy. Śmierć ojca nadaje owemu milczeniu aspekt definitywności.

Śmierć ojca wyznacza jednocześnie symboliczny półmetek życia jego syna. U Bernharda i u Jergovicia bardzo wyraźnie przywołana zostaje kulturowa

14 M. Hirsch *Pokolenie postpamięci*, s. 29 oraz 34-35.

15 Taką możliwość odczytania tej historii podsuwa nam sam Jergović: „Był to, przypuszczam, szczytowy moment jej życia, ten moment, który większości z nas się nie zdarza, kiedy człowiek na chwilę znajdzie się w czarodziejskim świecie Kopciuszka, gdzie dynia staje się karetą, a my – żywi siwymi końmi” (O, s. 19).

symbolika wieku dojrzałego, owo dantejskie „w wędrówce życia na połowie czasu”. Obaj bohaterowie mają około 40 lat i, jak stwierdza bohater Bernharda,

Po osiągnięciu tego wieku pozwalamy sobie niekiedy na wniknięcie w siebie w przerażający sposób. W moim wieku Gambetti, udaje nam się już dość szeroko rozsunać zasłony, które przez całe dziesięciolecia były tak szczelnie zasunięte, że nieomal się za nimi udusiliśmy. Pewnego dnia rozsuna się do końca, powiedziałem do Gambettiego. (W, s. 208)

To ważny fragment w zestawieniu z wcześniejszym arkadyjskim, baśniowym opisem dzieciństwa jako stanu nieświadomości, a tym samym szczęścia. Ten stan jest oczywiście niemożliwy w przypadku człowieka dorosłego. Siostry i dowody ich nieustannie podkreślanej, zienawidzonej przez Muraua, infantylizacji mają zobrazować skrajny przypadek uwięzienia w stanie dzieciństwa. Nie możemy pozostać w ogrodzie dzieciństwa, gdy on sam przemienia się w piekło, tak jak dziecięca willa zmieniała się po wojnie w miejsce schronienia nazistów. Bernhard jest tu okrutny w swojej ironii – ażył staje się podziemiem morderców, idylliczne miejsce, gdzie były dawniej wystawiane sielankowe sztuki dziecięce, odgrywane przez wiejską dziatwę, teraz staje się „teatrem matki” i jej kolejnych demonicznych ról, matki – fanatycznej nazistki, która gdy trzeba, momentalnie zdejmuje nazistowską flagę i wchodzi w rolę ofiary wojennej. Alternatywą dla iluzji „wiecznego dzieciństwa” staje się odkrywanie prawdy, które jednak wiąże się zawsze w jakimś stopniu z doświadczeniem przerażenia¹⁶. Przerażenie

16 Warto zwrócić uwagę na Bernhardowski opis powrotu do dziecięcej willi: „Wszędzie szukamy dzieciństwa i wszędzie znajdujemy tylko słynną ziejącą pustkę, pomyślałem, sądzimy że wchodząc do jakiegoś domu, w którym przeżyliśmy niezwykle szczęśliwe godziny lub nawet dni dzieciństwa, spojrzymy w głąb niego, ale spoglądamy jedynie w głąb tej sławnej i osławionej ziejącej pustki, pomyślałem. Wejście do dziecięcej willi oznacza przecież wyłącznie wejście w ziejącą pustkę, doładnie tak samo jak wejście do lasu, w którym w dzieciństwie byłem taki szczęśliwy, oznacza wyłącznie wejście w słynną ziejącą pustkę, to tak, jakbym wchodził wszędzie tam, gdzie jako dziecko byłem szczęśliwy, a ukazywała mi się jedynie ziejąca pustka. Trwonimy swoje dzieciństwo, jakby było niewyczerpane, ale ono nie jest niewyczerpane, pomyślałem, ono wyczerpuje się niezwykle szybko, pozostawiając jedynie ową słynną ziejącą pustkę” (W, s. 494-495). Ten przejmujący obraz odnosi się jednak do uniwersalnego doświadczenia człowieka w jego konfrontacji z czasem, pamięcią i śmiercią. To także demaskacja mitu życia w stanie natury – przekraczając granice dzieciństwa wkraczamy w przestrzeń nieustannie percypowanej różnicy między naturą a kulturą. Dalsza część tego opisu jest reinterpretacją orfickiego mitu – zakazu odwracania się jako ryzyka spojrzienia w otchłań – doświadczenia utraty i żałoby. Także Sebald opisuje doświadczenie ponownego wejścia do pokoju dziecięcego po wielu latach nieobecności jako prowadzące prawie do utraty rozumu, jego bohater ma „wrażenie, że otwiera się przed nim otchłań czasu” (A, s. 135).

