

# **Realizm i trauma - rekonesans**

Aleksandra Szczepan

# Dociekania

**Aleksandra SZCZEPAN**

Realizm i trauma – rekonesans

W humanistyce ostatnich lat szczególnie interesujący wydaje się zanik kategorii realizmu w rozpoznaniach teoretycznych i interpretacyjnych dotyczących zarówno literatury świadectwa, która „jest najbardziej ze wszystkich rodzajów literackich związana z pojęciami autentyczności i referencyjności”<sup>1</sup>, jak i literatury powojennej w ogóle. W badaniach nad literackimi przedstawieniami Holokaustu dominuje jednak stanowisko, które dużą wagę przywiązuje do rozważania tej problematyki w kontekście zaświadczenia, przekazywania wiedzy o pewnym obiektywnym, choć często niemal niemożliwym do artykulacji, wydarzeniu, w kategoriach prawdy, historii i pamięci. Wydaje się więc, że komponent realistyczny jest nieuchronnie wpisany w ten dyskurs teoretyczny, natomiast należy się zastanowić, dlaczego w tym przypadku roszczenie do prawdziwości i etyczne zobowiązanie zaświadczenia nie konotują automatycznie mówienia o realizmowości takich przedstawień. Równocześnie wzrost znaczenia zewnętrznej legitymizacji literatury powojennej i jej „mimetycznych powinności” oraz wysoki stopień niefabularności i gatunkowej pograniczności z literaturą faktu zdaje się jednak uprawomocnić intuicję, wedle której realistyczna lektura tych dzieł jest nie tylko uprawnomocniona, ale i pożądana.

Jednakże aby zastosowanie tej kategorii w ogóle było możliwe, koniecznych jest kilka teoretycznych ustaleń i redefinicji. Abstrahując od teorii realizmu for-

<sup>1</sup> T. Vogler *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*, ed. A. Douglas, T.A. Vogler, Routledge, New York 2003, s. 174; cyt. za: H. White *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w: tegoż *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 202.

mułowanych w filozofii, w dziedzinach zarówno ontologii, jak i epistemologii oraz semantyki, na gruncie literaturoznawstwa wymienić można trzy kluczowe zastosowania określenia „realistyczny”: realistyczny jako prawdopodobny, przeciwstawiony fantastyczności; realistyczny w odniesieniu do konwencji lub prądu w historii literatury; wreszcie realistyczny jako będący efektem zabiegów formalnych, określeniem pewnego stylu, którego najważniejszym postulatem jest mimetyczność. W każdym z tych przypadków realizm konotuje skojarzenia jeśli nie negatywne, to neutralne, a sama ta kategoria wydaje się mieć nikłą wartość operacyjną w odniesieniu do współczesnych badań literaturoznawczych.

Zwykle realizm wartościowany był negatywnie w zestawieniu z dwoma dominującymi w ostatnim stuleciu formacjami społeczno-kulturowymi: modernizmem i postmodernizmem, przedstawiany jako przeciwieństwo samoświadomych praktyk literatury modernistycznej i postmodernistycznej. Opozycja modernizm – realizm opiera się na przyznawaniu temu pierwszemu aktywnej estetycznie praktyki i inwencji; realizm ewokuje pojęcia biernego kopiowania i odbijania, podporządkowanego zewnętrznej rzeczywistości.

Ponadto pojęcie realizmu przez wielu badaczy i twórców utożsamione zostało z XIX-wieczną szkołą wielkich realistów i ich późniejszych naśladowców. Symbolem zastałych konwencji realistycznych epigońskiej prozy stało się zdanie: „Markiza wyszła z domu o piątej”, pojawiające się w *Donosach rzeczywistości* Białoszewskiego („Na Przybosia. Raz go spytałem: – pan nie chciał nigdy pisać prozy? – no nie, no jakbym mógł pisać takimi zdaniami: «Markiza wyszła z domu o piątej»”), wedle relacji Bretona sformułowane pierwotnie przez Valéry’ego<sup>2</sup>. Uwikłanie w mieszczańską ideologię i wspieranie przestarzałego porządku pod pozorem neutralności i obiektywizmu zarzucali poetyce realistycznej twórcy i teoretycy spod znaku francuskiej Nowej Powieści – przede wszystkim Alain Robbe-Grillet i Jean Ricardou (głównym celem ich ataków stał się balzakowski opis) oraz badacze z kręgu strukturalizmu, z Rolandem Barthes’em na czele. Barthes w swym słynnym tekście o efekcie realności zarzuca praktyce realistycznej symulowanie odniesienia do rzeczywistości przez nagromadzenie zbędnych szczegółów opisowych. W *Stylu powieści* stwierdza ponadto, że wszystkie techniki narracji w powieści realistycznej: czas *passé simple*, „którego jedyną funkcją jest jak najszybsze połączenie przyczyny z celem”<sup>3</sup>, użycie trzeciej osoby, chronologiczne następstwo zdarzeń, linearny przebieg intrygi, finitywność epizodu konstytuują świat pewny, spójny, jednogłosowy i czytelny.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute w *Erze podejrzliwości* pisze: „Toteż kiedy [pisarz] zamierza opowiedzieć jakąś historię i wie, że będzie musiał napisać pod szyderczym okiem czytelnika: «Markiza wyszła o piątej», zaczyna się wahać, traci odwagę, nie, naprawdę, nie może”. Cyt. za: N. Sarraute *Era podejrzliwości*, przeł. W. Bienkowska, „Twórczość” 1959 nr 5.

