

Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitz

Aleksandra Ubertowska

Aleksandra UBERTOWSKA

Praktykowanie *postpamięci*. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitzi¹

Marianne Hirsch – amerykańska historyczka literatury i sztuki, specjalizująca się w badaniu zagadnień pamięci i wizualności – tworząc pojęcie „postpamięci”, akcentowała centralne dla tej kategorii poczucie czasowego i przestrzennego oddalenia potomków ocalonych z Zagłady, inaczej mówiąc – wielorako definiowanego dystansu, oddzielającego od „scen traumatycznych”, które ustanowiły rodzinne narracje o zranieniu. Po latach, wyruszając w podróż do Czernowitzi (rum. Cernauti, ukr. Czerniwci, pol. Czerniowce), rodzinnego miasta swoich rodziców, pokonała drogę pomiędzy pojęciem a doświadczeniem, intelektualnym a afektywnym i somatycznym przepracowaniem problemu międzypokoleniowej transmisji traumatycznej przeszłości. Zapisem tej podróży (a właściwie kilku wypraw do postsowieckiej Ukrainy) stała się książka *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory* Marianne Hirsch i Leo Spitzera (2010)².

Kompozycja rozprawy, złożona z czterech, wyraźnie różniących się od siebie części, zaopatrzona w bogaty materiał ilustracyjny (o funkcji fotografii w książce Hirsch/Spitzer będzie mowa w jednym z kolejnych podrozdziałów niniejszego eseju) odzworowuje kalendarium kolejnych podróży do Bukowiny, podporządkowanych odmiennym założeniom egzystencjalnym i badawczym. Pierwsza wyprawa, zorgani-

¹ Artykuł ten powstał w wyniku realizacji projektu badawczego sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji nr NN 103 443240.

² M. Hirsch, L. Spitzer *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, University of California Press, London 2010.

zowana w roku 1998 miała charakter rodzinnej podróży nostalgicznej (Hirsch nazywa ją „podróżą do źródeł”). Autorzy książki towarzyszyli rodzincom Marianny, Lotte i Carlowi Hirsch w powrocie do rodzinnego miasta, z którego wyjechali oni w połowie lat 40. i w próbie odnalezienia miejsc związanych z okresem dzieciństwa i młodości. W rozdziale pierwszym przedmiotem analizy jest „idea Czernowitza” jako wielokulturowego, kosmopolitycznego miasta, w którym przez ponad 200 lat powstawała wielka literatura niemiecka. A kulturowy potencjał Czernowitza jest prawdziwym fenomenem, wielokrotnie opisywanym i zamkniętym w znanej formule o mieście, w którym ludzie żyli w symbiozie z książkami. Do grona sławnych artystów, wywodzących się z tego miasta, tworzących nie tylko w języku niemieckim, ale i w jidysz, hebrajskim, angielskim należą Paul Celan, Rose Ausländer, Alfred Margul-Spergel, Icek Manger (są to tzw. „poeci Bukowiny”), izraelski pisarz Aharon Appelfeld, reżyserzy i aktorzy amerykańscy Otto Preminger, Edward G. Robinson, Harvey Keitel, Mila Kunis³. Marianne Hirsch rekonstruuje historię żydowskiej wspólnoty w Czernowitza od początków asymilacji, która dokonywała się stopniowo, począwszy od Edyktu o Tolerancji wydanego w roku 1781, poprzez czasy rozkwitu gospodarczego miasta w okresie monarchii habsburskiej, po okres kształtowania się państwa rumuńskiego w dwudziestolecie międzywojennym, aż po dramatyczne wydarzenia wojenne: okupację sowiecką i faszystowską, zakończoną eksterminacją ponad połowy żydowskich mieszkańców Bukowiny. Przedmiotem naukowego opisu nie jest jednak konwencjonalnie pojmowana dziejowość miasta, lecz Czernowitza jako „projekcja [...], idea fizycznie oderwana od geograficznej lokalizacji i ściśle uzależniona od osobistej, rodzinnej i kulturowej pamięci”⁴.

Druga podróż, przypadająca na rok 2000, odbywała się już bez udziału rodziców; autorom towarzyszyli wówczas Florence Heymann, badaczka dziejów Czernowitza i David Kessler z Izraela, potomek jednego z mieszkańców miasta, kuzyn Marianny. Autorzy książki tym razem wystąpili w roli badaczy akademickich, odwiedzających archiwa miejskie i prywatne w poszukiwaniu dokumentów, wspierających narrację rodzinną. Najistotniejszą częścią tej podróży była jednak długa i wyczerpująca wyprawa do Transnistrii w poszukiwaniu śladów obozu pracy w Wapniarce, do którego deportowano ojca Dawida, dr. Artura Kesslera. Część książki poświęcona tej podróży nosi tytuł „Ciemniejsza strona” (w domyśle: „mroczna strona” historii Bukowiny, w przeciwieństwie do nostalgicznej części pierwszej).