to domaga się opisu i nie daje się opisać. Doskonale analizuje to doświadczenie Sebald w przywołanych tu już wykładach. Pokazuje, w jaki sposób każda próba opisania rzeczywistości wojennej kończy się swoistą „ucieczką w literaturę”, odejściem od „tu i teraz” do repozytorium wiecznie powtarzających się motywów literackich, które nie tyle pomagają opisać, ile opis zastępują. Jak twierdzi Sebald, owa literatura jest substytutem, *Ersatzem* doświadczenia. To literatura, jak to ujmuje, „rzekomych zasobów autentyczności” (WP, s. 107). Sebald każe nam pozbyć się iluzji, że jest ona narzędziem, medium, które umożliwi opis. Nie, dodaje bezlitośnie, literatura pisana przez bezpośrednich świadków traumatycznych wydarzeń, a więc „literatura ojców”, niezwykle rzadko opisuje rzeczywistość, nie robi tego prawie nigdy: „niepodobna zgłębić traumy w duszach tych, którzy uszli z epicentrum katastrofy” (WP, s. 115), „prawo do milczenia [...] jest nienaruszalne” (WP, s. 115). Nieliczne przeczące tej regule przykłady, jak powieści Lediga, zostają „wykluczone z pamięci kulturowej, ponieważ groziły przerwaniem *cordon sanitaire*, jakim społeczeństwo otacza żywioły urzeczywistnionej dystopii” (WP, s.115).

Tym, do czego faktycznie odnosi się owa „literatura ojców”, jest po prostu literatura, literatura jako baśń, matczynej pocałunek na dobranoc. Ona nie pośredniczy, ona zastępuje i neutralizuje. Nie jest sztuką pamięci, ale sztuką zapominania. Nie po raz pierwszy zostaje tu odkryty złowrogi wymiar zapisu jako wymazania¹⁷.

Na taką ambiwalencję pisma, przede wszystkim jako kulturowych procesów pisania i czytania historii pojmowanej jako tekst, równie silnie wskazuje Jergović. Skupię się tutaj tylko na jednym, ale niezwykle wymownym przykładzie. W tekście Jergovicia pojawiają się dwie opowieści, których wzajemne zestawienie rodzi zaskakujące znaczenia. W pierwszej scenie Jergović opisuje dziecięce, wręcz niemożliwe do zwerbalizowania przerażenie (i rzeczywiście nie wspomina nigdy o tym rodzicom), spowodowane przypadkową obserwacją kastracji młodego byczka, który staje się odtąd wołu. W scenie, którą opisuje znacznie później, przywołuje słynny wiec w Sali Skenderii w Sarajewie w sierpniu 1990 roku, w którym

17 Platoński wzorzec jest obecnie aż nadto znany, by szerzej rozwijać tu owo nawiązanie, ale Bernhardowski projekt wymazywania warto także umieścić w innym, może mniej oczywistym kontekście kulturowej praktyki *damnatio memoriae* – a więc celowego, systematycznego wymazywania wszelkich śladów pamięci odnoszących się do konkretnej osoby jako najwyższej kary społecznej. W kontekście zjawiska postpamięci pisze o nim m.in. P. Connerton *Seven types of forgetting*, „Memory Studies” 2008 vol. 1, no. 1, s. 59-71.

uczestniczył jako korespondent splickiego tygodnika. Wyrażając swoją niechęć do tego wydarzenia, czyni obserwację, że jego uczestnicy potraktowali ojczyznę jako wołu:

Przecież ci patrioci z dalekiego świata wyobrażają sobie swój umiłowany naród, z którym się spotkali po raz pierwszy, wyszedłszy na lotnisku Butmir ze swoich samolotów, jako wołu. Bo kto jeszcze oprócz wołu, i dlaczego, nosiłby jarzmo, obojętnie czyje? (O, 166)

Te słowa zyskują dodatkowe znaczenie właśnie w kontekście wcześniejszego opisu dziecięcego doświadczenia. Symboliczne zrównanie ojczyzny z wołem to zatem dokonanie na niej kastracji, wycięcie ze zbiorowej pamięci tego, co nie pasuje do tworzonej narracji historycznej, kulturowej, tożsamościowej. Ta metafora zostaje odczytana przez Jergovicia jako przykład semantycznego gwałtu dokonywanego nieustannie na tkance kulturowej narracji – narracji, która ma być przecież zapisem pokoleniowego doświadczenia. Użycie tak brutalnego przykładu¹⁸ jest jednocześnie znakiem gwałtownego, odczuwanego wręcz somatycznie, sprzeciwu wobec takiego rozumienia ojczyzny, ojcowizny, ale także braterstwa. To protest wobec historii, w której, mówiąc metaforycznie, jest „ojcowizna”, ale nie ma ojców, i w której panuje „braterstwo”, ale nie ma się braci¹⁹. Właśnie taką historią rządzi logika opowieści o sierocie i złej macosze – schemat eksplorowany na tak wiele sposobów w tekstach Bernharda i Jergovicia²⁰. Tutaj wreszcie

18 Wprowadzenie motywu kastracji w kontekście opowieści o relacji ojca i syna i jednocześnie problemu pokoleniowej pamięci odsyła ponadto do wzorca mitu saturnijskiego. Saturn to ojciec pożerający własne dzieci, uzyskujący władzę przez kastrację swojego ojca Coelusa. Interpretowany jako obraz czasu, pamięci i wreszcie jako Saturn – planeta melancholii. Wszystkie te elementy mitycznego schematu były eksplorowane w znanej interpretacji Freuda, ale znacząca jest tu także wczesna chrześcijańska tradycja alegorycznej lektury Saturna jako figury kardynalnej cnoty roztropności wraz z jej trzema składnikami: *memoria, intelligentia, providentia*. Por. F.A. Yates *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977. Mogę tu jedynie zasygnalizować ów ważny trop – jeden z archetypicznych obrazów relacji ojca i syna, oddający całą ambiwalencję owej relacji, powracający wielokrotnie także w literaturze współczesnej (por. W.G. Sebald *Pierścienie Saturna*, w najnowszej prozie polskiej przykładem takim będzie powieść *Saturn* J. Dehnela).

