
Prezentacje

Fantazje o świadkowaniu

Anne Rothe

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, s. 169–181

DOI: 10.18318/td.2023.5.11

[...] Rozszerzanie znaczenia słowa „świadek” niesie za sobą takie same niebezpieczeństwa, jak w przypadku „pamięci” czy „traumy”. Polegają one na świadomym zatarciu istotnych i oczywistych granic pomiędzy ofiarami a nami, pomiędzy Holocaustem a współczesnością¹.

Współczesne życie codzienne jest uważane za przyjemne, banalne, typowe i łatwe do wymiany, pozbawione głębszego znaczenia czy celu. Innymi słowy, postrzega się je raczej jako nieautentyczną symulację niż „coś prawdziwego”. Kategorię autentyczności ustala się zatem jako wyimaginowaną alternatywę przypisywanej życiu codziennemu nieautentyczności, tak jak w idei rajy wyłaniającej się z pojęcia rajy utraconego. To właśnie

Anna Rothe – germanistka pracująca w Colege of Liberal Arts and Sciences na Wayne State University. Opublikowała monografię *Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media*. Jej zainteresowania naukowe to między innymi kultura popularna, badania mediów oraz studia nad pamięcią.

1 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca–London 2004, s. 20. Przekład tego fragmentu: Paweł Dobrosielski, maszynopis niepublikowany.

reifikacja kategorii autentyczności stwarza „ontologiczną fikcję nazywaną «czymś prawdziwym»”². Jako że nostalgia za „czymś prawdziwym” wyraża tęsknotę za czymś, co tak naprawdę nigdy nie istniało, autentyczność staje się wobec tego wiecznie wymykającym się świętym Graalem naszej późnej nowoczesności.

Ponieważ jedynie to, co osobiste, emocjonalne i przeżyte, uznawane jest za autentyczne i realne³, teksty wspomnieniowe i autobiograficzne zdominowały naszą kulturę, a oskarżona o nieautentyczność fikcja, w tym zwłaszcza powieść, straciła na znaczeniu. Utrzymywanie waloru takiej hierarchii bazuje jednak na określonym systemie opozycji⁴. Pisarstwo autobiograficzne, szczególnie w przypadku pamiętników, zachowuje wartość dzięki odróżnieniu się od fikcji, która funkcjonuje w odniesieniu do literatury faktu jako definiujący Inny. Podtrzymanie tej wartości opiera się na opozycjach, które z kolei niebezpiecznie podważa symulacja⁵. Gdy narracje fikcyjne symulują autobiograficzną literaturę faktu – tak jak fałszywe pamiętniki – grożą wyeliminowaniem różnicy między autentycznością a nieautentycznością, dyskursywnie nakładaną na rozróżnienie fikcji i literatury faktu. Pojawia się wówczas niebezpieczeństwo zaprzepaszczenia znacznego kapitału moralnego i wartości rynkowej gatunków wspomnieniowych.

Kultura późnej nowoczesności dała również początek temu, co Michael Bernstein nazwał ideologią ekstremum – zgodnie z nią „prawda leży w ekstremalnych momentach, przykrytych przez «zwykłe, mieszczańskie życie»”⁶. Na przykład Dori Laub uznawał, że „doświadczenie Zagłady to skondensowana opowieść o tym, o czym w znacznej części jest życie: zawiera w sobie liczne pytania egzystencjalne, których zwykle udaje nam się unikać w życiu codziennym dzięki zaabsorbowaniu drobnostkami”⁷. To między innymi „kwestia konfrontacji ze śmiercią, z czasem i jego upływem, z sensem

2 K.K. Ruthven, *Faking Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 149, 169.

3 R. Senett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2009, s. 433.

4 Ph. Auslander, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, Routledge, New York 2008, s. 116; J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005, s. 152-153.

5 Ph. Auslander, *Liveness*, s. 116; J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 152-153.

6 M. Bernstein, *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, University of California Press, Berkeley 1994, s. 91.

7 D. Laub, *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, w: Sh. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992, s. 72.

i celem życia [...], z utratą bliskich oraz wielkie zagadnienie naszej krańcowej samotności”⁸. Tak samo uważał Lawrence Langer, podejmując naukowe „poszukiwanie najmniej przetworzonej, najmniej zapośredniczonej i wobec tego najprawdziwszej ilustracji Zagłady”, stanowiące w istocie „poszukiwanie ujawnianej przez Zagładę fundamentalnej prawdy”⁹ dotyczącej „ostatecznie samego życia i naszego bycia w świecie”¹⁰.

