

Teksty Drugie 2010, 6, s. 75-85



O Shoah po Shoah.

Agnieszka Kluba

Roztrząsania i rozbioru

○ Shoah po Shoah

Całość jest nieprawdą.

Theodor W. Adorno *Owoce kartowate*
(*Minima moralia*)

Pamięć to utopia. Im usilniej zwracamy się do naszej pamięci, tym wyraźniej uświadamiamy sobie, że zapamiętane i przypominane nigdy nie odda tego, co doświadczone. Jeśli wydarzenie, które usiłujemy sobie przypomnieć, ma charakter traumatyczny, do melancholii przypominania dołącza groza wspomnienia. Kiedy chce się zrozumieć, czym są próby upamiętnienia martyrologii Żydów, kategorie utopii, melancholii i grozy jednak nie wystarczą. I nie tylko dlatego, że pamięć Zagłady oznacza zetknięcie się z makabrą trudno porównywalną z czymkolwiek, co daje się pomyśleć. Także dlatego, że coraz częściej poszukiwanie wyrazu dla pamięci o Zagładzie przypada w udziale ludziom, którzy urodzili się później i nie mogą jej pamiętać. Tworzone przez nich znaki przeszłości powstają nie tyle z zamiarem udokumentowania bezpośrednich przeżyć, ile raczej – znalezienia form niepozwalających zapomnieć o tych źródłowych doświadczeniach. Na ten imperatyw upamiętniania wpływa dodatkowo świadomość, że o Zagładzie nie zawsze pamiętano. Dzisiejsza pamięć musi więc pamiętać także o poprzedzającej ją niepamięci.

Powiedzieć, że chciano zapomnieć, to jednak wciąż powiedzieć za mało. Podczas gdy wypieranie wspomnień przez ocalałych z pandemonium oznaczało obronę okaleczonej psychiki, po stronie winnych łączyło się z celowym przemilczaniem. Zagładzie towarzyszyło zapomnienie i proces ten ani przez chwilę nie ustaje przede wszystkim dlatego, że w jej przypadku zawodzą tradycyjne formy reprezentacji. Przecież poza polityką amnezji, a niekiedy nawet przeciw niej, podejmo-

Roztrząsania i rozbiory

wane były w czasach powojennych rozmaite próby wytworzenia pamięci, która – medialnie zestetyzowana i sztuczna – okazywała się nie mniej oddalająca od Zagłady niż zapomnienie. Podobny efekt, prowadzący do limitowania jej miejsca w ludzkiej pamięci, miał miejsce w dyskursie historiograficznym. Przez wiele lat uznawano, że wydarzenia z nią związane podlegają wyłącznie specjalistycznej refleksji, zarezerwowanej dla wąskiej dziedziny „badań nad historią Holokaustu”. Z tej perspektywy przedstawiano go jako punkt kulminacyjny wielowiekowego antysemityzmu, a więc jako wydarzenie związane ściśle z dziejami Żydów. A jeśli nawet dopuszczano mniej partykularne spojrzenia, odniesienie Zagłady do dziejów powszechnych obierało, najogólniej rzecz ujmując, jeden z dwóch kierunków. Albo uznawano w niej przejaw anormalności cywilizacji zachodniej, odchylenie od jej „prawidłowej” trajektorii, do jakiego „tymczasowo” doszło w efekcie faszystowskiej realizacji niemieckiej *Sonderweg*, albo przeciwnie – przedstawiano Holokaust jako dowód na antropologicznie opisywalną, instynktowną i presocjalną agresję ludzkiego zwierzęcia i właśnie tę jego predyspozycję obarczono całą odpowiedzialnością za skrajny przypadek zorganizowanego, XX-wiecznego ludobójstwa. Ludobójstwa, jak dowodzą masakry z Kambodży, Srebrenicy i Rwandy, które wcale nie wieńczyły niechlubnej listy jakże licznych zbrodni naszego gatunku... Podobne interpretacje nie tylko umieszczały Zagładę na marginesie ogólniejszych dyskusji, lecz także przyznawały jej status niesprzyjający refleksji nad tym, w jaki sposób zbudowana dla jej dokonania machina zbrodni podważa ideę nowoczesnego państwa, opartego na optymistycznym projekcie inżynierii społecznej. Wnikliwej demistyfikacji tych manipulacyjnych redukcji stosowanych wobec Holokaustu jako jeden z pierwszych dokonał, jak wiadomo, Zygmunt Bauman w fundamentalnej książce *Nowoczesność i Zagłada*. Między innymi dzięki niej od ponad dwudziestu lat zaobserwować można w publicznym dyskursie ruch przypominający wielką zbiorową anamnezę. Ta swoista demokratyzacja mówienia o Zagładzie oznaczała jednocześnie demokratyzację języka: oficjalną historiografię (która sama pod wpływem metahistorii zaczęła się z czasem coraz silniej przeobrażać) uzupełniły relacje sięgające po niespecjalistyczne formy wypowiedzi, eksplorujące niezrędko style, rejestry i gatunki wcześniej w ogóle nie brane pod uwagę. Utrzymane w estetyce amerykańskich komiksów niezależnych *Maus* Arta Spiegelmana jest do dzisiaj najbardziej rozpoznawalnym przejawem tej tendencji.