19 Znacząca jest w tym kontekście poczyniona parę wieków wcześniej obserwacja F. Bacona, że „troska o potomność jest największa u tych, którzy nie mają potomności”, F. Bacon *O rodzicach i dzieciach*, w: *Eseje*, przeł. C. Znamierowski, PWN, Warszawa 1959.

20 Por. bezpośredni intertekstualny ślad podjętej przez Jergovicia lektury Bernharda: „W bernhardowskiej powieści o ojcu, macosze i synu epicki szkielet musiałby być poświęcony wyrzutom sumienia ojca” (O, s. 122).

tkwi zasadnicze źródło podobieństwa ich projektów – projektu „wymazywania” i projektu „życia w przeszłości”. Sprowadzają się one do stwierdzenia, ujmując to słowami Jergovicia, które jednak w bardzo podobnej formie można znaleźć u Bernharda: „Nie godzę się ani na taką symbolikę, ani na ten rodzaj uroczystości” (O, s. 202). Te słowa w obu tekstach odnoszą się oczywiście literalnie do sytuacji pogrzebu. Oba pogrzebowe kondukty wyraźnie znaczą jednak także coś więcej. Murau uczestniczy w pogrzebie, jednak odmawia podania ręki jego uczestnikom, Jergović odmawia uczestnictwa w pogrzebie w ogóle. Jak stwierdza, interesują go cmentarze, ale nie pogrzeby, a zatem cmentarze jako przestrzenie inskrypcji, ślady żywej pamięci, ale nie pogrzeby jako teatr grzebania pamięci, *pompa funebris*. Nieustannie podkreślana teatralność rytuałów związanych z pogrzebem i śmiercią w ogóle odsyła do ich faktycznego doświadczania przez obu bohaterów jako widowiska stwarzania fałszywej pamięci, pamięci – protezy, wreszcie – pamięci wykastrowanej i na nowo fałszywie przeszczepionej. Prawdziwe pogrzeby ojców, pożegnanie z ojcami dokonały się zatem już wcześniej. Były procesem wpisaniem w całe życie ich synów, odczuwanym przez nich jako stopniowe, coraz bardziej radykalne wycofywanie się ojca z pełnienia ról, jakich oczekuje od niego syn, i nieświadome oddawanie w ten sposób głosu owym demonicznym „innym”. Odmowa uczestnictwa w pogrzebie ojca jako rytuale kastracji pamięci jest tym samym sprzeciwem wobec podobnych zabiegów na obrazie historii. W ich wyniku historia staje się podręcznym pretekstem, trzymanym na podórędziu tak, by mógł zostać w odpowiedniej chwili użyty²¹.

W tak zorientowanym na przyszłość społeczeństwie książki historyograficzne czyta się jak prognozy pogody. To, co w nich napisano, jest wskazówką na przyszłość: wyjść z domu z parasolem czy z karabinem maszynowym. (O, s. 200)

21 Warto zauważyć, że cały przywołany tu rozdział nawiązuje silnie do krytyki „historii monumentalnej” z *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Jergović przepisuje niejako i aktualizuje tekst Nietzschego. Każę tym samym odczytać swoją opowieść jako swoistą egemplifikację wskazanych przez Nietzschego zagrożeń wiążących się z pamięcią wspólnoty. Już u Nietzschego znajdujemy bowiem wyraźnie zidentyfikowane dwa groźne ekstrema wspólnotowej pamięci, oprócz „historii monumentalnej” drugą skrajnością jest całkowite wyrugowanie pamięci historycznej a więc „życie zwierzęce”. Por. F. Nietzsche *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Znak, Kraków 1996.

Jergović używa kilkakrotnie w tym kontekście także innej metafory – „przerzutu przeszłości”, o medycznej proweniencji, ponownie ściśle wiążącej się z postacią ojca, ojca najpierw jako lekarza onkologa, a następnie ojca jako umierającego na raka pacjenta. Już na samym początku tekstu wspomina przecież o „starczym ciele ojca posiekanych przerzutami”. Za pomocą powyższej metafory opisuje najczęstsze powikłanie owego zabiegu kastracji pamięci oraz uznania przeszłości za raz na zawsze pogrzebaną, oddaną wyłącznie historykom. Podobny sposób obrazowania znajdujemy u Bernharda, który opisuje uwalnianie się od *Wolfsegg* jako proces samo-okaleczania, a zatem odrzucenia owego przeszczepu – pamięci protektycznej. Zabieg ten sam w sobie jest jednak tutaj, podobnie jak w licznych tekstach Sebaldy, operacją obciążoną śmiertelnym ryzykiem (W, s. 282). Celem podjęcia obu projektów – projektu Bernharda i projektu Jergovicia, jest zatem o d z y s k a n i e o j c a i przywrócenie ojcu jego właściwego miejsca w strukturze pamięci – tej najbardziej intymnej, rodzinnym *memorabilium*, ale także w szerszym planie żywej zbiorowej pamięci społeczeństwa, żywego kulturowego *memorabilium*.