Autentyczność jest jednak przypisywana nie tylko własnemu doświadczeniu ekstremum w przeszłości, jak zdaje się mówić Laub, ale też (zwłaszcza) wewnątrznie sprzecznemu zastępczemu doświadczeniu cudzego cierpienia w teraźniejszości dzięki różnorodnym przekazom medialnym – zarówno popularnym, jak i należącym do kultury wysokiej, jak w przypadku Langera. Innymi słowy, konsumowanie reprezentacji cudzego cierpienia ma jakoby zdolność do wypełnienia „pustki wywołanej zmniejszonymi możliwościami doświadczenia czegoś prawdziwego”¹¹ i w ten sposób pozwala zaspokoić nostalgiczną tęsknotę za rzekomym „czymś prawdziwym”¹². Tymczasem szukanie mistycznej prawdy lub życiowych lekcji w doświadczeniu ekstremum bądź w jego zapośredniczonym przekazie jest i absurdalne, i nieetyczne, nie tylko dlatego że miesza rzeczywiste doświadczenie przemocy z praktyką konsumowania jej reprezentacji. Bernstein w ogóle odrzuca kategorię *in extremis veritas* i trafnie wykazuje, że nasze przekonania i wartości należy rozwijać i wdrażać w nawykach codziennego życia, a nie wytwarzać przez fantazje o zastępczym doświadczeniu skrajności dzięki konsumpcji produktów medialnych¹³.

W poszukiwaniu autentyczności i odpowiedzi na „liczne pytania egzystencjalne” Lauba¹⁴ wiele osób karmi się cudzym cierpieniem nie tylko w książkach wspomnieniowych o ludzkim nieszczęściu (*misery memoirs*), programach telewizji śniadaniowej, medialnych obrazach przemocy, lecz także uprawiając turystykę do miejsc masowych mordów. Atrakcjami turystycznymi stały się

8 Tamże.

9 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 132.

10 Tamże, s. 137.

11 J. Goldstein, *Why We Watch*, w: *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, red. J. Goldstein, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 217.

12 K.K. Ruthven, *Faking Literature*, s. 169.

13 M. Bernstein, *Foregone Conclusions*, s. 84, 89; G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 78.

14 D. Laub, *Bearing Witness...*, s. 72.

w szczególności miejsca po nazistowskich obozach koncentracyjnych i po World Trade Center – w ostatnim wypadku myląco nazwanym Ground Zero¹⁵. Mroczna turystyka, wedle określenia Johna Lennona i Malcolma Foleya¹⁶, cieszy się coraz większą popularnością, ponieważ miejsca masowego mordowania, z Auschwitz jako ich paradygmatycznym przykładem na czele, są traktowane jako miejsca święte. Wyczulona na trendy kulturowe Oprah Winfrey wykorzystwała aurę negatywnej wzniosłości Auschwitz do odbudowania własnej zszarganej reputacji i wartości rynkowej swojego programu telewizyjnego, gdy po kontrowersyjnej rekomendacji książki Jamesa Freya *Milion małych kawałków* promowała *Noc Elie Wiesela*, a następnie wyemitowała sentymentalny materiał z wizyty w obozie. Program oferował widzom cały zestaw produktów traumatycznej kultury popularnej, łączących autentyczność i lekcje przetrwania. Przywołując gatunek dzienników podróży, który umożliwia publiczności wirtualne doświadczanie egzotycznych miejsc w odległych krajach z wygodnego miejsca w domu, program w ten sposób jeszcze ulepszył telewizyjną turystykę traumatyczną.

Choć współcześni pielgrzymi odwiedzają miejsca masowych mordów, aby uchwycić ślad przeszłej autentyczności, to ich fantazje o byciu świadkami minionego ekstremum nabierają ducha doświadczenia quasi-religijnego, przez co wchodzą w relację z tymi miejscami za pośrednictwem stosunków konsumenckich charakterystycznych dla wszystkich rodzajów turystyki. Ruth Klüger w uznanej książce wspomnieniowej *Weiter leben (Życ dalej)* odrzuciła taką ideę sakralizacji miejsc zbrodni, podkreślając, że są to empirycznie realne miejsca, a nie jakieś wyobrażone dystopie. Zaproponowała pojęcie „krajobrazu czasowego” na oznaczenie kategoryjalnej różnicy między Auschwitz jako obozem koncentracyjnym a Auschwitz jako miejscem turystycznym¹⁷. W poszukiwaniu autentyczności żyjący w późnej nowoczesności konsumują zatem cudze cierpienie w formie opowieści o traumie i odkupieniu w produktach mediów masowych takich jak programy telewizji

15 M. Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Duke University Press, Durham 2007, s. 165-218; J. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1994.