<sup>3</sup> R. Barthes *Pisanie powieściowe*, w: tegoż *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009, s. 39.

## Szczepan Realizm i trauma – rekonesans

Kiedy powieściopisarz opowiada – pisze Barthes – że markiza wyszła o piątej, owe wydarzenia wywodzą się z pewnego „kiedys” bez grubości; wyzwolone z turbulencji egzystencji, mają stabilność i wzorzec niczym jakaś algebra, są wspomnieniem, ale użytecznym, którym zainteresowanie liczy się o wiele bardziej od jego trwania.<sup>4</sup>

Badanie zagadnienia realizmu, a zatem i referencjalności w odniesieniu do świadectw Holokaustu natrafia na podstawową trudność. W podejściu do zagadnienia Szoa współlistnieją dwie zwalczające się nawzajem tendencje: realistyczna i antyrealistyczna. Wedle pierwszej Holokaust jest możliwy do poznania i wiedza o nim może zostać przekazana w formie historycznej narracji; antyrealiści twierdzą zaś, że Szoa była doświadczeniem tak unikalnym, że niemożliwym do konceptualizacji w tradycyjnie pojętym modelu wiedzy i przekazania w uznanych formach reprezentacji, radykalnie obcym standardom dyskursu historycznego, kulturowego czy autobiograficznego. Codziennność i ekstremalność, które są elementami doświadczenia traumatycznego, dzieli wedle tego stanowiska przepaść niemożliwa do pokonania i przekazania w narracji<sup>5</sup>. W tak rozumianym podziale realistami będą Zygmunt Bauman i Hannah Arendt, znajdujący w Holokauście wytłumaczalne przedłużenie pewnej logiki kultury, konsekwencję projektu nowoczesności; antyrealistami natomiast – Elie Wiesel, Claude Lanzmann i Jean-François Lyotard, podkreślający unikatowość i pierwotną niezrozumiałość tego wydarzenia. Naglące wydaje się więc odnalezienie takiej teoretycznej wykładni, która wyjdzie poza aporię zaprezentowanych wyżej stanowisk. Przy całkowitym uznaniu unikalności Szoa jako przedmiotu namysłu teoretycznego, trudno jednak zaprzeczyć jego podstawowemu związkowi z problematyką reprezentacji i prawdy. Tak więc gdy określenie „realistyczny” w znaczeniu „prawdopodobny” w przypadku świadectwa Zagłady nie wydaje się odpowiednie czy możliwe do zastosowania, sam postulat realizmności jako rozumianej w pewien sposób mimetyczności okazuje się już konieczny do rozważenia.

Co istotne, realizm, w odróżnieniu od wszelkich innych estetyk, stawia w swoim centrum kwestię poznawczą, implikuje możliwość wiedzy<sup>6</sup>. Jednocześnie, równoległe do aspektu epistemologicznego, rości sobie prawa do reprezentowania wartości estetycznych. Te dwa tryby realizmu wykluczają się nawzajem: jeśli bowiem utwór realistyczny ma dokładnie kopiować rzeczywistość, zapomnieć musi o artystycznej wartości, jeśli zaś autor za cel stawia sobie estetyczną spójność, skazuje dzieło na iluzoryczny charakter. Dario Villanueva nazywa te dwie perspektywy w myśleniu o realizmie błędem genetycznym i formalnym<sup>7</sup>. Dopiero ich prze-

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Por. M. Rothberg *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000, s. 4.

<sup>6</sup> Por. F. Jameson *Signatures of the Visible*, Routledge, New York–London 1992, s. 158.

<sup>7</sup> D. Villanueva *Theories of Literary Realism*, przeł. M.I. Spariosu, S. Garcia-Castanon, State University of New York Press, New York 1997, s. 22, 39.

kroczenie może zaowocować pełniejszą i bardziej owocną teorią. Ponadto, co postaram się udowodnić, redefinicja kategorii realizmu w odniesieniu do literatury świadectwa wymagać musi rozszerzenia tego konceptu do pewnego ogólniejszego modelu teoretycznego, który mógłby scalić w swym namyśle różnorodne zjawiska w literaturze ostatnich czasów.