Claire Kahane i za nią Hirsch w swoich licznych artykułach na temat zjawiska postpamięci wielokrotnie wskazują na konieczność wyodrębnienia powracających w literaturze powojennej figur – dominujących literackich schematów, w jakich próbuje się ująć doświadczenie traumy. Hirsch stwierdza zatem „chciałabym przyłączyć się do wezwania Kahane, byśmy bardziej pieczołowicie badali tropy dominujące w przedstawieniach Holocaustu, jak choćby figurę utraty matki. Jednocześnie, jak stwierdziłam, pokolenie afiliacyjnej postpamięci potrzebuje właśnie takich znanych i rodzinnych tropów jako punktu odniesienia”²².

Jednym z takich dominujących środków wyrazu jest opisywana przez Hirsch, głównie przez odwołania do tekstów Sebaldy, figura utraty matki, zerwania relacji matki i dziecka²³.

Analizowane teksty Bernharda i Jergovicia pozwalają natomiast na wyodrębnienie innej, jak sądzę, równie ważnej figury owego rodzinnego *imaginarium* traumy, mianowicie figury pozbawionego głosu ojca, ojca

22 M. Hirsch *Pokolenie postpamięci*, s. 35.

23 Hirsch pisze w nawiązaniu do badań Kahane: „u samych podstaw tego tropu znajduje się zerwanie macznych relacji z obiektem”. M. Hirsch *Pokolenie postpamięci*, s. 35 (Por.: „trauma at its most fundamental has been defined as a break in the maternal object relation”, *The generation of postmemory*, „Poetics Today” 2008 vol. 29, no. 1, s. 124).

milczącego, faktycznie nieobecnego (figura ta nie jest oczywiście ograniczona do przywołanych tutaj tekstów, jej fascynujące warianty znajdujemy w mikropowieściach Sebald z tomu *Wyjechali* i przede wszystkim w powieści *Austerlitz*²⁴). Te dwa obrazy są zresztą komplementarne. Figura matki jako niemożliwej do odzyskania pamięci, pamięci bezpowrotnie utraczonej, jako tej, która mogłaby mówić, ale jest fizycznie nieobecna, pozostaje w ścisłym, dopełniającym związku z figurą ojca jako pozornie obecnego świadka, któremu jednak odebrano głos, a zatem kogoś, kto jest raczej strażnikiem niż świadkiem pamięci. Obie „rodzinne” figury odsyłają tym samym do dwóch kluczowych momentów w genezie zjawiska postpamięci – momentu utraty pamięci i prób skonstruowania jej na nowo w doświadczeniu pokolenia synów. Czy istnieje bardziej naturalny obraz, za pomocą którego można opisać ów drugi moment, niż obraz ojca nieodpowiadającego na pytania dziecka i skazującego je w ten sposób na własne, często bezowocne lub prowadzące na manowce poszukiwania²⁵?

Literatura synów

Czy zwątpienie Sebald, Bernharda, Jergovicia w odniesieniu do „literatury ojców” dotyczy także literatury pisanej przez synów? Innymi słowy – czym jest dla nich i jak jest przez nich oceniane zjawisko ponownej próby zapisu pamięci, zapisu z konieczności wtórnego, zapośredniczonego, ale – czy tym samym próby niepotrzebnej lub skazanej na niepowodzenie?

24 W tej ostatniej pojawia się nie tylko postać biologicznego ojca bohatera, ale także jego ojca przybranego – kalwińskiego pastora, o którego przeszłości nie dowiadujemy się prawie nic, z wyjątkiem tego, że jest obarczona traumą. Austerlitz tylko jeden raz rozmawia ze swoim opiekunem na temat jego dzieciństwa. Dowiadując się o rodzinnej wiosce pastora, która została zalana wodą w wyniku budowy tamy, w marzeniach sennych wyobraża sobie podwodne życie jego dawnych mieszkańców. Różni się ono od normalnego życia tylko jednym szczegółem – wyobrażani nie mogą mówić (A, s. 66). Figura „życia-snu” pojawia się we wszystkich analizowanych tu tekstach.

25 Warto przywołać w tym kontekście badania psychologów nad zjawiskiem pamięci autobiograficznej. Badany był tu m.in. współczynnik elaboratywności – czyli zdolności przywoływania wspomnień. Wyniki badań wskazują, że jest on znacząco wyższy dla populacji kobiet. Oznacza to, że kobiety mają z reguły lepiej ustrukturyzowaną pamięć autobiograficzną. To one są zatem głównym ogniwem w międzypokoleniowej komunikacji. Widać w tym przypadku, jak intuicja wpisana w reprezentację literacką może wyprzedzić naukowe poznanie. Por. T. Maruszewski *Pamięć autobiograficzna*, GWP, Gdańsk 2005. Dziękuję Aleksandrze Krogulskiej za wskazanie tego źródła.