Zarazem jednak uświadomienie groźby uniwersalizacji Holokaustu w dyskursie historiograficznym otworzyło oczy na ryzyko posłużenia się Zagładą przez inne, „większe” narracje. W poszukiwaniach nowych sposobów mówienia o tych traumatycznych doświadczeniach dostrzec można wyraz coraz powszechniejszego oporu przeciw opisanemu przez Lawrence’a Langer’a „neutralizowaniu Holokaustu”. Zdaniem tego badacza podobny efekt zachodzi podczas „używania – a zapewne także nadużywania – dramatycznych okoliczności tego wydarzenia do wzmocnienia swoich wcześniejszych przekonań na temat idealnego ładu moralnego, uniwersalnej solidarności albo wierzeń religijnych, dzięki czemu możemy zachować przekonanie, że wspomniane ideały nie straciły swojej dziewiczej wartości w post-

holokaustowym świecie”¹. Charakterystycznym potwierdzeniem niechęci do sakralizowania Zagłady i wpisywania jej w jakikolwiek nadrzędnie lokowany, sensowny porządek, jest zastępowanie łacińskiego pojęcia „Holokaustu” (oznaczającego ofiarę całopalną) hebrajskim „Shoah” (całkowite zniszczenie)², spopularyzowanym dzięki filmowi Claude’a Lanzmanna. Zarazem, po długich dyskusjach o tym, czy i jakie formy reprezentacji są w przypadku Zagłady stosowne, w wiele lat po upowszechnieniu się sądu Theodora W. Adorno, że poezja po Auschwitz nie jest możliwa, coraz silniej ugruntowuje się przeświadczenie, że „Holokaust [nie tylko] domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia”³, ale również, że w tym paradoksalnym zobowiązaniu zawiera się zachęta do przekroczenia tradycyjnego *decorum* i podpowiadanego przez nie wysokiego stylu na rzecz form wykorzystujących np. hiperbolę, groteskę, a nawet bełkot, czy też po prostu zwyczajowo uznawanych za „niskie”. Zachętę tę podjął chociażby Robert Benigni w komedii *Życie jest piękne*.

Przewartościowania, o których mowa, sprawiają, że im bardziej oddalamy się w czasie od wydarzeń towarzyszących nazistowskiej eksterminacji Żydów, tym więcej przybywa wokół nas najrozmaitszych prób zmierzenia się ze wszystkim, co te wydarzenia mogą znaczyć dla ich ofiar, świadków, a także dla ludzi, którzy urodzili się później. Najbardziej widoczny jest fakt, że gwałtowność tego zjawiska idzie w parze z jego wielokształtnością, która potwierdza, jak nieaktualne stają się na naszych oczach niegdysiejsze ikonoklastyczne obiekcje. Nie zawsze jednak dostrzega się prawidłowość innego rodzaju: że tej obfitości i niewspółmierności form towarzyszy zarazem wymiennosc rejestrów. Temat Shoah pojawia się nie tylko jako materia gestu artysty i przedmiot refleksji badacza, ale również – jako przedmiot refleksji pierwszego i materia kształtowana przez drugiego. Relatywność punktów widzenia rodzi naturalny dystans poznawczy i odruch autorefleksji. Nie przypadkiem problematykę Shoah tak silnie przenika teoretyczny i meta-teoretyczny namysł.

Swoistym dokumentem tych tendencji w polskim dyskursie publicznym na temat Zagłady jest zbiorowy tom *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* pod redakcją Tomasza Majewskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej⁴.

¹ L.L. Langer *Neutralizowanie Holokaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 141.

² Pisał na ten temat m.in. Władysław Panas w książce *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Dabar, Lublin 1996.

³ A.H. Rosenfeld *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Cyklady, Warszawa 2003, s. 28.

⁴ *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009. Cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście po skrócie PS. W osobnym tomie opublikowany został, pod tą samą redakcją, wybór tekstów w wersji angielskiej: *Memory of the Shoah. Cultural representations and Commemorative Practices* (Officyna, Łódź 2010).