Dostrzeżenie złożonych relacji struktur narracyjnych i roszczeń prawdziwościowych – pisze Dominick LaCapra – pozwala na inne rozumienie modernistycznego i postmodernistycznego realizmu – włączając tu także zjawisko określane jako *realizm traumatyczny* – w którym zgodność nie będzie już pojmowana w kategoriach pozytywistycznych czy esencjalistycznych, ale jako metafora relacji referencyjnej (lub roszczenia prawdziwościowego) o charakterze mniej lub bardziej bezpośrednim [...]. Ponadto można uznać, że roszczenia prawdziwościowe wysuwane przez historiografię, zarówno na poziomie zdarzeń, jak i struktur, mogą być także rozważane w dyskusji o sztuce (w tym literaturze pięknej) i w jej krytyce, co zwłaszcza narzuca się w odniesieniu do wydarzeń ekstremalnych, które wciąż w szczególny sposób nas dotyczą. [...] Roszczenia prawdziwościowe w istotnym stopniu dotyczą dzieł sztuki w wymiarze ich struktur czy procedur fabulacji.<sup>8</sup>

Za próbę przeformułowania tej problematyki uznać można propozycję Daria Villanuevy, który postuluje wyzwolenie kategorii realizmu z genetyczno-formalnych fantazmatów i odczytanie jej w perspektywie jego produktywności i pragmatyczności. Rozwiązanie znajduje on w realizmie intencjonalnym, którego korzenie tkwią w fenomenologii spod znaku Romana Ingardena oraz w szkole recepcji (Reader Response Criticism). Parafrazując tezę Isera, Villanueva twierdzi, że realizm nie jest przedmiotem do zdefiniowania, ale efektem, który ma zostać doświadczony<sup>9</sup>. Realizm konstytuuje się w działaniu, w akcie lektury. „Literacki realizm jest przede wszystkim pragmatycznym fenomenem będącym rezultatem dokonania przez czytelnika indywidualnej projekcji wizji zewnętrznego świata i nałożenia jej na wewnętrzny świat sugerowany przez tekst”<sup>10</sup>. Intencjonalny realizm wytwarzany jest przez odbiorcę, który zawsze dąży, niezależnie od literackich kompetencji, do wytworzenia go w swoich aktualizacjach tekstu. Nawet jeśli realizm nie posiada jasnych wyznaczników formalnych, możemy poszukiwać literackich form, które stymulują realistyczną aktualizację tekstu. W tym rozumieniu realizm nie jest kwestią konkretnego stylu, ale raczej metody lektury.

Jednak w przypadku literatury Zagłady taka koncepcja realizmu napotyka pewne istotne przeszkody. Po pierwsze więc, niedookreślone miejsca w narracji, które czytelnik w akcie konkretyzacji ma uzupełniać, w tekście będącym zapisem pewnej traumy nabierają całkowicie odmiennych znaczeń. W tym przypadku opisane doświadczenie nie może zostać scalone w akcie czytelniczej inwencji, bowiem sam tekst

<sup>8</sup> D. LaCapra *Pisanie historii, pisanie traumy*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009, s. 508, 509.

<sup>9</sup> D. Villanueva *Theories...*, s. 51.

<sup>10</sup> Tamże, s. 87 (przeł. A.S.).

ma być świadectwem niemożliwości takiego działania, dowodem pierwotnej niemoocy reprezentacji. Gdyby nawet wydawało się to możliwe – chociażby przez wzgląd na wielość świadectw dotyczących tego samego wydarzenia czy zjawiska<sup>11</sup> – sam etyczny nakaz towarzyszący lekturze takiego tekstu zmusza nas do zaprzestania tych starań. Cathy Caruth podkreśla, że w tym przypadku „stajemy w obliczu trudności słuchania i odpowiadania [...] w sposób, który nie zatracą ich [świadectw] oddziaływania, nie redukuje ich do klisz lub nie zmienia ich w tę samą historię”<sup>12</sup>. Po drugie, realizm jako pewne wydarzenie rozgrywające się w przestrzeni między czytelnikiem a tekstem, indywidualna projekcja czytelnika na tekst, w przypadku literatury Zagłady natrafia na zasadniczy warunek etyczny: w sytuacji, gdy jest on odbiorcą świadectwa, jego obowiązkiem jest przyjęcie go w całości, okazanie empatii, ale nie identyfikowanie się z ofiarą, substytuowanie jej<sup>13</sup>.

Nieco inaczej redefiniuje kategorię realizmu Frederic Jameson. Postuluje on pomysłenie realizmu w kategoriach demiurgicznego tworzenia, a przez to nadanie mu pozytywnych konotacji. Jednocześnie, aby koncepcja realizmu była żywotna, musi on spełniać oba wymagania: epistemologiczne i estetyczne w konstytutywnym dla niego napięciu i niewspółmierności. Ponadto badacz proponuje dialektyczne rozumienie triady realizm–modernizm–postmodernizm jako etapów procesu historycznego, nie tylko jako wyznaczników stylistycznych, ale określeń kultury, jej logiki jako całości<sup>14</sup>. Realizm w tej trajektorii łączy się z podbojem kulturalnej, ideologicznej i narracyjnej sfery przez nową klasę lub grupę. Ten „moment realizmu” śledzić możemy również w pomniejszych, na wpół autonomicznych sekwencjach kultury: filmie, literaturze afroamerykańskiej etc.