A przecież – jak mówi Murau – powinna istnieć możliwość napisania jeśli nie doskonałej, to jednak ważnej pracy o *Wolfsegg* [...] niewątpliwie i naprawdę mamy obowiązek zdać większą, by nie powiedzieć, wielką relację o tym, z czego w końcu powstaliśmy, z czego zostaliśmy zrobieni i co przez cały czas naszego istnienia odciska na nas swoje piętno (W, s. 167).

Pisanie odczuwane przez syna jako przymus, najważniejszy spadek po ojcu, ale także odziedziczony dług, to motyw, który organizuje całość tekstów Bernharda i Jergovicia. Gdybym nie był synem swojego ojca – ojca pana *Wolfsegg*, byłego nazistowskiego porucznika, ojca hematologa, byłego partyzanta i syna ustaszowskiej matki, nie byłbym pisarzem. Najważniejszym dziedzictwem ojca, spadkiem po ojcowskim prawie do milczenia jest więc ów „zaklęty krąg wspomnienia, pisania i czytania”. Oba teksty *Wymazywanie* i *Ojciec* dają się zatem odczytać w wymiarze ściśle performatywnym jako akty przyjęcia spadku, przyjęcia go wprost, czyli, w sensie prawnym, bez jakiegokolwiek wyłączenia własnej odpowiedzialności. Tym, co najsilniej charakteryzuje Bernhardowski projekt literatury, podjęty następnie m.in. przez Sebald i przez Jergovicia, jest postulat absolutnej międzypokoleniowej odpowiedzialności. Jak formułuje go Jergović: „Po przeciwnej stronie niż odpowiedzialność społeczna i zbiorowa nie stoi zbiorowa niewinność. Po przeciwnej stronie stoi brak odpowiedzialności” (O, s. 20).

Syn zatem szuka samodzielnie odpowiedzi na swoje pytania i przynajmniej częściowo je znajduje, natrafiając na ślady pamięci, nawet tam, gdzie pozornie nie powinno ich być. Świetną ilustracją tego czyni Jergović swoją opowieść o propagandowej piosence, śpiewanej przez chór w każde państwowe święto „Idzie Tito przez góry Romanii, a dywizje jego kroczą za nim”. Młody wtedy jeszcze bohater z humorem, ale i przenikliwością zauważa, że „jeśli «kroczą za nim» to znaczy, że jakieś dywizje musiały kroczyć za kimś innym” (O, 103). Paradoksalnie w piosence tkwi zatem zakazana opowieść o Romanii i częstych zmianach poparcia udzielanego przez jej mieszkańców, raz czetnikom, raz partyzantom Tity, wbrew oficjalnie wykładanej wersji. Podobne elementy samodzielnie rekonstruowanych potem historii odkrywają bohaterowie przede wszystkim w kręgu rodzinnym. Takim śladem jest np. korespondencja rodziców. W przypadku Muraua chodzi o utrzymywany po wojnie kontakt rodziny z byłymi nazistami. U Jergovicia niepokojącym śladem są listy od ciotek z Ameryki Południowej, dokąd

wyjechały, by uniknąć kary za współpracę z ustaszami. Śladami okazują się także pozornie mało znaczące przedmioty, gesty, urwane zdania głęboko zapamiętane przez dziecko.

Wszystkie te „ślady pamięci” prowadziłyby jednak zapewne donikąd, gdyby nie samodzielne poszukiwania bohaterów, poszukiwania podejmowane prawie zawsze w bibliotekach. Tak dzieje się w przypadku bohaterów Bernharda, Sebalda, także Jergovicia. W tym ostatnim przypadku bohater latem 1983 roku udaje się do Biblioteki Narodowej i Uniwersyteckiej w Sarajewie. Co znaczące, syn ma wtedy 17 lat, a więc dokładnie tyle, ile miał jego ojciec, gdy został wcielony do wojska. Parę lat później, w czasie wojny, biblioteka ulegnie spaleni – to drobny, ale wymowny szczegół. Takie same poszukiwania „na własną rękę” podejmuje najpierw w rodzinnych bibliotekach, potem wiedeńskich, paryskich, rzymskich księgozbiorach Muraua, powtarzając wcześniejszą historię wuja Georga – swojego powieściowego prekursora – sobowtóra, czy właściwie przybranego ojca.