16 J. Lennon, M. Foley, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*, Thomson Learning, Andover, UK 2004); zob. też *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*, red. R. Sharpley, Ph. Stone, Channel View Publications, Bristol 2009, s. 3-22.

17 R. Klüger, *Życ dalej...*, przeł. M. Lubyk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009, s. 86. Pojęcie *timescape*, którego używa autorka, nie pojawia się w polskim przekładzie – przyp. tłum.

śniadaniowej i w książkach wspomnieniowych o nieszczęściach, udając się turystycznie do miejsc masowych mordów oraz – co najbardziej nowatorskie – przez rodzaj wirtualnej mrocznej turystyki, oferowanej na przykład w programie Oprah Winfrey.

John Berger już w klasycznym eseju *Fotografie cierpienia* z 1972 roku zajmował się odbiorem przez publiczność zdjęć skrajnego okrucieństwa i analizował to, co opisał jako poczucie nieadekwatności moralnej u widzów w reakcji na fotografie zbrodni coraz częściej pojawiające się w amerykańskiej prasie. Według Bergera reprezentacje cierpienia wywołują albo rozpacz, albo oburzenie, i podczas gdy „rozpacz związana z przyjęciem na siebie części cierpienia innych jest bezcelowa”, to „oburzenie wymaga [...] działania”¹⁸. Przedstawione na zdjęciach zbrodnie zwykle jednak są bardzo oddalone od realiów codziennego życia, w których się pojawiają; a jak twierdził Luc Boltanski, im dalej od cierpienia, zarówno fizycznie, jak i kulturowo-społecznie, tym mniej możliwości działań otwiera się przed oglądającymi¹⁹. Bez względu na to, czy zrzucą oni z siebie poczucie nieadekwatności moralnej, uważając, że widzą już coś dobrze sobie znanego, czy ulegną jałowej rozpacz, nie będą w stanie sprostać imperatywowi etycznemu nakazującemu walkę z cierpieniem. Ponadto zdjęcia te uchodzą za odbicie powszechnej kondycji ludzkiej, obarczają winą wszystkich i zarazem nie obarczają nią nikogo, cierpienie zostaje zatem skutecznie odpolitycznione, ponieważ jego przyczyny – nierówności i niesprawiedliwości społeczne, polityczne i ekonomiczne, często prowadzące do wojen – są zaciemniane, a ból ofiary wyraża jedynie jej indywidualną tragedię. Nawet jeśli widzowie zdołaliby dostrzec szerszy konflikt stojący za ukazywanymi im ofiarami i odważyliby się przyznać, że polityka ich własnego demokratycznie wybranego rządu przyłożyła się do cierpienia, Berger słusznie ostrzegał, że obecne systemy polityczne „nie dają nam możliwości prawnej, by skutecznie wpływać na toczony w naszym imieniu wojny”²⁰. Zamiast poddawać się emocjonalnej sile przedstawianego cierpienia, powinniśmy reagować racjonalnie i politycznie. Berger zalecał stawienie czoła własnemu brakowi wolności politycznej, gdyż to „jedyna skuteczna odpowiedź na to, co pokazują te fotografie”, ale zdawał sobie sprawę, że to właśnie „brutalność sfotografowanej chwili w rzeczywistości

18 J. Berger, *Fotografie cierpienia*, w: *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999, s. 57.

19 L. Boltanski, *Distant Suffering: Morality, Media, and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 23.

20 J. Berger, *Fotografie cierpienia*, s. 59.

uniemożliwia uświadomienie sobie tego”, stąd zdjęcia zbrodni wciąż „można [...] bezkarnie publikować”²¹.