Rozważając ustalenia Lukácsa, Jameson postuluje, by związek między sztuką i społeczeństwem uwolnić od teorii odbicia przez zastosowanie koncepcji, wedle której kontekst społeczny (obejmujący również historię form i kondycję języka narodowego) potraktować należy jako sytuację, problem, dylemat, „pytanie” – na które praca sztuki jest pewnym wyobrażonym rozwiązaniem lub odpowiedzią<sup>15</sup>. Ponadto przemyslenie realizmu w kategoriach ideologii, rozumianej nie jako błąd,

11 Hayden White pisze: „Z pewnością można założyć, że fakty tego rodzaju wyznaczają limit rodzajów opowieści, które mogą być właściwie (w sensie zarówno zgodności z prawdą, jak i odpowiedniości) o nich opowiedziane tylko wówczas, gdy wierzymy, że same wydarzenia układają się w jakąś opowieść i posiadają rodzaj fabularnego sensu”. Za: H. White *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w: tegoż *Poetyka pisarstwa historycznego*, wybór i red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 215.

12 C. Caruth *Preface*, w: *Trauma: Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1995, s. VII (przeł. A.S.).

13 Por. D. LaCapra *Trauma, Absence, Loss*, „Critical Inquiry” 1999 vol. 25, no. 4, s. 696-727.

14 F. Jameson *Signatures...*, s. 155.

15 Tamże, s. 164.

fałszywa świadomość, lecz forma wiedzy, społeczne czy kognitywne odwzorowanie świata, nadaje tej kategorii szczególnie ważki epistemologicznie wymiar – możliwość produkowania wiedzy o świecie.

Spojrzenie na realizm nie z perspektywy zagadnienia reprezentacji, ale narracji pozwala Jamesonowi łatwo uporać się z problemem prawdopodobieństwa i kopiowania rzeczywistości. Realizm i jego narracyjne formy mają moc „programowania” czytelników: wywierania na nich aktywnego wpływu, poszerzania ich doświadczenia, projektowania nowych pozycji podmiotu w na nowo zarysowanej przestrzeni. Odwołując się do koncepcji kodu ograniczonego i rozszerzonego Basila Bernsteina, Jameson nadaje realizmowi twórczą moc wprowadzania nowego doświadczenia do głównego nurtu kultury: realizm określa sytuację jednostek, których kod ograniczony staje się, przez wprowadzenie nowego typu rozumienia i przedstawiania rzeczywistości, kodem uniwersalnym. Jednak tego rodzaju historyczne rozumienie realizmu wymaga od jego teoretyków określenia i wytłumaczenia sytuacji, w której realizm nie może dłużej funkcjonować, być historycznie i formalnie możliwy lub przybrać niespodziewane czy transgresyjne formy<sup>16</sup>.

Taka interpretacja realizmu zbliża się do rozumienia go jako praktyki aktualnego wyrażania rzeczywistości, światopoglądowej postawy zbliżenia do realności, języka doświadczenia teraźniejszości, chwytającego nową rzeczywistość *in statu nascendi*. Do nowego realizmu nawoływał chociażby Robbe-Grillet, równoległe do wygłaszanej krytyki pod adresem ideologicznych uwikłań starego porządku. „Wszyscy pisarze myślą, że są realistami”<sup>17</sup> – pisał w jednym ze swoich szkiców – realizmem zawsze jest to, co nowa szkoła próbuje wnieść przeciwko starej. Kiedy bowiem uznane sposoby mówienia stają się jedynie bezduszną receptą, akademizmem z gronem epigonów, pojawiają się od razu apele powrotu do rzeczywistości, którą wyrazić mają nowe formy przedstawiania. Odkrycie rzeczywistości tylko kontynuuje pochod naprzód i porzucenie zużytego języka. Sztuka bowiem nieprzerwanie stawia się sama pod znakiem zapytania, w pochodzie ewolucji i rewolucji dokonuje nieustannego odrodzenia. Równocześnie zamiana naszej wiedzy o świecie i człowieku wymusza nowe sposoby odnoszenia się do rzeczywistości.

Właśnie do koncepcji Jamesona nawiązuje Michael Rothberg, szukając zastosowania kategorii realizmu w rozważaniach dotyczących reprezentacji i rozumienia Holokaustu. Triadę społeczno-estetycznych kategorii realizmu, modernizmu i postmodernizmu wiąże z żądaniami, jakie stawia przed literaturą konfrontacja z Zagładą<sup>18</sup>. W odróżnieniu od Jamesona nie traktuje jednak tych pojęć dialektycznie i teleologicznie, dystansuje się również od powszechnego poglądu, wedle którego Holokaust stanowi cezurę między modernizmem a postmodernizmem<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 167.

<sup>17</sup> A. Robbe-Grillet *Du réalisme à la réalité*, w: tegoż *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963, s. 171 (przeł. A.S.).

<sup>18</sup> M. Rothberg *Traumatic Realism...*, s. 7.

<sup>19</sup> Tamże, s. 277.