Pewnego dnia, powiedział wuj Georg, włamałem się do tych, by tak rzec, sennych bibliotek, czego oni nie mogli mi do śmierci wybaczyć. (W, s. 47)

Byli zdania, iż w tych zaryglowanych szafach z książkami zamknęli, by tak rzec, złego ducha, a teraz wuj Georg go wypuścił. (W, s. 122)

Zaimek „oni” odnosi się tu oczywiście do rodziny Muraua. W przeciwieństwie do niej rodzina Miljenko nie dostrzega zagrożenia w jego czytelnich pasjach, co więcej, jej członkowie sami umożliwiają mu przez protekcję dostęp do czytelnicy, „dramatycznie błędnie przekonani, że nie może z tego wyniknąć żadne zło, bo lepiej, żeby czytał, niż pił albo się, nie daj Boże, narkotyzował” (O, 26). Motywy biblioteki, samotnych wielogodzinnych studiów podejmowanych w poszukiwaniu prawdy nieodparcie odsyłają do humanistycznej tradycji, w której literatura jest, dosłownie, sprawą życia i śmierci człowieka, gwarantem jego ludzkiej tożsamości, jako wyjścia ze stanu zwierzęcego i stanu barbarzyństwa. Liczne motywy odsyłające nas do owej tradycji znajdujemy przede wszystkim u Bernharda: w nieustannie przepisanych na nowo przez Muraua listach lektur, relacji, jaka łączy go z kręgiem rzymskich przyjaciół, kreacjach Gambettiego i Spadolinięgo, swoiście organizującej całość tekstu retoryce humanistycznej inwektywy, wreszcie w samym wyborze rzymskiej *Piazza Minerva* jako miejsca zamieszkania i studiów, które nazywa „centrum świata”. Bardzo

znaczącym motywem jest nagrobek wuja Georga, na którym, ku zgrozie rodziny, każe wyryć napis „ten, który we właściwym momencie zostawił za sobą barbarzyńców” (W, s. 36).

Czy owo zwrócenie się ku tradycji humanistycznej jest jeszcze jednym przejawem poddania się iluzji powrotu do przeszłości, ucieczki od odziedziczonego nieszczęścia? Czy w porzuceniu *Wolfsegg* chodzi jedynie o zapomnienie o nim? Czy owa tradycja odsyła ponownie do sztuki w jej analgetycznej roli? A może, paradoksalnie, to właśnie *Piazza Miverva* – miejsce stylizowane na azyl i ziemski raj, daje możliwość opisu ziemskiego piekła²⁶.

Przechodzimy tym samym do próby odpowiedzi na sformułowane we wstępie pytanie o rolę literackiego medium w procesie kulturowego transferu pamięci. Innymi słowy, czy literatura może być nadal rozumiana jako rodzaj sztuki pamięci (*ars memoriae*) lub choćby sztuki przypominania (*ars reminescendi*) w sensie, jaki nadała jej tradycja humanistyczna? Czy możemy zatem umieścić liczne współczesne teksty pokolenia synów, a więc tzw. drugiego pokolenia, paradoksalnie i mimo wszystko w tradycji *Pro Archia Poeta*? Czy przeciwnie, owe „rodzinne memorabilia” traktowane są tu w najlepszym razie jako terapeutyczna sztuka zapominania (*pharmaticon*). Ujmując to za pomocą słownika psychoanalitycznego, czy literacka mediatyzacja służy przepracowaniu traumatycznego przekazu pamięci, czy raczej jego kulturowemu wyparciu? Odpowiedzi na te pytania nie są proste i jednoznaczne, czego przykładem są także sprzeczne interpretacje, jakie zyskały dotąd oba analizowane tu teksty. Z jednej strony, na co zwracają uwagę liczni interpretatorzy Bernharda i Jergovicia, ich długie monologi synów są wielką tyradą wymierzoną nie tylko przeciwko milczeniu ojców, ale także przeciwko milczącej, usypiającej współczesnej literaturze, poruszającej się w kręgu powielanych wciąż tych samych motywów. Literatura w tym sensie podlega tej samej krytyce, której poddaje Bernhard współczesną sztukę fotografii jako demonicznego narzędzia kształtowania, a w istocie zniekształcania rzeczywistości. Taką literaturę nazywa „literaturą segregatorów firmy Leitz” (W, s. 501), homeopatią ducha i szarlatanerią (W, s. 476). Jej patronem czyni Goethego, nazywając go

26 Warto mieć w pamięci spostrzeżenia socjologów i antropologów na temat funkcji odwoływania się do tradycji w kulturze społeczności, które cechuje poczucie braku bezpieczeństwa i społecznej destabilizacji. Por. zwł. *The invention of tradition*, ed. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1983; J. Fentress, C. Wickham *Social memory*, Blackwell–Oxford, Cambridge 1992.

z kolei „filisterskim działkowiczem filozoficznym” (W, s. 476), „grabarzem ducha niemieckiego” (W, s. 477).