Roztrząsania i rozbiory

Kiedy zaczynamy czytać zebrane w nim teksty, uświadamiamy sobie, jak rzadko pojawiają się równie doniosłe publikacje. O tym, że mamy do czynienia z ważnym projektem, świadczy jego niecodzienna skala, wyrażona liczbą zaangażowanych w jego realizację autorów i wielością przyjmowanych przez nich perspektyw. Choć każdy pojedynczy głos na temat masowej eksterminacji Żydów znacząco bardzo wiele, nie ujawnia przecież tylu sensów, co wielogłos. Redaktorom tej liczącej niemal 1000 stron publikacji udało się zgromadzić w jednym miejscu teksty przedstawicieli najróżniejszych dziedzin, m.in. filozofii, teologii, historii, politologii, socjologii, antropologii, psychiatrii, historii sztuki i architektury, literaturoznawstwa, filmoznawstwa, a także – architektów, artystów, pisarzy... Nie można jednak traktować tej inicjatywy po prostu jako ambitnej, akademickiej próby jak najszerzego zilustrowania tematu „kulturowych reprezentacji i praktyk upamiętniania” Zagłady, a tym bardziej – wyczerpania go i zamknięcia. Ponad osiemdziesiąt wypowiedzi zebranych w tomie *Pamięć Shoah* czytać należy jako wielką metoniimię jeszcze większej ludzkiej aktywności, poprzedzającej i warunkującej powstanie tej książki. Z tego punktu widzenia można uznać w *Pamięci Shoah* próbę uchwycenia i zatrzymania nieprzerwanego strumienia myśli, działań, a także refleksji i emocji tym praktykom towarzyszącym, próbę zamknięcia w jednym miejscu, ograniczonym okładkami książki, ogromnej różnorodności manifestacji, jakie przybiera ludzka potrzeba zmierzenia się z Shoah, Zagładą, Holokaustem... Można również przyrównać tę publikację do bezprecedensowego eksperymentu, umożliwiającego dostrzeżenie tego, co umknąć może w przypadku innych, mniej interdyscyplinarnych projektów. Zestawienie tak wielu tekstów z tak różnych dziedzin pozwala przekonać się, że – jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska – „raczej nie się zdarza, by [...] autorzy rygorystycznie respektowali granice swoich pól badawczych i pozostawiali na jednym tylko poziomie dyskursu” (PS, s. 445). W opinii badaczki „Zagłada wymyka się tego rodzaju ograniczeniom, rozbija schematy akademickiego podziału pracy, łączy kompetencje przedmiotowe z refleksją metateoretyczną i metafizyczną, przeszłość z przyszłością, wymiar etyczny z estetycznym i edukacyjnym” (PS, s. 445). Kiedy w podobny sposób spojrzymy na tę książkę, znika obiekcja – analogiczna do ikonoklastycznych kontrowersji – czy analizowanie i problematyzowanie tematu Shoah w dyskursie teoretycznym, nawet w jak najbardziej szlachetnych intencjach, nie jest mimo wszystko czymś nietaktownym. Przestajemy się małodusznie zastanawiać, jak dalece w tym przypadku sięgać może abstrakcyjne myślenie i towarzyszące mu spekulacje logiczne: dedukcji, indukcji, syntezy, analogii, pojęciowej kategoryzacji etc. i czy imperatyw upamiętnienia usprawiedliwia w wystarczającym stopniu nieunikniony przecież niekiedy efekt wyliczania, ewidencji, uogólnienia oraz dehumanizacyjne, uprzedmiotawiające właściwości podobnych procedur... Rozumiemy, przywołując słowa Georgesa Didi-Hubermana, że po Shoah skazani jesteśmy nie tylko na „obrazy mimo wszystko”, ale i na permanentny ruch refleksji od bezradności po próbę – zarówno w działaniach upamiętniających, jak i w opisującym je komentarzu.

Odczytany w ten sposób tom *Pamięć Shoah* stanowi doskonałą ilustrację myśli Dominicka LaCapry, którego tekst *Pisanie historii, pisanie traumy* został przetłumaczony specjalnie na użytek tej publikacji przez Agnieszkę Rejniak-Majewską. W krytycznym omówieniu dwóch przeciwstawnych sposobów rozumienia historiografii formułuje LaCapra *credo* badacza Zagłady. Autor *Writing History. Writing Trauma* odrzuca zarówno podejście dokumentacyjne, jak i konstruktywistyczne, postulując w zamian takie sproblematyzowanie normy obiektywistycznej, aby w dążeniu do obiektywnego rekonstruowania przeszłości znalazło się miejsce dla uczuć, empatii, czytelnych wartości oraz dialogu z innymi badaczami. Trudno o lepszą zapowiedź tej wizji niż *Pamięć Shoah*.