Realizm, modernizm i postmodernizm nie są tu rozumiane jako style czy okresy, lecz jako współzależne elementy, konstytuujące złożony system rozumienia, jako ciągła odpowiedź na żądania historii (w reprezentacji historycznego wydarzenia realistyczny komponent tekstu problematyzuje strategię odnoszenia się do rzeczywistości i przedstawiania jej; modernistyczny – rozważa zdolność transparentnego dokumentowania historii; postmodernistyczny – odpowiada na polityczne i ekonomiczne warunki swojego pojawiania się i publicznej cyrkulacji).

W związku z trudnościami w stworzeniu rozpoznawalnej narracji o Zagładzie kwestia dokumentacji i realistycznego przedstawienia nabiera znaczenia, jednak iluzoryczny charakter realizmu jako doktryny literackiej tworzy oczywistą trudność w posługiwaniu się tą kategorią w rozważaniach o literaturze świadectwa. Dla Rothberga sprzeczność ta, podobnie jak dla Jamesona, może stać się jednak przyczynkiem do odrodzenia realizmu. „Dyskusja o realizmie zaczyna się wraz z pytaniem, jak przedstawiać przestrzeń koncentracyjnego uniwersum i dochodzi do rozpoznania, że przestrzeń ta może być reprezentowana jedynie traumatycznie jako zapis repetytywnej struktury czasu”<sup>20</sup>.

Proponowany realizm traumatyczny Rothberg określa zarówno jako praktykę twórczą, jak i „sposób reprezentacji i historycznego poznania”<sup>21</sup>. Jego charakterystyka przebiega jednak w negatywnym odniesieniu do istniejących dotychczas modeli. Przywołując koncepcje Lukácsa, Auerbacha i Prendergasta, zauważa jednocześnie ich nieprzystawalność i niewydolność w opisywaniu literatury Zagłady. Również pozytywnie wartościująca epistemologiczne możliwości realizmu propozycja Jamesona nie wydaje się wystarczająca w konfrontacji z literaturą Szoa. Dyskurs Holokaustu podziela realistyczne pragnienie referencji i spójności, którą zapewnić może jedynie narracja, oraz bez wątplenia usiłuje „programować” czytelników; wytwarza jednak odmienne relacje między pisarzem, czytelnikiem i wydarzeniem. Zamiast widzieć w modusie realistycznym próbę odbicia traumatycznego wydarzenia w akcie pasywnej mimesis, Rothberg proponuje „traumatyczny realizm będący dążeniem do wytworzenia traumatycznego zdarzenia jako przedmiotu wiedzy i do zaprogramowania, a w ten sposób przemienienia swoich czytelników tak, aby byli zmuszeni uznać swój związek z posttraumatyczną kulturą”<sup>22</sup>. Realizm ten jest również antyideologiczny: nie produkuje bowiem wyobrażonego rozwiązania, lecz raczej prowokuje czytelników do rozpoznania nieobecności realnego.

Realizm traumatyczny wyraża strukturalny problem związku codzienności z ekstremalną sytuacją. W ten sposób niweluje w sobie spór między postulatem dokumentacji zbrodni „ostatecznego rozwiązania” a nakazem milczenia, przekonaniem o niewyrażalności doświadczenia Zagłady. „Ekstremalna sytuacja nie jest

<sup>20</sup> Tamże, s. 99-100 (przeł. A.S.).

<sup>21</sup> M. Rothberg *Between the Extreme and the Everyday: Ruth Klüger's Traumatic Realism, w: Extremities. Trauma, Testimony, and Community*, ed. N.K. Miller, J. Tougaw, Illinois University Press, Urbana and Chicago 2002, s. 55 (przeł. A.S.).

<sup>22</sup> M. Rothberg *Traumatic Realism...*, s. 103 (przeł. A.S.).



jednak tylko tym, co wypada z porządku języka, ale także tym, co pozostaje złapanie w jego sieć: niemożliwość uwolnienia się dyskursu spod wymogu liczenia się z traumą<sup>23</sup>. Realizm ten nie zaprzecza pęknięciom i bliznom, które znaczą związek dyskursu z rzeczywistością, lecz je eksponuje.