Podróż trzecia (rok 2006) w wymiarze poznawczym powielala zamysł przyświecający podróży drugiej – głównym celem była ponowna wyprawa do Transnistrii.

³ Zob. J. Felstiner *Strata i język macierzysty*, w: tegoż *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, przeł. M.M. Tomal, red. P. Paziński, Austeria, Kraków–Budapeszt 2010, s. 26-27, H.J. Schütz *Dichter der Bukowina*, w: tegoż *„Eure Sprache ist auch meine”. Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte*, Pendo, Zürich, München 2000, s. 359-361; W. Jasper *„Einer der schönsten Träume der Diaspora”: Czernowitz*, w: tegoż *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte einer Mythos*, Propyläen Verlag, Berlin 2004.

⁴ M. Hirsch, L. Spitzer *Ghosts of Home*, s. XV.

Odmienne były natomiast jej ramy organizacyjne – podróż trzecia odbywała się w gronie uczestników wirtualnej społeczności portalu „Czerno-L”⁵, utworzonej przez wielopokoleniową wspólnotę ludzi, którzy wywodzą się z rodzin, związanych z Czerniowcami. Wreszcie podróż czwarta z roku 2008, najkrótsza, poprzedzająca uroczyste obchody 600-lecia założenia Czerniowiec, wiązała się z udziałem obojga autorów w pracach nad utworzeniem Muzeum Historii i Kultury Żydów Bukowiny. Odpowiednio krótka relacja z tej podróży ustanowiła rozdział końcowy i podsumowanie założeń książki.

By odpowiednio umiejscowić badawczo *Ghosts of Home*, należałoby pokrótce zrekonstruować całą sieć rozpraw, rozróżnień terminologicznych i tez naukowych postawionych przez autorkę, bowiem w omawianej tu książce skrytykowały się one jako idee nieco przeformułowane, a przede wszystkim osadzone na innych poziomach dyskursu naukowego i samoświadomości badacza. Dlatego też konieczna wydaje się tu choćby pobieżna rekapitulacja założeń najważniejszej idei autorki – wspomnianej „postpamięci”, koncepcji teoretycznej, sformułowanej przez Hirsch wiele lat wcześniej w książce *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) i doprecyzowanej w artykułach i książkach, opublikowanych w latach późniejszych⁶. Tak Hirsch definiuje w wymienionej rozprawie z roku 1997 kategorię postpamięci:

W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, późnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć.⁷

Marianne Hirsch, tworząc ideę „postpamięci” wpisuje się na szczególnych pracach w tak istotny dla współczesnej humanistyki, znaczący nazwiskami Maurice’a Halbwachsa, Paula Ricoeura, Franka Ankersmita, Marca Auge, dyskurs pamięci⁸. Badaczka próbuje połączyć w ramach tej idei prywatny, rodzinny wymiar

⁵ Adres internetowy tej strony: <http://czernowitz.ehpes.com/>

⁶ M. Hirsch *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997. Ukazał się polski przekład jednego z rozdziałów tej książki: M. Hirsch *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

⁷ M. Hirsch *Żaloba i postpamięć*, s. 254.

⁸ Zob. m.in. M. Halbwachs *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, PWN, Warszawa 2008; J. Assmann *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008; P. Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2007; *Pamięć zbiorowa*

wspominania z kulturowym rozumieniem aktywności memorialnej, zapisanej w artefaktach, obyczajach i instytucjach kommemoratywnych, pamiętnikach i innych memorabiliach. Kategoria ta poszerza słownik memorialny o nowe aspekty: umownie rozumianej „dziedziczności”, zapośredniczenia przeszłości, wreszcie dekonstrukcji jej obrazu, jaki dokonuje się w procesie transmisji. Celem pracy intelektualnej Hirsch jako twórczyni pojęcia postpamięci (choć nigdzie nie zostało to w taki sposób sprecyzowane) wydaje się zatarcie granicy pomiędzy prywatnym i publicznym w obszarze pamięci, inaczej mówiąc – dążenie do nobilitacji prywatności, rodzinności jako pełnoprawnej kategorii kulturowej.