Czym jest jednak jego własny tekst, czy także tekstem – „segregatorem” literackich motywów, od których nie sposób się uwolnić? Część niemieckich krytyków, tak właśnie przyjęła *Wymazywanie*, jako zapis projektu, którego nie można zrealizować. Murau przyjmuje na siebie zadanie napisania na nowo tekstu wuja Georga, jego *Antyautobiografii*. Podejrzewa, że został on spalony przez jego matkę. Dopuszcza jednak także możliwość, że to sam Georg spalił swój tekst przed śmiercią. A może ów tekst nigdy nie istniał? Nieprzypadkowo także, w końcowej ceremonii pogrzebowej Murau porównuje swoją rolę do roli Hamleta (W, s. 527). Murau, podobnie jak Hamlet, nie ma ochoty i nie jest w stanie objąć swojego dziedzictwa. W tym kierunku zmierza m.in. interpretacja Güntera Butzera²⁷, który zwraca z kolei uwagę na fakt, że Murau, zostając spadkobiercą, powiela w dużej mierze zachowania swojej rodziny, a przez uczestnictwo w rytuałach pogrzebowych z powrotem staje się jej częścią. To pesymistyczna interpretacja braku możliwości wyzwolenia się z rodzinnej historii jako historii karceralnej. W tym sensie zapis owych nieudanych prób także miałyby być skazany na porażkę. Osobiście sędzę, podobnie jak Joachim Hoell²⁸, że tego typu interpretacje opierają się na jedynie częściowej, niekompletnej lekturze Bernhardowskiego tekstu i przede wszystkim na niekompletnej lekturze dyktowanej i zadawanej nieustannie przez Bernharda jego uczniowi – i nam samym – listy lektur.

Lista ta ma w istocie nie jednego, ale przynajmniej dwóch najważniejszych patronów, a więc nie tylko Kafkę jako patrona literatury dochodzącej do granic rozumienia i granic twórczej wolności, ale także Michela de Montaigne. Ten ostatni pojawia się w tekście regularnie i wielokrotnie, w swoisty sposób odmierzając rytm opowieści. Jest tu patronem wątpienia, ale wątpienia konstruktywnego, owocnego, które jest pierwszym krokiem do odkrywania prawdy o sobie samym. Bernhard, czytając Montaigne’a, odkrywa paradoksalność własnego projektu pisania wobec śmierci. Chodzi tu już nie tylko o śmierć ojca, rodziców, ale także własną, zbliżającą się śmierć. To ona jednocześnie uniemożliwia pisanie i czyni je koniecznym.

27 G. Butzer *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Fink, Munich 1998, s. 226-227.

28 J. Hoell *Der literarische Realitätenvermittler. Die Liegenschaften in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung”*, VanBremen, Berlin 1995.

Wobec krótkości życia poszukiwanie zrozumienia wydaje się skazane na porażkę. Bernhard czyta więc Montaigne'a, by jak z goryczą stwierdza, już po chwili zapominać Montaigne'a, tak jak zapomina się każdą inną lekturę²⁹. Jego myślenie jest nieustannym przypominaniem i zapominaniem. Pisanie wobec śmierci jest tym samym pisaniem aż do śmierci, mimo że, jak przypominają Montaigne i Bernhard, jest ono w istocie nieustannym błędzeniem. „Jeśli myślimy i nie przestajemy myśleć, które to czynności nazywamy filozofowaniem, dochodzimy wreszcie do wniosku, że cały czas myśleliśmy błędnie” (W, s. 128) stwierdza w końcu Murau, czytając po raz kolejny *Próby*. Ale ów sceptycyzm nie ma prowadzić do zaniechania działania, wręcz przeciwnie, co dalej stanowczo podkreśla, jedynymi usprawiedliwionymi przyczynami zaniechania myślenia i jego zapisu są choroba, szaleństwo i śmierć. Na początku tekstu znajdujemy twierdzenie Muraua, że praca nad *Wymazywaniem* zabierze mu rok. W zakończeniu powieści dowiadujemy się z kolei, że ponad rok po pogrzebie rodziny umiera sam Murau. Czy oznacza to, że projekt został rzeczywiście doprowadzony do końca? Chyba tak, jego wypełnienie jest przecież równoznaczne z samounicestwieniem piszącego, z wymazaniem samego siebie. Znaczące jest także przekazanie całego *Wolfsegga* Izraelskiej Gminie Wyznaniowej jako w istocie gest, nie tyle, jak chcą niektórzy, odrzucenia własnego dziedzictwa, ile raczej jego bezwarunkowego przyjęcia.

Opublikowana prawie ćwierćwiecze później książka Jergovicia równie konsekwentnie realizuje projekt analizy zawartości własnej i wspólnotowej pamięci. Co podkreśla Jergović, pisząc, podejmuje projekt Bernharda, ale nie pisze Bernhardowskiej prozy. Swój tekst określa jako esej w przeciwieństwie do tekstu Bernharda określonego mianem powieści. Mógłbym pisać Bernhardowską literaturę, gdybym nienawidził ojca, poza tym wszystko się zgadza – tak określa definiującą obu pisarzy różnicę i podobieństwo ich projektów Jergović. Jego tekst, znacznie bardziej osobisty, pisany jest, co podkreśla, nie tylko w konwencji autobiografii, ale jako osobista i pokoleniowa autobiografia. To, co piszę, stwierdza kilkakrotnie, nie może być literaturą, nie w dotychczasowym sensie tego słowa. By lepiej zrozumieć charakter relacji łączącej oba teksty, warto przywołać fragment innej wypowiedzi Jergovicia, w której opisuje fenomen popularności Bernharda wśród chorwackich pisarzy po wojnie w latach 90. Ironicznie zauważa