Rothberg tworzy swoją koncepcję traumatycznego realizmu, odwołując się zarówno do ustaleń Hala Fostera, jak i koncepcji traumy Cathy Caruth. Foster reinterpretuje koncepcję Realnego Jacques'a Lacana w kategoriach sztuki nowoczesnej, w szczególności pop-artu, hiperrealizmu i strategii *appropriation*, ukazując akt buntu w sztuce wobec konwencji przedstawiania w obliczu traumatycznego doświadczenia. Trauma, podstawowe pojęcie dla psychoanalizy Jacques'a Lacana, jest chybionym spotkaniem z Realnym. Jako takie to, co traumatyczne, nie może być oddane w reprezentacji, może być tylko powtórzone, co więcej, musi zostać powtórzone. Repetycja nie jest nigdy odtworzeniem ani w sensie reprezentacji, ani symulacji (czystego obrazu, oderwanego *signifié*)<sup>24</sup>. Powtórzenie służy zakryciu realności traumatycznej, równocześnie jednak w ten sposób na nią wskazuje. Realne przerywa ów ekran powtórzenia, podmiot zostaje dotknięty przez obraz. Ten traumatyczny punkt Lacan nazywa za Arystotelesem *tuché*. Wedle Lacana istnieją więc dwa rodzaje repetycji: pierwsza (*automaton*) jest powtórzeniem stłumionego jako symptomu lub znaczącego w porządku symbolicznym, druga to *tuché* – powrót traumatycznego spotkania z Realnym, rzecz opierająca się symbolizacji, która pojawia się poza *automaton*, poza naciskiem znaków<sup>25</sup>. Foster wiąże Lacanowskie *tuché*, moment kontaktu z realnością, z Barthesowską koncepcją *punctum* w fotografii, lokuje je jednak nie w zawartości obrazu, ale raczej w samej technice powtórzenia: bowiem to właśnie obojętność repetycji staje się irytująca, zwracająca uwagę, kłująca wzrok. Serie powtórzeń z niewielkimi zmianami, naruszeniami obrazu, niby trzaski, potknięcia w zapisie, służą jako wizualne ekwiwalenty spotkania z realnością. „To, co jest powtarzane – pisze Lacan – to zawsze jest coś, co pojawia się jak gdyby przez przypadek”<sup>26</sup>. Równocześnie jednak w tych obsesyjnych powtórzeniach i zakłóceniach ogniskujących się wokół przemilczanego centrum zbliżamy się do tego, co zostało przemilczane. Lacan, nazywając Realne „*troumatique*”, zwraca uwagę, że trauma zawsze pozbawiona jest znaczeń, sytuuje się w szczelinie, pustym centrum, do którego nie docierają znaki.

Rothberg nie utożsamia jednak przeżycia ekstremalnego z traumą i Realnym, podkreśla również, że „chybione spotkanie” jest szczególną modalnością rzeczywistego, nie zaś jego generalną kategorią. Jedynie bowiem trauma jest przypadkowa i radykalnie niemożliwa do przyswojenia. Za Caruth Rothberg twierdzi, że trau-

<sup>23</sup> Tamże, s. 133 (przeł. A.S.).

<sup>24</sup> H. Foster *Powrót Realnego*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” 2007 z. XVIII, s. 285.

<sup>25</sup> Tamże, s. 290.

<sup>26</sup> Cyt. za: H. Foster *Powrót Realnego*, s. 287.

ma nie jest konkretnym zdarzeniem, ale raczej strukturą doświadczenia; wydarzenie to nie zostaje zintegrowane w pamięci narracyjnej, w strukturze właśnie. W swoich analizach wspomnień obozowych Ruth Klüger i Charlotte Delbo badacz zwraca uwagę na przenikanie się codzienności i skrajności w codziennym doświadczeniu zarówno w samym obozie, jak i w rzeczywistości powojennej. To, co ekstremalne, wymyka się językowi przedstawień, kiedy jednak próbujemy tej skrajności uniknąć – powraca, lub raczej odkrywamy, że cały czas towarzyszyło wydarzeniom pozornie osadzonym w codziennej banalności. Teoria traumy pozwala przewyciężyć separację między czasem wojny i teraźniejszości, między sytuacją graniczną a banalnością codzienności, bliskością i dystansem, identyfikacją i odpodobnieniem.

Ponadto, mimo że traumatyczny realizm podziela nieufność wobec reprezentacji z modernistycznymi eksperymentami formalnymi czy postmodernistycznym pastiszem, nie może się jednak uwolnić od wymogu mimesis. W traumatycznym realizmie „nieobecność rzeczywistego, rzeczywista nieobecność, daje się odczuć w znajomym bogactwie codziennej rzeczywistości”<sup>27</sup>. Traumatyczny realizm, dzięki swojej pragmatycznej orientacji, nastawiony jest również na przyszłość – ma być owym „nowym światem”, który uświadamiać będzie kolejne pokolenia o ich post-traumatycznej tożsamości.

Koncepcja Rothberga wydaje się interesującym wyjściem dla rozważań o realizmie w literaturze świadectwa, przeformułowuje bowiem termin ten na co najmniej kilku ważnych płaszczyznach. Po pierwsze więc, potencjał jej tkwi w koncyliacyjnej roli łączenia dwóch aspektów realistycznej narracji: epistemologicznego i estetycznego. W ten sposób godzi ze sobą postulat dokumentarności i figuralności tekstu o Zagładzie. Ponadto, w sposób niezwykle wyraźny, takie rozumienie realizmu aktualizuje problematykę doświadczenia oraz szczególnych jego związków z historią i pamięcią. Realizm traumatyczny można by uznać za radykalniejszą i wyposażoną w określone środki formalne wersję realizmu doświadczeniowego zdefiniowanego w odniesieniu do literatury XIX wieku przez Roberta Altera. Świat wedle tej koncepcji nie jest reprezentowany sam w sobie, ale jako korelat doznań, trosk, poruszeń ducha<sup>28</sup>. Realizm staje się tu więc sposobem zarówno reprezentacji, jak strukturą rozumienia i doświadczenia powojennej codzienności. W tym sensie wydaje się uzasadnione rozszerzenie tej kategorii na szersze zjawisko, jakim jest tzw. „literatura traumatyczna” (*trauma fiction*)<sup>29</sup>, w centralnym polu sytuującą wydarzenie lub doświadczenie ekstremalne (niebędące koniecznym udziałem autora), którego skutki odczuwalne są jako opóźnione w czasie, a które samo poprzez swoją pierwotną i radykalną odmienną względem codzienności opiera się porządkowi symbolicznemu i reprezentacji.