Koncepcja postpamięci ewoluowała, by swoją ostateczną formę przyjąć w artykule *The Generation of Postmemory*⁹, opublikowanym w roku 2008 na łamach czasopisma „Poetics Today” i książce pod tym samym tytułem z roku 2012¹⁰ (a zatem już po ukazaniu się *Ghosts of Home*). W stosunku do pierwotnej wersji widoczne jest tu przesunięcie akcentów w kilku kwestiach. Hirsch w większym stopniu podkreśla etyczny aspekt relacji postmemorialnej i związane z nią niebezpieczeństwa, zastanawiając się nad tym, jak potomkowie ocalonych powinni przekazywać historię ofiar, nie zawłaszczając ich i nie eksponując w zbyt wielkim stopniu własnej osoby w akcie transmisji. Nie jest to jednak, jak mogłoby się wydawać, zwrot esencjalistyczny i konserwatywny: fundamentem postpamięci staje się tu wprawdzie etyczna relacja między pokoleniami, lecz w oderwaniu od pojęć „sprawstwa”, „uczestnictwa”, doświadczeń konkretnych rodzin. Rozluźnieniu ulega również związek praktyk postmemorialnych z pamięcią, z równoczesnym podkreśleniem rangi reprezentacji przeszłości w ramach wymiany międzygeneracyjnej. *Postpamięć*, pisze Hirsch, „nie jest ruchem, metodą lub ideą, lecz strukturą między- i ponadpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia”¹¹.

Hirsch w omawianym artykule, wyraźnie pod wpływem krytyki Ernsta van Alphen¹², silniej ujawnia rys zerwania niż kontynuacji, podkreślając imagina-

i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, red. M. Saryusz-Wolska, Univeristas, Kraków 2009; *The Collective Memory Reader*, ed. J. Olick, Oxford University Press, New York 2011.

⁹ M. Hirsch *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” Spring 2008.

¹⁰ M. Hirsch *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012.

¹¹ M. Hirsch *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” Spring 2008, s. 106.

¹² Koncepcja Hirsch zapoczątkowała obszerną dyskusję na temat znaczenia postpamięci. Ernst van Alphen w artykule *Second Generation Testimony, Transmission of Trauma and Postmemory*, „Poetics Today” Summer 2006, stwierdza na przykład, że formuła ‘postpamięci’ stwarza sugestię nieuchronnej kontynuacji pomiędzy pierwszym i drugim pokoleniem, zakładając swoiste „dziedziczenie” kondycji ofiary. Tymczasem w rozumieniu van Alphen „postpamięć” nie jest pamięcią, nie pełni bowiem funkcji indeksalnej, tak charakterystycznej dla pamięci kolektywnej w rozumieniu Franka Ankersmita. Przeciwnie, jej trajektorię znamionuje brak, zerwanie ciągłości, amnezja, milczenie w komunikacji rodzinnej.

cyjny czy wręcz fikcyjny charakter postmemorialnych świadectw, a zatem kładzie nacisk na „post-ne”/postmodernistyczne ślady i sygnały traumatycznej przeszłości w dziele sztuki, czyniąc bohaterem swego artykułu współczesnego niemieckiego pisarza W.G. Sebald jako autora *Austerlitz*. Badaczka w swoim późnym artykule porzuca również koncepcję „rodzinnej” postpamięci na rzecz postpamięci „afiliacyjnej”, pisząc: „postpamięć nie jest fundamentem (jednostkowej) tożsamości, lecz ‘pokoleniową’ strukturą transmisji głęboko osadzonej w takich [tj. artystycznych – A.U.] formach mediacji”¹³.

Oczywiste w tym miejscu wydaje się pytanie o to, w jakiej relacji wobec koncepcji postpamięci pozostaje wspomniana na początku rozprawa Hirsch i Spitzera pt. *Ghosts of Home*? Co oznaczała ona dla samej badaczki, jakie miejsce zajmuje w jej naukowej biografii i jak modeluje ona wyobrażenia o konstrukcji podmiotu badawczego, który przecież porzuca tu wszelkie roszczenia do obiektywizmu, postulowanej niegdyś „bezstronności” naukowej i za swoją dewizę przyjmuje Ankersmitowską „pochwałę subiektywizmu”¹⁴, zaangażowania, a wręcz „zanurzenia” w przedmiot badań? Próbowi udzielenia bardziej wnikliwych odpowiedzi na te pytania poświęcam kolejne fragmenty niniejszego artykułu; w tym miejscu chciałabym sformułować w lapidarnej i skrótowej formie podstawową tezę, którą będę dalej rozwijała. Otóż, wydaje się, że *Ghosts of Home* wyrosły ze swoistego „znużenia teorią”, z tęsknot pragmatystycznych i pragnienia sprawdzenia prawomocności stworzonych przez siebie kategorii teoretycznych w warunkach odmiennych, oddalonych od sterylnej sali wykładowej czy konwersatoryjnej. Inaczej mówiąc, doświadczenie, którego zapisem stała się rozprawa *Ghosts of Home* jest swoistym „praktykowaniem postpamięci” w relacji wobec przestrzeni, wizualności, tożsamości, praktyk kulturowych, własnej świadomości badawczej wreszcie.