29 Por. M. de Montaigne *Próby*, II-17, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2004, s. 320: „wszystko zapominać od razu”.

tu, że chorwaccy pisarze potrzebują Bernhardowskiej krytyki ojczyzny, by wykorzystać ją we własnej krytyce ojczyzny, dodaje, ojczyzny Bernharda, nie ich własnej³⁰. W tym sensie Jergović pragnie oczywiście przeciwnie pisać o „własnym ojcu” i o sobie samym, choć niejednokrotnie narzędziami, jakie wskazuje mu Bernhard. Ten przykład chciałabym uczynić końcową ilustracją wspólnego im rozumienia literatury jako rodzinnych *memorabiliów*, a więc literatury, w której owo „rodzinne podobieństwo” tekstu wobec literatury, z której się wywodzi, nie może stać się protezą (w sensie Sebald). Piszący syn – nie świadek, ale i nie ktoś obcy, jest zgodnie z określeniem Bernharda z jednej strony „pośrednikiem literackich nieruchomości” i z drugiej, „swego rodzaju literackim pośrednikiem rzeczywistości” (W, s. 508). Montaigne pomaga zatem Bernhardowi napisać jego tekst o *Wolfsseg*, podobnie jak Bernhard pomaga Jergovićowi pisać o Chorwacji. Owi pośrednicy okazują się niezbędni tam, gdzie z konieczności zrozumienie jest zawsze niepełne, gdzie pamięć opisuje to, czego nie pojmujemy. Narracja literacka staje się w szczególnym sensie zastępczą narracją ojca, udzielającą brakujących odpowiedzi, wskazującą brakujące przesłanki i motywy³¹. W tym przypadku istnieje jednak nieustanne ryzyko przekształcenia jej w ową złowrogą, usypiającą baśń, sztukę niepamięci. W projekty pisania wszystkich przywołanych tu twórców wpisana jest zatem głęboka nieufność, ciągła praktyka wątpienia w treść opisywanej pamięci i narzędzia, którymi się to czyni. Dlatego właśnie początkiem literatury staje się tu za każdym razem jej zakwestionowanie.

Memorabilia to zgodnie z pierwotnym znaczeniem tego słowa, przedmioty przypominające o czymś, ślady odsyłające do czegoś, o czym powinniśmy pamiętać lub o czym nie wolno nam zapomnieć. Jednocześnie to jednak zawsze przedmioty z a m i a s t czegoś. Na taką funkcję i ambiwalencję współczesnej literatury jako śladu pamięci – *memorabilium* wskazuje i następująco ją definiuje Jergović.

30 Por. M. Jergović *Bernhardova Austria*, „Jutarnji list” 26.06.2007, <http://www.jutarnji.hr/bernhardova-austrija/179754/> (18.03.2014). Pada tu ironiczne stwierdzenie: „Ne daj Bože da bismo o nekome našem gradu pisali kao on o Salzburgu”.

31 Por. także zakończenie powieści Sebald – ostatnie wypowiedziane tu przez jego bohatera zdanie: „Nie wiem – mówił Austerlitz – co to wszystko znaczy, tak czy owak będą dalej szukał mego ojca” (A, s. 353).

Istnieje jeszcze to coś, co w życiu człowieka jest ważne i mocno, może decydująco, wpłynęło na jego światopogląd, coś, co jest jedną z jego tożsamości, ale nie da się przemienić w słowa.

Wittgenstein może nie ma racji, istnieje i to coś, czego nie da się wypowiedzieć, a jednocześnie nie można o tym milczeć. Literatura między innymi temu właśnie służy, żeby przez całe życie od nowa próbować powiedzieć coś więcej niż to, czego nie da się wepchnąć w słowa, a pisarzowi zawsze wydaje się, że ma to na końcu języka. (O, s. 151-152)

Analizowanym wcześniej w tekście Jergovicia gestom odrzucenia monumentalnej, pomnikowej historii musi towarzyszyć komplementarny gest odrzucenia pomnikowej literatury. Przypominanie nadal pozostaje jedną z najważniejszych społecznych funkcji literatury, ale właśnie raczej jako przypominanie niż upamiętnianie. W tym sensie relację literatury i pamięci znacznie lepiej opisuje tutaj skromne pojęcie *memorabilium* niż klasyczne horacjańskie *monumentum*.

Abstract

Barbara Kaszowska-Wandor

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

Literature as "family memorabilia": the father figure in Jergović and Bernhard

This article deals with second-generation memory and its literary representation. Kaszowska-Wandor's comparative analyses of Thomas Bernhard's novel *Extinction* and Miljenko Jergović's essay "The Father" draws on hermeneutic and methodological frameworks provided by W.G. Sebald and post-memory studies. The father-son relationship that underlies both Bernhard's and Jergović's texts functions as a prism to examine how individual and communal memory relate to literature. To describe their relationship, Kaszowska-Wandor proposes the notion of memorabilia as a functional metaphor. Thus she contributes to current debates on literature's place within discourses on historical and autobiographical memory.