Szczególnie mocno w tomie tym daje o sobie znać postawa, którą LaCapra określił mianem „empatycznego niepokoju”. Empatia nie ma w tym ujęciu niczego wspólnego z prostą identyfikacją Ja z innym człowiekiem na drodze projekcji lub inkorporacji jego przeżyć. Utożsamienie tego rodzaju łączy się z mechanizmem „dziedziczenia traumy”, polegającym na ciągłym, naprzemiennym odnawianiu pourazowej reakcji i repulsji przeszłości, wskutek czego naśladowaniu ulega czyjś przymus powtarzania tego, czemu nie potrafi nadać sensu. LaCapra rozumie empatię inaczej, jako „próbę uchwycenia – choć zawsze w ograniczony sposób – zdeintegrowanego afektywnego wymiaru cudzego doświadczenia” (PS, s. 526). W próbie tej chodzi o „formę wirtualnego, nie zaś zastępczego doświadczenia”, w którym „reakcji emocjonalnej towarzyszy szacunek do drugiej osoby i świadomość, że jej doświadczenie nie jest naszym własnym” (PS, s. 527). Nietrudno zauważyć, że choć LaCapra stara się przedstawić postawę historiografa, jego opis doskonale oddaje podejście, jakie towarzyszy wielu współczesnym artystom. Tym zwłaszcza, którzy usiłują uczynić Shoah tematem własnej sztuki w rozmaitych performatywnych inicjatywach twórczych i nie do „od-tworzenia” jakichkolwiek przeżyć dążą, lecz do wywoływania emocji, umożliwiających choćby najmniejsze do tych doświadczeń zbliżenie oraz ich częściowe zintegrowanie ze świadomością.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że właśnie sztuka – pouczona gorzką lekcją awangardy – potrafi najwnikliwiej stawiać dzisiaj pytania o szanse oraz granice dyskursu Zagłady i że od artystów współczesna refleksja teoretyczna najwięcej może się w tym względzie dowiedzieć. Empatia, która w dziedzinie działań artystycznych pozwala z jednej strony uniknąć pułapki naiwnie pojmowanej reprezentacji i dzięki temu chroni przed kiczem sentymentalnego ilustrowania, ideologiczno-instrumentalną instrumentalizacją lub komercjalizacją etycznych zachowań, a z drugiej – przywraca perspektywę niestrywializowanych, indywidualnych emocji, uczy także, jak uniknąć uprzedmiotowienia doświadczeń Shoah w teoretycznych konceptualizacjach. Empatyczny niepokój, który zdaniem LaCapry powinien mieć „konsekwencje stylistyczne lub szerzej odcisnąć swój ślad na pisaniu” (PS, s. 527), nie pozwala „na domknięcie dyskursu i zagraża wszelkim kojącym czy podtrzymującym na duchu relacjom dotyczącym wydarzeń ekstremalnych” (PS, s. 528), pomaga więc nadać refleksji teoretycznej wymiar otwartości, a nawet interwencyjności charakterystycznej dla wielu współczesnych dzieł sztuki.

Roztrząsania i rozbiory

Ów empatyczny niepokój przebija z większości zebranych w *Pamięci Shoah* tekstów. Bywa wyrażany wprost, od pierwszego zdania, jak w zatytułowanej *Pustka i forma* wypowiedzi Ewy Rewers: „Jeśli w ogóle ośmielam się pisać o Shoah, jeśli swój głos dołączyć zamierzam do głosów w tej sprawie od dawna się rozlegających, to tylko w odpowiedzi na Celanowskie «powiedz i ty»” (PS, s. 595). Bywa też, że przesądza o kształcie całej wypowiedzi, jak w niezwykle emocjonalnym *Terenie* Wiktora Skoka. W zakończeniu tego tekstu, poświęconego wyparciu pamięci o łódzkim getcie ze świadomości mieszkańców miasta, padają słowa: „Litzmannstadt Getto – to brzmi teraz obco i odległe. Co pozostało? Wszelka pamięć jest dziś raczej kreowana niż odtwarzana. W wielkiej części to zwykły, instytucjonalny pozór. Wszystkie bezpośrednie obserwacje przynoszą sromotne konkluzje. Bazuję na tym, co tu widziałem i widzę co dzień. Proszę, nie mówcie mi, że jest inaczej. Że kiedyś będzie inaczej” (PS, s. 194) .

Autorzy *Pamięci Shoah* często ujawniają osobisty, zindywidualizowany punkt widzenia. „Trudno mówić wyłącznie w kategoriach teoretycznych o otaczającej nas rzeczywistości i to rzeczywistości tak realnej, jak Muranów – fragment śródmiejskiej Warszawy” – zaczyna swój szkic Angelika Lasiewicz-Sych i dodaje: „Opowiadam o śladach miasta. Patrząc na to miasto dzisiaj, chcę zobaczyć dawne miasto – ludzi i miejsca, i jego zagładę” (PS, s. 57). Podobnie postępuje Tomasz Majewski, redaktor tomu i autor kilku zamieszczonych w nim tekstów. Jeden z nich, zaledwie dwustronicowy, wyróżnia osobista dykcja. Autor dokumentuje w nim własną wędrowkę „ulicami bez pamięci” po łódzkim Parku Staromiejskim i jego okolicach, gdzie w miejscu obecnej pustki stały niegdyś żydowskie kamienice, jatki, synagoga... Próba dokładnego odtworzenia ich lokalizacji okazuje się niemożliwa, a zapis wędrowki przeobraża się w rejestrację niepowodzeń:

Staram się usytuować to konkretne miejsce w wyobrażonej przestrzeni, nie ma jednak nikogo, kto usytuowałby dla mnie samą tę przestrzeń w obecnej. [...] Przemierzam rozciągłość, w której próbuję odtworzyć podstawowe wymiary nieistniejącej przestrzeni jako podstawę dawnej topografii, zanim będę w stanie wypełnić ją zmysłowymi obrazami. (PS, s. 196)

W zderzeniu z materiałem zawierającym ekstremalne, szokujące treści empatyczny niepokój podpowiada niekiedy zaskakujące skojarzenia. Autorka *Antropologicznego opisu doświadczenia głodu u dzieci na podstawie świadectw z getta warszawskiego*, Marta Pietrzykowska, odwołuje się do ustaleń Collina Turnbulla, brytyjskiego antropologa, który badał zachowania członków umierającego z głodu afrykańskiego plemienia Ików. Zaproponowaną analogię – choć autorka nigdzie tego sama nie przyznaje, oddalając jedynie posądzenie o chęć „zrelatywizowania, zbanalizowania czy odebrania wyjątkowości Zagładzie” (PS, s. 570) – odczytywać można jako próbę choćby częściowego, ułomnego zrozumienia, czym było doświadczenie głodu wśród dzieci z getta. Wobec niewyobraźalnego charakteru tych przeżyć i niemożności odnalezienia jakiegokolwiek odniesienia we własnych doświadczeniach, sięgnęła autorka po opis wydarzeń „podobnych”.

W kategoriach „empatycznego niepokoju” opisać można wiele przywołanych w *Pamięci Shoah* artystycznych działań. Dotyczą one przede wszystkim sytuacji, w których za sprawą interwencji twórcy dokonuje się estetyczna konfrontacja z horrorem Zagłady. Choć ani tego doświadczenia, ani towarzyszących mu przeżyć nie można odtworzyć, a podejmowane próby wywołać mogą najwyżej wrażenie pustki, możliwe okazuje się jej „wypełnienie” własnymi emocjami, emocjami artysty oraz emocjami tych, do których trafia jego działanie. Artystyczne akcje bywają referowane przez samych artystów, jak dzieje się w przypadku Jana Stanisława Wojciechowskiego i Rolanda Schefferskiego, lub relacjonowane przez badaczy dyskursu Shoah. Choć ten drugi przypadek dotyczy najczęściej tekstów łączących wywód teoretyczny z elementami interpretacji przywoływanych praktyk, również i wówczas do głosu dojdzie charakterystyczna dla postawy empatii subiektywizacja spojrzenia. Empatyczny niepokój twórcy udziela się jego komentatorowi:

Patrzmy w prawo i w lewo – tam gdzieś była brama Getta. Nie widzimy jej, bo jej nie ma – ale też (na razie) nie patrzmy po to, by ją sobie w wyobraźni zrekonstruować, lecz by przepuścić przejeżdżające samochody. [...] Wycięty wzdłuż trzech boków prostokąt po odgięciu ukazuje puste wnętrze głowy. To zaskakuje. To coś innego niż dotychczasowe zderzenia. (PS, s. 104-105)

– pisze Piotr Winskowski, przypominając akcję *Twarz innego* Jana Stanisława Wojciechowskiego. Podobnie – jako przykład przyjmowania wobec Shoah tej samej empatyzującej postawy – odczytywać można tekst Teresy Pękali *Ocaleni i ocalający – funkcjonowanie pamięci o Zagładzie w realizacjach artystycznych lubelskiego Ośrodka Brama Grodzka*, tym cenniejszy, że uzupełnia go metafizologiczna refleksja:

Traktując wypowiedź artystyczną jako punkt wyjścia do refleksji filozoficznej, zawsze narażeni jesteśmy na błędy „strategii tłumaczeń”, bez niej jednak trudno wyobrazić sobie pracę humanisty. Nie tyle więc inkryminowana w ponowoczesności strategia badawcza budzić winna obawy, co pozycja „tłumacza” zjawisk. O ile więc świadomi jesteśmy nieostateczności, cząstkowości, a nawet przygodności przekładu, o ile nie staramy się za wszelką cenę dążyć do uzgodnienia pojęć, to tłumaczenie ma wartość heurystyczną. Inicjuje spór o funkcjonowanie, jak w tym przypadku, pamięci o Zagładzie, pokazuje wielość możliwych interpretacji. (PS, s. 84)

Otwartość, empatia i domysł, że tylko dbałość o odnawianie emocjonalnej reakcji potrafi zapewnić doświadczeniu Shoah żywą pamięć, nie oznaczają bynajmniej podporządkowania dyskursu artystycznego działaniom opartym jedynie na spontanicznym odruchu. Nie tylko sztuka oddziałuje na teorię, ale i odwrotnie. Metarefleksja, charakterystyczna dla sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej – manifestująca się przez autokomentarze artystów i chętnie legitymizowanie przez nich swoich decyzji różnymi koncepcjami teoretycznymi (zarówno własnymi, jak i przejętymi od innych) – w przypadku działań artystycznych nawiązujących do Shoah zyskuje dodatkową sankcję. Staje się z jednej strony znakiem odpowiedzialności, jaka zobowiązuje każdego, kto podejmuje ten temat, a z drugiej – potwierdza świadomość uczestniczenia w zbiorowym dyskursie, wykraczającym poza jed-