Mikrologiczne praktyki miejskie

Ghosts of Home jest zbiorem heterogenicznym, łączącym różne tradycje gatunkowe i dyscyplinarne (itinerarium, sagę rodzinną, autobiografię, historiografię, reportaż, dzieło metanaukowe, tekstualność z wizualnością). Książka ta jest dziełem złożonym z rozdziałów, powstających na kolejnych etapach pracy naukowej, które były publikowane na łamach czasopism w formach odbiegających od ich wersji ostatecznej (posiadały one zatem swoje pre-teksty, komplikujące status wersji późniejszych). Jest wreszcie relacją prowadzoną z punktu widzenia niestabilnego, nieuchwytnego narratora, co utrudnia czytelnikowi przyjęcie odpowiedniej per-

¹³ M. Hirsch *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” Spring 2008, s. 114.

¹⁴ Użyłam tu w nieco swobodnym trybie sformułowania Ankersmita, opisującego zmiany zachodzące we współczesnej historiografii, zob. F. Ankersmit *Pochwała subiektywności*, przeł. T. Sikora, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

spektywy odbiorczej. Najbardziej odpowiednie dla zainicjowania procedur interpretacyjnych, ukierunkowanych na odsłonięcie złożonych sensów i kontekstów kulturowych książki wydaje się jednak z wielu względów formuła „opowieści przestrzennych” Michela de Certeau¹⁵. Nazwisko to pojawia się tu nieprzypadkowo: francuski antropolog został przywołany wprost w książce Hirsch i Spitzera jako autor motta do rozdziału trzeciego części pierwszej, pt. *Spacerując po Herrengasse*; można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że z jego inspiracji powstała koncepcja całej książki.

Patronat intelektualny de Certeau jako teoretyka współczesnej przestrzeni miejskiej wydaje się oczywisty w świetle intencji, jakie przyświecały autorom rozprawy¹⁶. Piszą oni bowiem wielokrotnie o pragnieniu wpisania pamięci (pamięci rodzinnej) w konkretną topografię, o paradoksalnym, podzielanym przez większość uczestników forum internetowego „Czernowitz-L” poczuciu obcowania z „frustrującym simulacrum” historycznej przestrzeni, które rozbudziło gwałtowną potrzebę powrotu do „analogowego” źródła, miasta-oryginału. Urokliwe, sepiowe pocztówki z habsburskiego Czernowitz domagały się konfrontacji z „twardą” materią, z siatką autentycznych miejskich ulic i kwartałów. Książka Hirsch i Spitzera jest więc próbą (niezupełnie udaną, jak miało się okazać) odwrócenia logiki Baudrillardowskiego postmodernistycznego teorematu, mówiącego o tym, że żyjemy w czasach, w których „mapa poprzedza terytorium, mapa rodzi terytorium”¹⁷.

Procedura „wdrukowywania” rozproszonej materii wspomnień z austriackiego Czernowitz w „twardą” topografię ukraińskiego Czerniwci przyjęło formę żmudnej, pedantycznej pracy – przemierzania miejskich ulic współczesnego postsowieckiego miasta i odszukiwania na podstawie starych, austriackich map miejsc, związanych z ważnymi wydarzeniami z życia Lotte i Carla Hirschów. Kartografia okazuje się jednak niepewnym, złudnym źródłem wiedzy o urbanistycznym kształcie Czerniwci, które jawi się zrazu jako miasto obce, całkowicie nierozpoznawalne. Zdobywanie wiedzy o nowej topografii i jej stosunku do przeszłości przypomina raczej przedzieranie się przez siatkę nazw ukraińskich do, zdeponowanych w rodzinnych wspomnieniach, „map pamięci”, na których ulica Olgi Kobylskiej określana była mianem Herrengasse, a uliczka Bogdana Chmielnickiego nosiła nazwę Dreifaltigkeitgasse (przy tej właśnie ulicy znajdował się dom rodzinny matki Marianny Hirsch).