<sup>27</sup> M. Rothberg *Traumatic Realism...*, s. 140 (przeł. A.S.).

<sup>28</sup> R. Alter *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven–London 2005.

<sup>29</sup> Por. A. Whitehead *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.

Ponadto rozszerzenie tej koncepcji poza granice literatury świadectwa przy-  
nieść może próbę syntezy i bardziej całościowego namysłu nad sposobami repre-  
zentacji, legitymizacją i recepcją literatury powojennej. Koncepcja traumy jako  
efektu wydarzenia uprzedniego wobec literatury, dostępnego poprzez jej struktu-  
ry zmusza jednakże do szczególnej ostrożności i wystawia na pewne interpretacyj-  
ne ryzyko. Wymaga bowiem biograficznego, a przez to zewnętrznego wobec litera-  
tury uprawomocnienia wyborów w interpretacji. Jeżeli jednak w literaturze świa-  
dectwa domniemywać możemy tożsamość autora z narratorem, staje się to dużo  
trudniejsze w przypadku tzw. postpamięci zapisanej w utworach autorów urodzo-  
nych już po wojnie<sup>30</sup>. Pojęcie realistyczności jako pewnego modusu reprezen-  
towania i przekazywania doświadczenia łączy się tu nieuchronnie z zagadnieniami  
autentyczności, szczerości intencji, wreszcie etycznego zobowiązania dotyczącego  
zarówno autora, jak i czytelnika.

Osobnym problemem domagającym się uwagi jest kwestia formalnego kształ-  
tu zarówno świadectwa, jak i „literatury traumatycznej”. Po pierwsze więc, aktu-  
alizuje ona spór na temat dokumentarności i figuralności tekstu o Zagładzie, szcze-  
gólnie w odniesieniu do literatury świadectwa, która, jak chcieliby niektórzy, mia-  
łaby być nieskażona zabiegami formalnymi i stanowić niezapośredniczony prze-  
kaz historycznej prawdy<sup>31</sup>. Po drugie, zagadnienie wyznaczników formalnych ewo-  
kuje problematykę stosowności w odniesieniu do literatury Szoa, dopuszczalnych  
wyborów gatunkowych w mówieniu o Zagładzie<sup>32</sup>. Po trzecie, namysłu wymaga  
kwestia językowego kształtu świadectwa. Unikalność doświadczenia, jakie ma zo-  
stać przekazane, zmusza twórców do poszukiwania innych niż tradycyjne rozwią-  
zań formalnych, które podkreśliłyby pierwotną niekomunikatywność tego, co jest  
przedmiotem ich opowiadania. W traumatycznym realizmie model zewnętrznego  
wobec jednostki i transparentnego świata jest całkowicie zaburzony i doprowa-  
dzony do swych granic: traumatyczna wiedza nie może zostać przekazana bez znie-  
kształceń. Wyrażeniu tego służącej mają liczne zabiegi formalne „traumatycznego  
pisania”: struktury repetycji, przemilczenia, zabiegi serialności, intertekstualność,  
fragmentaryczna lub rozproszona narracja, niefabularność rozumiana wedle dwóch  
kryteriów<sup>33</sup>: zewnętrznego – od strony narracji i wewnętrznego – od strony kom-  
pozycji opowieści. W pierwszym przypadku fabuła wypierana byłaby przez „wie-  
lokształtny żywioł mowy”: opis, publicystykę, refleksję, esej, moralistykę, auto-  
biografię, reportaż, list. W przypadku drugim niefabularność jest wynikiem roz-

<sup>30</sup> Por. M. Hirsch *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996 vol. 17 no. 4;  
też *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008 vol. 29 no. 1.

<sup>31</sup> Utopijność takiego stanowiska obnaża Hayden White, por. H. White *Realizm  
figuralny w literaturze świadectwa*.

<sup>32</sup> Por. B. Lang *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-  
Witek, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2.

<sup>33</sup> Por. B. Owczarek *Poetyka powieści niefabularnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN,  
Warszawa 1999, s. 14.

luźnienia związków między zdarzeniami. Techniki literackie mają odzwierciedlać na poziomie formalnym efekt traumatycznego wydarzenia.