Roztrząsania i rozbiory

norazowość dzieła sztuki. Bez teoretycznej refleksji – jak dowodzi wiele zebranych w *Pamięci Shoah* przykładów – nie byłoby projektu Pomnika-Drogi zespołu Oskara Hansena, stworzonego dla muzeum w Auschwitz. O nim i o fundującej go teorii Formy Otwartej piszą Józef Tarnowski i Jan Stanisław Wojciechowski. Nie byłoby performerskich akcji izraelskiego kolektywu Public Movement, inicjowanych w przestrzeni miejskiej, popartych wyrafinowanymi studiami nad mechanizmem zachowań w grupie i omówionych w tekście Agaty Siwiak. Nie byłoby muzeów żydowskich Daniela Libeskinda, wielostronnie analizowanych przez Ewę Rewers, J. Krzysztofa Lenartowicza, Jarosława Lubiaka i Marię Popczyk. Nie byłoby fotograficznego cyklu *Auschwitz Apel* Wojciecha Prażmowskiego, *Obozu koncentracyjnego LEGO* Zbigniewa Libery, instalacji *Zjechali z drogi* Rolanda Scheffer-skiego i wielu innych, o których mowa w *Pamięci Shoah*.

Dzięki teoretycznej świadomości autorzy tych prac docierają w swoich poszukiwaniach dalej, niż sięga efekt empatycznego rezonansu, przeciwstawiającego się petryfikacji form pamięci o Shoah. Wielu z nich zdaje sobie sprawę, że – jak zauważa Tomasz Majewski – „współczesna debata o pamięci Zagłady [znalazła się w klinczu] między nadwartościowaniem traumy a apofatyicznym dyskursem «pustki po Shoah»” (PS, s. 872). W tej sytuacji twórcy usiłują zaproponować inną drogę, przekraczającą alternatywę, w której albo zakłada się kompulsywną repetycję traumy, wynikającą z przeświadczenia, że „im boleśnieszka jest pamięć Holokaustu, tym więcej w niej autentyzmu”⁵, albo w ogóle kwestionuje możliwość jakiegokolwiek reprezentacji poza przedstawieniem czystej negatywności. Przykładem udanego wyjścia poza tę aporię, a jednocześnie próbą jej teoretycznego sproblematyzowania, podjętą w materii obrazu filmowego, jest *Shoah* Claude’a Lanzmanna. W opinii Majewskiego Lanzmann doprowadza w nim do zderzenia „możliwości/nieemożliwości reprezentacji z tym, co możliwe i niemożliwe w porządku wyobrażenia” (PS, s. 876). I choć w efekcie „prowadzi do wykreślenia granic Zagłady jako tego, co niewyobrażalne i nieprzedstawialne, a więc absolutne”, pozwala widzowi „doświadczyć faktycznie nieobecności jako indeksalnego odcisku Zagłady” (PS, s. 872). W takiej interpretacji film Lanzmanna dostarcza przykładu możliwej hermeneutyki pamięci w sytuacji, „kiedy współczesne próby rozumienia rozpoczynają się już w miejscu mediacji i nieobecności źródłowego znaczenia” (PS, s. 872).

Tym, co łączy wypowiedzi artystyczne i teoretyczne o Shoah, jest świadomość licznych ograniczeń i uwarunkowań każdej medytacji nad Zagładą oraz konieczność uwzględnienia, mówiąc słowami Floriana Znanięckiego, „współczynnika humanistycznego”. Jego wyrazem staje się z jednej strony empatia, niepozwalająca rzeczowości na wyeliminowanie emocji, a z drugiej – zasadnicza w przypadku Shoah perspektywa ukazująca, że Liczba to nic innego niż zbiór odrębnych, indywidualnych przypadków. Medium naturalnie predestynowanym do przechowania

⁵ A. Heller *Pamięć i zapomnianie. O sensie i o braku sensu*, przeł. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001 nr 52/53, s. 22.

perspektywy pojedynczego losu, a zarazem szczególnie wrażliwym na pułapki dyskursywizacji (narratywizacji, fabularyzacji) „niedoświadczalnego” (według określenia Lawrence’a Langer) doświadczenia Shoah jest literatura. Jak silnie literackie opowieści o Zagładzie przenika świadomość aporetyczności i ułomności tradycyjnych środków wyrazu ujawniają w tomie *Pamięć Shoah* analizy twórczości Henryka Grynberga, Hanny Krall, Bogdana Wojdowskiego, Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka przeprowadzone przez Monikę Szablowską, Dorotę Krawczyńską i Aleksandrę Ubertowską.