Przekonanie Bergera, że przedstawienia okrucieństwa rodzą wśród widzów poczucie nieadekwatności moralnej, oparte na uświadomieniu ogromnej różnicy między cudzym cierpieniem a własnym względnie wygodnym życiem, zawiera się również w uwagach Gary’ego Weissmana dotyczących sposobów reprezentacji Zagłady. Jako że dyskurs zagładowy odnosi się do cierpienia z przeszłości, a nie w teraźniejszości, poczucie nieadekwatności moralnej nie wynika z niemożności złagodzenia tego bólu. Według Weissmana, zamiast starać się zrozumieć ludobójstwo jako złożone wydarzenie historyczne, publiczność angażuje się w wewnętrznie sprzeczne próby zastępczego wchodzenia w rolę świadków cierpienia jego ofiar²². A gdy „mierzymy się z wielką trudnością w wyobrażeniu sobie czegokolwiek porównywalnego do tego, co mogły przeżywać ofiary i świadkowie tego koszmaru”, mylnie wydaje nam się, że oznacza to „nieadekwatność moralną naszej reakcji”²³, zamiast uznać za nieetyczne i absurdałne przekonanie, iż chcąc upamiętnić cierpienie innych, trzeba je zastępczo przeżyć wraz z nimi i tak jak oni. Berger odrzucał myśl, by publiczność brała na siebie część cierpienia innych, i twierdził, że powinniśmy raczej zmienić struktury polityczne, które stoją na przeszkodzie w łagodzeniu bólu. Kluczowym założeniem amerykańskiego upamiętniania Zagłady jest jednak to, że publiczność musi nie tylko cierpieć (co jest żądaniem niemoralnym), ale odbiór reprezentacji Zagłady musi wywołać cierpienie zbliżone do cierpienia ofiar (co jest wymaganiem niemożliwym i wobec tego absurdałnym). Ponieważ dyskurs zagładowy stał się paradygmatem całej kultury traumatycznej, idea, by publiczność cierpiała wraz z ofiarami – a nawet jako one – jawi się jako dominujący sposób odbioru innych reprezentacji okrucieństwa, czego zwolennikami są nawet ich autorzy. Na przykład Edmund White, piszący o amerykańskiej epidemii AIDS, zauważył: „chcemy, aby czytelnicy tak jak my nie mogli spać, mokrzy od potu przez nocne lęki”²⁴.

Absurdałna i nieetyczna myśl, że dla należytego upamiętnienia okrucieństwa przeszłości publiczność powinna doświadczyć cierpienia ofiar za

21 Tamże.

22 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 92.

23 Tamże.

24 Cyt. za: I. Buruma, *The Joys and Perils of Victimhood*, „New York Review of Books” 8 kwietnia 1999, www.nybooks.com/articles/525 (3.03.2008).

pośrednictwem wyobraźni, opiera się na błędnej analogii między doświadczeniem Zagłady a konsumpcją jego reprezentacji, stworzonej przez takie rozszerzenie pojęcia „świadcstwa”, by oznaczało „pamięć”. Powszechne metaforyczne użycie tych terminów i ich pochodnych – takich jak „świadkowie zastępczy”, „wtórni świadkowie”, „świadkowie retrospektywni”, „świadkowanie świadectwu”, „świadkowie poprzez przyswojenie”, „świadkowie poprzez wyobraźnię”, „postpamięć”, „pamięć protetyczna”, „wtórna pamięć” i „pamięć zastępcza” – sprzyja temu zamieszaniu, ponieważ ich nieprecyzyjne znaczenia odnoszą się zarówno do wspomnień ocalałych o ich własnych przeżyciach, jak i do zaznajomienia nie-świadków z reprezentacjami Zagłady²⁵. Weissman twierdził, że wielu badaczy, pisarzy i filmowców, w tym tak znane postaci jak Steven Spielberg, Claude Lanzmann i Lawrence Langer, miesza doświadczenia świadków z zapośredniczoną wiedzą o Zagładzie nie-świadków, a także ich pozycje podmiotowe, aby uzyskać autorytet świadków w tworzeniu własnych reprezentacji Zagłady²⁶. Oczywiście można by zaprotestować, że ci twórcy tylko sugerują jakąś niejednoznaczną analogię między sobą a świadkami-ocalałymi, ale taki argument ma jedynie znaczenie społeczne (aby choć w minimalnym stopniu przysłonić nieuczciwość tych działań), a nie semantyczne. Wielu krytyków i badaczy, którzy wydają się nieświadomi swoich zawłaszczających i pełnych wyższości gestów, często pomijają określenie kwalifikujące, nie zmieniając, jak się zdaje, znaczenia. Na przykład Ellen Fine twierdzi, a stało się to jednym z dominujących zagładowych tropów, że „przez słuchanie świadka sami stajemy się świadkami”²⁷.