Jednak poetyka „aporii, skandali, wyrw w tekście”<sup>34</sup> oscyluje między problemem nieprzekazywalności i poetyki negatywnej a konwencją traumy – sklasyfikowanych sposobów wywoływania wrażenia „niewyraźności doświadczenia”. Problem jest tym bardziej żywoty, że samo świadectwo stało się w badaniach przedmiotem genologicznych ustaleń i nabrało cech samodzielnego gatunku literackiego. Teoretycy traumy, tacy jak Lawrence Langer, Shoshana Felman, Dori Laub, w swoich badaniach wskazywali na pewne stałe elementy w świadectwach Zagłady, będące odbiciem poznawczego i etycznego pęknięcia, jakie powstaje w zetknięciu z traumą: załamującą się chronologię, niedomknięcie narracji, dialogiczny (w rozumieniu Bachtina) charakter. Spełnienie przez tekst tych postulatów niejako gwarantowało gatunkową przynależność do literatury świadectwa, te pozostawały jednak w ścisłym związku z całą unikalną sytuacją zaświadczenia, uwarunkowaniami etycznymi, określoną pozycją takiego tekstu w relacji z czytelnikiem. Konwencjonalność tego rodzaju ustaleń stała się oczywista dopiero po opublikowaniu i ujawnieniu fałszywości wspomnień obozowych Binjamina Wilkomirskiego, które spełniały wszystkie „wymogi formalne”, by włączyć je w poczet świadectw o Zagładzie<sup>35</sup>. Rozproszona narracja, chronologiczne zawirowania, powracające motywy, czas terazniejszy w opisie najbardziej dotkliwych doświadczeń, użycie krótkich pojedynczych zdań – wszystkie te zabiegi miały stworzyć całość, która podkreślałaby traumatyczną naturę opisywanych wspomnień, raczej doświadczanych czy przeżywanych na nowo niż pamiętanych. Przypadek Wilkomirskiego zdemaskował konwencjonalność gatunku świadectwa i „traumatycznego pisania”, które okazały się podlegać ściśle określonym przepisom poetyki, nie zaś być wynikiem unikalnego doświadczenia. Co szczególne, po odkryciu fałszerstwa Wilkomirskiego wielu krytyków odmówiło jego książce jakiegokolwiek wartości literackiej, choć wcześniej była ona kilkakrotnie nagradzana. Problematyka konwencjonalności traumy stawia więc lekturze realistycznej dodatkowe wyzwania, refleksję teoretycznoliteracką łącząc w ścisły sposób z rozpoznaniem z dziedziny etyki. Tym bardziej przydatne okazuje się tutaj odwołanie do pragmatycznej i intencjonalnej propozycji realizmu Dario Villanuevy.

Teorie realizmu, jak pokazuje chociażby przykład koncepcji Auerbacha i Lukácsa, na co wskazują także oskarżenia kierowane w stronę literatury realistycznej przez francuską powieściową awangardę, posiadają zwykle jeśli nie znamiona, to aspiracje do bycia wielkimi, skalającymi narracjami, podsumowującymi

<sup>34</sup> Por. A. Ubertowska *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2002 nr 1-2.

<sup>35</sup> Whitehead cytuje jednego z recenzentów książki Wilkomirskiego, wedle którego ustalenie szczegółowego zestawu konwencji w przedstawieniach Holokaustu zaowocowało tym, że literatura opisująca ludobójstwo zmieniła się w gatunek „o zasadach tak ścisłych jak kryminał spod znaku Agathy Christie”. A. Whitehead *Trauma Fiction*, s. 33.

## Dociekania

wspólne doświadczenie konkretnej rzeczywistości i konkretnego czasu. Wydaje się, że koncepcja traumatycznego realizmu zawiera w sobie możliwość takiego uogólniającego jej odczytania. W szerokim rozumieniu tego terminu można dostrzec szansę na scalenie rozmaitych zjawisk w literaturze w imię pewnej wspólnoty doświadczeń, z zachowaniem jednakże unikatowości i jednostkowości konkretnych małych narracji. Realizm traumatyczny stałby się w takim wypadku pewną terminologiczną ramą, w obrębie której mieściłyby się pomniejsze dyskursy fundowane na słabym podobieństwie reprezentowanego doświadczenia. Doświadczenia, w którym to, co skrajne, przebija przez banalność codzienności i w tym dialektycznym związku znajduje sposób wyrażenia. Wracając do Jamesonowskiej charakterystyki dyskursów realistycznych, przypomnieć należy ich, podkreślaną przez badacza, siłę rewolucyjną i wywrotową, realizm zawsze jest bowiem orędownikiem nowości. Jako nowe, pojedyncze głosy składające się na wspólny ton realizmu spod znaku traumy wystąpić mogłyby dyskursy świadczące o przejawianiu się tego, co ekstremalne, w codzienności: głosy mniejszości politycznych, narodowych i seksualnych, chorych. Dla tak rozumianego projektu, scalającego pewien typ traumatycznego doświadczenia, fundujący byłby wspólny model rozumienia rzeczywistości, mówienia najaktualniejszym z jej głosów.

## Abstract

**Aleksandra SZCZEPAN**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### **Realism and trauma – a reconnaissance**

The aim of the article is to investigate the possibility of redefining realism in the context of the Holocaust and traumatic literature. Beginning with 19th century ideas on how to reformulate this notion, the author offers a theoretical basis for describing and interpreting the testimonial literature and these literary works which attempt at presenting the traumatic experience. The author claims that reading of traumatic literature in the realist perspective needs to acknowledge the risks of a possible conventionalisation of literary means employed to depict the experience considered unrepresentable.