Dzięki swojej samoświadomości literatura, jak zauważa Przemysław Czapliński, „kwestionuje [...] dominujące wersje społecznej świadomości w sposób równie uparty, co socjologia, politologia czy historiografia” (PS, s. 739). Płyne z niej inspiracja dla wielu rozważań istotnych z punktu widzenia problematyki mówienia o Zagładzie. Jednym z takich obszarów jest relacja między fikcją a dokumentem, ujawniająca się choćby w takich określeniach jak „literatura faktu” czy „opowiadania dokumentalne” stosowane na przykład wobec twórczości Hanny Krall. Jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska: „Etykiety te z góry niejako implikują problematyzację opozycji między dokumentem (identyfikowanym z prawdą) a literaturą piękną (identyfikowaną z fikcją)” (PS, s. 824). Kwantyfikatory te, ujmowane w postaci wykluczającej się antynomii i odniesione do problematyki przedstawień Shoah, przesądzały o ujemnym waloryzowaniu wszelkich prób fikcjonalizacji traumatycznych wydarzeń. Umieszczone zaś w kontekście krytyki kultury popularnej prowadziły do ortodoksyjnego uznawania negatywnej reprezentacji za jedynie możliwą w przypadku Zagłady. Emblematem kontrowersji, o których mowa, jest *Lista Schindlera* Stevena Spielberga. W gruntownej analizie dyskursów ujawniających się przy okazji dyskusji nad tym filmem Zeidler-Janiszewska stwierdza:

Jeśli oglądamy *Listę Schindlera* jako jedną z wielu możliwych fabularnych reprezentacji losów i zachowań ludzi w czasach Zagłady (obok *Korczaka* Wajdy, *Daleko od okna* Kolskiego, *Kornblumenblau* Wosiewicza, *Pianisty* Polańskiego czy *Europa, Europa* Holland), ale i *Shoah* Lanzmanna i innych dokumentów lub paradokumentów, i konfrontujemy ją z przeczytanymi książkami historyków, z dokumentacją fotograficzną, powieściami i wspomnieniami, nie musimy wybierać reprezentacji „najwłaściwszej” – ich przesłania budują **ł a c z n i e** [podkreśl. autorki] korpus zdecydowanie gorzkiej wiedzy o człowieku, z którą powinniśmy się na własny już i przyszłości użytek uporać. (PS, s. 891-892)

Przypadek filmu Spielberga i sporów, jakie wywołał, daje Zeidler-Janiszewskiej okazję do skomentowania ich światopoglądowych uwarunkowań. Badaczka wskazuje, że jednym ze źródeł referowanej przez nią kontrowersji jest rozróżnienie między normatywną interpretacją Adornowskiej koncepcji „sztuki autentycznej”, wysokiej, mierzącej się z niewyobrażalnym na granicy przedstawialności, a implikacjami etycznymi/praktycznymi jego imperatywu kategorycznego („myśleć i działać tak, aby Auschwitz się nie powtórzył”), odnoszącego się w intencjach filozofa do **w s z y s t k i c h** ludzi, także tych, którzy są odbiorcami produktów przemysłu kulturalnego... Jak trzeźwo zauważa Zeidler-Janiszewska, trudno zaprzeczyć,

Roztrząsania i rozbiory

że to właśnie film Spielberga, fabularyzujący jedną z historii ocalenia grupy Żydów przez „dobrego Niemca”, wraz z całym towarzyszącym mu kompleksem zróżnicowanych (także krytycznych) dyskursów, przyczynił się do uczynienia z Zagłady podstawowego punktu odniesienia w formowaniu się ponadnarodowej etyki tej fazy nowoczesności, w której żyjemy (PS, s. 892)

Refleksję na temat form reprezentacji po Shoah zdominowały idee zaproponowane przez Adorna, a raczej radykalne niekiedy ich odczytania. Zadaniu eksplikacji dialektycznych sensów tej myśli w relacji do dyskursu Shoah po Shoah poświęcone są w omawianym tomie teksty Zeidler-Janiszewskiej (*Punkty odniesienia*), Jacka Zychowicza (*Historiografia Auschwitzu: od krytycznej negacji do instrumentalizacji*) oraz przedruk wspólnego tekstu Agneś Heller i Ferenca Fehéra (*Czy możliwa jest poezja po Holokauście?*). Obok idei Adorna w historii myśli estetycznej odrębne i coraz częściej brane pod uwagę miejsce zajmuje teoria Siegfrieda Kracauera. Zgodnie z jego koncepcją obrazu filmowego tylko dosłowna wizualizacja pozwala „wyzwolić groźę z niewidzialności” i udaremnić ryzyko sakralizacji ludobójstwa wskutek uwznioślenia figury nieprzedstawialnego. Jak pisze Tomasz Majewski, „[Adornowskiej] dialektyce, która chce być «pojęciowym bólem» Kracauer przeciwstawia kondycję materialnych pozostałości i resztek, wspólną ofiarom i ocalałym” (PS, s. 903). Inwencja artystyczna potrafi jednak przekroczyć i tę spekulatywnie w gruncie rzeczy ustanowioną antytezę. W komentowanych przez Jolantę Dąbrowską-Zydroń i Mariannę Michałowską praktykach kontrapamięci Christiana Boltanskiego, zakładających, że cokolwiek uczynimy z przeszłością, pozostanie ona nieosiągalna, nienazwane nigdy z imienia doświadczenie Shoah mimo wszystko powraca – właśnie za sprawą uporczywego eksplorowania przypadków unicestwionych egzystencji oraz ich materialnych śladów...