Weissman opisał jako „nie-świadków” tych, dla których Zagłada stanowi jeden z podstawowych wyznaczników tożsamości, choć sami nie są ocalałymi ani nie są z nimi związani bezpośrednią relacją rodzinną²⁸. Wedle trafnego określenia autora mają oni fantazje o świadkowaniu Zagładzie i szukają ich urzeczywistnienia w dosłownej bądź metaforycznej turystyce traumatycznej przez miejsca, filmy lub teksty²⁹. Tym samym pojęcie to ujmuje również zdroworozsądkowe przekonanie, że nie-świadkowie – choć mogą czytać książki, oglądać filmy, przypatrywać się fotografiom, słuchać ocalałych osobiście lub

25 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 92

26 Tamże, s. 136-137.

27 E. Fine, *Legacy of Night: The Literary Universe of Elie Wiesel*, SUNY Press, Albany 1992), s. 9.

28 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 92.

29 Tamże, s. 4.

przez świadectwa filmowe, odwiedzać muzea i miejsca pamięci – nie zdołają stać się świadkami Zagłady, mogą jedynie wchodzić z nią w kontakt poprzez jej reprezentacje. Powinno być oczywiste, że te działania kategorycznie różnią się od bezpośredniego doświadczenia ludobójczego prześladowania³⁰. Absurdalnie poszukując pozycji świadka Zagłady przez konsumpcję jej reprezentacji, nie-świadkowie w istocie rozgrywają to, co Dominick LaCapra określił jako „pisanie traumy”, w odróżnieniu od „pisanie o traumie”. O ile w tym ostatnim trybie dominują interpretacyjne siły świadomości, o tyle w „pisanie traumy” przedostaje się ona do narracji jakoby bezpośrednio z umysłu ofiary, bez jakiegokolwiek udziału świadomości. Przy tym trauma ma się ucieleśniać nie w znaczących obecnych w tekście, ale w jego brakach i przemilczeniach. LaCapra podąża za niedającą się utrzymać empirycznie koncepcją Cathy Caruth, że re-reprezentacja traumy może ją w całej dosłowności uobecnić czytelnikowi tej jakoby niezapośredniczonej narracji o traumie³¹. Nie-świadkowie Zagłady pragną właśnie tego – nedorzecznie dosłownego doświadczenia cudzej traumy poprzez jej rzekomo niezapośredniczoną re-reprezentację. Starają się raczej czytać traumę niż czytać o traumie, ponieważ tylko to pozwoli im „poczuć grozę” cierpienia wyobrażonej zbiorowej ofiary Zagłady i „postrzegać rzeczywistość jako r z e c z y w i s t o ś ć”, a nie jako jej reprezentację³². Choć jest to epistemologicznie niemożliwe, nie-świadkowie wykazują nostalgiczną tęsknotę za takim bezpośrednim doświadczeniem Zagłady. Badacz reprezentacji Zagłady w literaturze Daniel Schwarz przedstawił własną wizję, w wątpliwy sposób przypisaną nie-określonemu „my”: „śni nam się w koszmarach, że jesteśmy deportowani i przeżywamy wszystkie okropności obozów”³³. Wprawdzie przedstawia on fantazję o byciu świadkiem Zagłady jako koszmar, ale można zrozumieć jego sen inaczej – jako wyraz pragnienia, a nie dowód przerażenia. Poza wyglądającym na freudowską pomyłkę tytułem jego książki *Imagining the Holocaust* (Wyobrażenia Zagłady) świadczą o tym też kolejne zdania, mówiące nie tylko o koszmarnej grozie, lecz także wyrażające nieomal nostalgiczną tęsknotę za przeszłością, której nie doświadczył i może ją sobie jedynie

30 Tamże, s. 20.

31 D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, s. 186.

32 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 27; wyróżnienie w oryginale.

33 D. Schwarz, *Imagining the Holocaust*, St. Martin's, New York 1999, s. 5.

wyobrazić: „śni mi się, że jestem w sztetlach, w obozach i w zamknięciu jako mieszkaniec świata, który opisuję”³⁴.