Sama Zagłada jest milczeniem i nikt z żyjących nie zna jej języka. Choćbyśmy chcieli, nie możemy jej opowiedzieć. Istnieją jednak różne formy pamięci Shoah – faktyczna, która jest zarazem pamięcią przeżycia, i przyswojona pamięć zbiorowa, pieczołowicie (re)konstruowana z pamięci indywidualnych. Jest pamięć nieprzerwanie podtrzymywana i pamięć odzyskiwana po stanie historycznej amnezji. Jest pamięć przepelniona nadmiarem i walcząca z własnym niedostatkiem. Osobista i publiczna, ciągła i fragmentaryczna, niema i estetyzowana, lokalna i przemieszczona, partykularna i uniwersalna, rytualizowana i zinstrumentalizowana, chrześcijańska i żydowska... Jest też brak pamięci i potrzeba jego wypełnienia. Tom *Pamięć Shoah* uczy, że nie ma jednej ścieżki pamiętania i nie ma jednej, „właściwej” formy jej ekspresji. Pokazuje, jak Proteuszowy dyskurs Zagłady uczestniczy w likwidacji myślenia nowoczesnego – lokując się po stronie ruchu różnicy i odrzucając kategorie całościowe. Te same, które wspierając proces totalizacji, umożliwiły niemożliwe.

Pamięć Shoah uzmysławia też, że wraz z upływem czasu obok aporii podstawowej, której biegunami są z jednej strony imperatyw upamiętnienia traumatycznego doświadczenia, a z drugiej – jego niewyobrażalność i nieprzedstawialność, coraz silniej zaznacza się aporia wtórna: odczuwana przez urodzonych później po-

trzeba dowiedzenia się, czym była trauma Shoah i niemożność jej przekazania przez tych, którzy jej doświadczyli. „Paradoks Holokaustu polega więc na tym, że ci, którzy przeszli drogę śmierci do samego końca, nie żyją, ci zaś, którzy przeżyli, nie wiedzą wszystkiego. To, co wiedzą i tak sprawia, że żyją z wyrwanym językiem” (PS, s. 737) – konkluduje, nawiązując do Primo Leviego, Czapliński. Aporetyczność dyskursu po Shoah w najściślejszy sposób odpowiada paradoksalnej, niepojętej istocie tego wydarzenia, niedającego się w żaden sposób uzgodnić z porządkiem historii i zmuszającego do rewizji jej obrazu. Nieusuwalny rozdział między pragnieniem wyrażenia i zrozumienia Shoah a daremnością dostępnych człowiekowi form, skazujący go na wieczne ponawianie gestu ich wynajdywania, stanowi jednocześnie gwarancję niepokoju, który nigdy nie powinien zostać zastąpiony odczuciem oswojenia traumy i jej zadośćuczynienia. Wskazanie, że wielką rolę w podsycaeniu tego niepokoju odgrywają w równym stopniu kulturowe praktyki pamięci, jak i akty samoświadomości, jest niezaprzeczalną zasługą tomu *Pamięć Shoah*. Zgromadzone w nim teksty pokazują, na czym polega dziedzictwo Shoah: na zobowiązaniu do pozostawienia świadectwa i na potrzebie autorefleksji. Kiedy zdobywamy się na mówienie o Zagładzie, nie możemy nie myśleć o tym, co to znaczy: myśleć i działać tak, aby Auschwitz się nie powtórzył.

Agnieszka KLUBA

Abstract

Agnieszka KLUBA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

On the Shoah, the Shoah over

Review: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, ed. by Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009. A selection of texts in English has been published in a separate volume as *Memory of Shoah: Cultural Representations and Commemorative Practices* [editors & publishing house: ditto].

The publication is discussed in terms of its being unprecedented in the Polish afterthought on the Holocaust. The unique quality of this editorial project has been determined by its unusual scale, reflected in the number of authors involved and the multiplicity of their standpoints. Viewed in this way, *Memory of Shoah* cannot be approached as merely an academic description of ‘cultural representations and practices of commemoration’ of the Annihilation. It ought rather to be seen as a peculiar attempt at evidencing the variety of forms assumed by the humanistic reflection upon the Shoah – expressed, commented upon, and commenting itself in the innumerable, ever-resumed discourses, narrations, and artistic acts.