Weissman ogranicza swoją analizę do kultury amerykańskiej i choć wspomina, że pozycję nie-świadków najczęściej przyjmują Żydzi, to nie tłumaczy, dlaczego nie-Żydzi mieliby snuć fantazje o Zagładzie. Nieżydowski Niemcy stanowią odrębny przykład, odmienny zarówno od żydowskich, jak i innych nieżydowskich nie-świadków. Fantazje o byciu świadkiem Zagłady wyraźnie występują w połowicznie autobiograficznej powieści *Eine Art Liebe* (Pewien rodzaj miłości) Kathariny Hacker³⁵. Opublikowana w 2003 roku przez słynne wydawnictwo Suhrkamp, książka przetwarza w fikcyjnej formie wspomnienia *Quand vient le souvenir* (*Dokąd prowadzi pamięć*) Saula Friedländera³⁶. Przeplata je z inną linią fabularną, której główną bohaterką i narratorką jest młoda Niemka w Izraelu połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku, snująca pozagładową opowieść o platonicznej miłości. Bohaterka, alter ego autorki, poznaje po przyjeździe do Izraela na studia Moshe Feina, powieściowe alter ego Friedländera. Przez kilka lat Moshe opowiada jej o swojej przeszłości dziecka ukrywanego we Francji. Choć pasożytowanie Hacker na słynnej książce Friedländera może wskazywać na brak wyobraźni i problematyczne usiłowanie skąpania się w blasku cudzej sławy, bardziej złożone rozumienie jej dzieła może przynieść jego intertekstualne zestawienie z *Ich war's. Tagebuch 1900-1999* (To byłam ja. Dziennik 1900-1999) włosko-niemieckiej artystki Danieli Comani.

Projekt Comani występuje w trzech wersjach: jako 66-minutowa instalacja dźwiękowa, broszura i druk cyfrowy na winylu o wymiarach trzy na sześć metrów³⁷. Ten swoisty dziennik zawiera 365 zwięzłych wpisów dokumentujących ważne wydarzenia dwudziestowiecznej historii, oddzielonych jedynie przez zapisy dzienne od 1 stycznia do 31 grudnia. Kolejność dni układa się

34 Tamże.

35 K. Hacker, *Eine Art Liebe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.

36 S. Friedländer, *Dokąd prowadzi pamięć. Moje życie*, przeł. M. Romanek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

37 D. Comani, *Ich war's. Tagebuch 1900-1999*, Revolver Archiv, Frankfurt am Main 2007. Duży wydruk cyfrowy stanowił część wystawy w Kunst-Werke Berlin e.V. trwającej od 18 listopada 2007 do 13 stycznia 2008; zob. dwujęzyczny angielsko-niemiecki katalog wystawy, *History Will Repeat Itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien)kunst und Performance*, red. I. Arns, G. Horn, Druckverlag Kettler, Bönen 2007, s. 82-83. Broszura wydana w niemieckim oryginale oraz w przekładzie na włoski i angielski jest najbardziej dostępnym źródłem, do pobrania na stronie artystki: www.danielacomani.net (23.10.2023).

chronologicznie, natomiast lata wypadają przypadkowo, a ich oznaczenia w ogóle nie figurują w tekście, choć artystka udostępnia je w załączniku. Zdanie w tytule stanowi aluzję do odwrotnego, ironicznego tytułu projektu teatralnego Hermanna van Hartena *Ich bin's nicht, Hitler ist's gewesen* (To nie byłem ja, to Hitler)³⁸, który tak samo odrzuca niemiecką postawę kajania się za nazistowskie zbrodnie. W samym tekście Comani przedstawione wydarzenia znacznie wykraczają czasowo i przestrzennie poza Trzecią Rzeszę, a pozycja nienazwanego pierwszoosobowego narratora stale się zmienia, rozciągając się od sprawcy do ofiary oraz od aktywnego uczestnika do biernego obserwatora. Początkowe słowa brzmią następująco:

1 stycznia. Założyłem w Berlinie Komunistyczną Partię Niemiec. 2 stycznia. Berlin. Udało mi się zajrzeć do moich akt Stasi³⁹. 3 stycznia. Dzisiaj ogłosiłem utworzenie dyktatury w Rzymie [...]. 7 stycznia. Po pięćdziesięciodniowej ekspedycji dotarłem na biegun południowy. 8 stycznia. Memphis, Stany Zjednoczone. Nagrałem płytę w studiu: singiel *That's All Right Mama*, który zamierzam dać mojej matce na urodziny⁴⁰.

Narracja krąży nie tylko między różnymi latami XX wieku i historiami narodowymi, ale i między różnymi węzłowymi wydarzeniami historii politycznej, społecznej i kulturowej. Użycie przez Comani w tekście narracji pierwszoosobowej wskazuje jej wyobraźniową pozycję głównej bohaterki, naocznej obserwarki dwudziestowiecznej historii.

Można by stwierdzić, że Comani stworzyła fantazję o byciu świadkiem dwudziestowiecznej historii całego świata, rozszerzając koncepcję Weismana poza świadkowanie Zagładzie z perspektywy ofiary i ocalałego przez dodanie najważniejszych wydarzeń XX wieku, a także rozbudowę narracji o pozycje sprawców i postronnych. Jednocześnie jednak już w pierwszych wersach tekst dekonstruuje hiperrealizm przywoływany przez gatunek dziennika i strukturę przypominającą średniowieczne kroniki, ujawnia swoją wyobraźniową konstrukcję i w ten sposób sytuuje podmiotową pozycję autorki jako samoświadomego „nie-świadka”.

38 <http://www.freietheateranstalten.de> (8.03.2010).

39 Stasi to skrót od Staatssicherheit, wschodniemieckiej tajnej policji politycznej. Jej akta w znacznej większości przetrwały po zjednoczeniu i wszyscy Niemcy mieli prawo wglądu w materiały zbierane na ich temat.

40 D. Comani, *It Was Me: Diary 1900–1999*, Revolver Archiv, Frankfurt am Main: 2007, s. 1.

Przetworzenie zagładowych wspomnień Friedländera w powieści Hacker, w której główna bohaterka stanowi alter ego autorki, może być traktowane wyłącznie jako wyobrazeniowa próba włączenia siebie w historię. Co więcej, w krótkiej autorskiej nocie pod koniec książki Hacker wskazuje, że starała się zrozumieć nieznaną jej z własnych przeżyć przeszłość dzięki pracy wyobraźni, co miało umożliwić osobisty kontakt z tym fragmentem historii. W ten sposób nieumyślnie sytuuje siebie jako nie-świadka, a swoją powieść jako fantazję o byciu świadkiem. Narratorka połowicznej autobiografii Hackler nie ma samoświadomości nie-świadka, którą ma narrator dzieła Comani, wobec czego zostaje pominięta problematyczność kwestii, czy niemiecka nieżydowska bohaterka może dać świadectwo jako pełnoprawna partnerka alter ego Friedländera. Należy powiedzieć, że jednak nie wyobraża ona sobie własnej zagładowej przeszłości tak jak Daniel Schwarz ani nie nakłada jej na terazniejszość, jak w zagładowych fantazjach Normy Rosen, Vanessy Ochs, Avivy Cantor i Leslie Brody⁴¹. Tworząc fikcyjną bohaterkę słuchającą świadectwa sobowtóra Friedländera, Hacker mogła nawet dać w powieści ukrytą odpowiedź na znaną, choć coraz bardziej zbanalizowaną frazę Paula Celana, że „nikt nie świadczy za świadka”⁴². Usiłowanie Hacker, by włączyć siebie w zbiorową pamięć Zagłady poprzez swojego powieściowego sobowtóra, jest mimo wszystko etycznie wątpliwe. Nie tylko rozmywa granice między całkowicie odmiennymi pozycjami podmiotowymi świadka i nie-świadka, lecz także częściowo nadpisuje i wymazuje historyczne świadectwo wspomnień Friedländera, ponieważ w odbiorze czytelników obydwie teksty zostaną połączone w jedną opowieść. Co więcej, traktując opowieść o życiu Friedländera jako część domeny publicznej – dostępną dla każdego do wykorzystania w partykularnych celach – powieść Hacker w istocie ruguje go z jego własnego świadectwa.

Największym nie-świadkiem Zagłady wśród nie-Żydów jest jednak Bruno Dössekker⁴³. O ile Hacker poszukiwała osobistego związku z Zagładą przez stworzenie fantazji o świadkowaniu w terazniejszości świadectwu fikcyjnego alter ego Friedländera, o tyle Dössekker umieścił siebie w ahistorycznej przeszłości, tworząc najbardziej skrajną formę fantazji o Zagładzie. Wybór

41 Zob. analizę zastępczych ofiar Zagłady w rozdziale pierwszym mojej książki *Popular Trauma Culture* (Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey – London 2011).

42 P. Celan, *Aschenglorie*, w: tegoż, *Atemwende. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, s. 68.

43 G. Weissman, *Fantasies of Witnessing*, s. 213.

ocalałego z Zagłady jako swojego alter ego z jednej strony, a z drugiej powszechna wiara w jego urojenią opowieść o własnym życiu nawet mimo jej nieprawdopodobieństwa wyraźnie pokazuje stopień nasycenia sfery publicznej tropami zagładowymi. Co więcej, choć Dössekker wybrał jako bohatera powieści dziecko ze względu na swój wiek, potwierdza to również, jak czuły był na trendy kulturowe. W opowieści połączył bowiem paradygmatyczną narrację o ocaleniu z Zagłady, obejmującą trwałe w kulturze traumatycznej zestaw postaci i dominujących struktur fabularnych, z głównym motywem „literatury nieszczęścia” (*mis lit*), czyli narracją o przemoc wobec dziecka.

Chociaż zagłada europejskich Żydów pozostaje dominującym tematem amerykańskiej kultury popularnej, szczególnie w kinie komercyjnym, przemoc wobec dzieci powoli zastępuje ją na miejscu paradygmatycznego ucieleśnienia zła, przede wszystkim ze względu na swój ahistoryczny charakter. Poza *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* (Fragmenty. Wspomnienia z wojennego dzieciństwa) Brunona Dössekera/Binamina Wilkomirskiego trend ten odzwierciedlił się w innych fałszywkach i sobowtórach autorów literatury nieszczęścia, takich jak „Anthony Godby Johnson” i „JT LeRoy”, stworzonych przez Vicki Fragnals i Laurę Albert.

Traumatyczna kultura popularna uobecnia i rozprzestrzenia się więc dzięki szerokiemu spektrum artefaktów kultury: narracjom o traumie i zdrowieniu transmitowanym we wczesnych telewizyjnych *talk-shows* oraz ich kempowych parodiach, programach typu *trash talk*; formatowanej jako historie cierpienia i odkupienia literaturze wspomnieniowej o ludzkim nieszczęściu oraz jej podróbkach przedstawiających przemoc wobec dzieci i losy dziecięcych ocalałych z Zagłady; mrocznej turystyce do miejsc masowych mordów i jej symulacjom w wirtualnej rzeczywistości telewizyjnej. Tym, co łączy tak różne produkty mediów masowych, jest schematyczne przedstawianie sytuacji ekstremalnych w melodramatycznej konwencji walki dobra ze złem, ucieleśnionej w płaskich postaciach ofiary/ocalałego oraz oprawcy, która ostatecznie kończy się szczęśliwie wraz z uzdrowieniem i odkupieniem, wymuszając kicz jako podstawowy sposób odbioru tych narracji. Milan Kundera twierdził, że „kicz eliminuje ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest esencjonalnie nie do przyjęcia”⁴⁴. Przedstawienia cudzego cierpienia jako „wyciskającego drugą łzę” kiczu mogą więc nie tylko służyć rozrywce jako towar rynkowy, ale też rozplenić się w sferze publicznej, ponieważ ich konsumenci otrzymują w nich jedynie upojenie własnym

⁴⁴ M. Kundera, *Niezdolność lekkość bytu*, przeł. A. Holland, PIW, Warszawa 1996, s. 187.

wzruszeniem i zostają zwolnieni z obowiązku walki z przyczynami cierpienia. Pokazanie skrajności jako kiczu sprawia, że staje się ona niewidzialna w sensie politycznym i właśnie z tego względu sprzedaż cudzego cierpienia jako towaru środków masowego przekazu jest niemoralna.

Przełożył *Jan Borowicz*

Abstract

Anna Rothe

WAYNE STATE UNIVERSITY IN DETROIT

Fantasies of Witnessing

A Polish translation of the epilog of Anne Rothe's book *Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media* (Rutgers UP, New Brunswick, New Jersey, London 2011). Rothe analyzes how the Holocaust in American popular culture has become a paradigmatic representation of evil. The success of Holocaust survivor testimonies, diaries, and memoirs among the general public has inspired filmmakers, novelists, and fake personal documentary literature. The appeal of these narratives lies in absorbing the reader with an individual tragedy staged in a simple, black-and-white world. By empathizing with another person's pain and indulging in the fantasy of their own witnessing of the Holocaust, the recipients detach themselves from contemporary political, economic, and social conditions, in which they feel helpless and lost. An additional advantage of Holocaust narratives is the seal of authenticity, which intensifies the power of their impact in a reality experienced every day as inauthentic and devoid of deeper meaning. This mechanism paves way to a better understanding why – among the many destinations of so-called dark tourism – the most popular remain the museums-memorial sites established on the grounds of former extermination camps.

Keywords

Holocaust memory, popular culture, testimonies, witness, trauma