¹⁵ M. de Certeau *Opowieści przestrzenne*, w: tegoż *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

¹⁶ Zob. też N. Leśniewski *Miasto i jego miejsca. Próba ujęcia radykalno-hermeneutycznego*, T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskich przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.

¹⁷ J. Baudrillard *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Szuszczyński, Kraków 1998, s. 176.

Nazewnictwo to utworzyło osobliwą toponimię. Jest to toponimia wielowarstwowa, poliwalentna, wchłaniająca pamięć wielu „map”, na ogół niesuwerennych, narzucanych odgórnie przez władzę metropolitalną, niejako kolonizującą za pomocą nazewnictwa peryferyjne krainy imperium. Pierwsze spotkanie z Czernowitż jest więc konfrontacją z „szaleństwem onomastyki”, kodującym „szaleństwo historii”, które dotknęło tereny Europy Środkowo-Wschodniej. Dlatego też te same miejsca w pamięci rodziców Marianny noszą nazwy niemieckie, rumuńskie, rosyjskie, wreszcie ukraińskie (np. centralny punkt miasta oznaczany jest jako Ringplatz, Piate Unirii, Krasnaja Płaszczat’). Jednak uporczywe, długotrwałe pokonywanie urbanistycznych kwartałów Czerniwczii doprowadza do umownej restytucji utraconego świata. Widmowe, ale zarazem sugestywne, niemal dotykalne Czernowitż zostaje odbudowane w narracji rodziców Marianny, narracji rozwijającej się w przestrzeni. Można odnieść wrażenie, że bohaterowie książki Hirsch stosują się do reguł ustanowionych przez Michela de Certeau. Zgodnie z antropologią przestrzeni francuskiego myśliciela bowiem to praktyki „mikroskopijne”, „piesze czynności” ruchowe w istocie tworzą miasto¹⁸ – uprzestrzeniają one chaotyczną pustkę, którą usiłuje porządkować semantycznie toponimia (jednak jest to porządek prowizoryczny, zewnętrzny wobec przestrzeni).

De Certeau podkreśla również wolnościowy, kontestacyjny wymiar praktyk miejskich wobec geometrycznych modeli, tworzonych przez planistów i urbanistów: o ile urbanistyka jest zawsze totalitarna, o tyle spacerowanie jest „nielegalne”, nie podlega kontroli, odbywa się „poza zasięgiem panoptycznej władzy”¹⁹. Ten Foucaultowski rys wymykania się władzy technokratycznej urbanistyki wydaje się korespondować z jednym z podstawowych zamierzeń autorów książki, którzy w pierwszym rozdziale wspominają o zamiarze wpisania 200 lat historii Czernowitż w wielkie historyczne narracje XX wieku, związane głównie z narodzinami nowoczesnych nacjonalizmów i totalitaryzmów²⁰. *Ghosts of Home* byłaby więc opowieścią o tym, jak przestrzeń staje się obiektem totalitarnego podboju, o relacji władza-topografia i zarazem o wyzwalaniu się z tego dziedzictwa poprzez swobodne spacerowanie, które wedle de Certeau jest „nakłuwaniem, dziurawieniem” urbanistycznej abstrakcji poprzez indywidualne „mapy” – ujawnia się w nich eliptyczność, nieprzekładalność systemu miejskiego. Wedle de Certeau prawda kryje się w splątaniu, nieprzezroczystości, chaosie – w „kłęczach rzeczywistości”. Właśnie dzięki wyzwalającemu potencjałowi swobodnego chodzenia w *Ghosts of Home* historii przywrócona zostaje nieprzejrzystość, nieczytelność; jawi się ona jako przekaz „matowy”, uwikłany w wiele słowników i skonfliktowanych z sobą kulturowych narracji.

¹⁸ Zob. M. de Certeau *Praktyki przestrzenne. Chodzenie po mieście*, w: tegoż *Wynaleźć codzienność...*, s. 97.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Ten aspekt przestrzeni miejskiej w relacji do historii przekonująco omawia w wielu ujęciach M. Saryusz-Wolska *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

W swoich esejach topograficznych de Certeau rozwija zarazem arcyciekawą analogię pomiędzy praktykami miejskimi a tekstem, dostrzegając homogeniczność, czy wręcz symultaniczność pomiędzy „giętkimi liniami” pisma a trajektoriami pieszych wędrówek. Akt swobodnego chodzenia jest momentalny, pragmatyczny, niczym akt mowy wobec systemu języka²¹ – jest to „zawłaszczenie, przejmowanie języka i topografii”, dokonujące się jednocześnie – nieprzetłumaczalne, nieeksplikowalne poza samym aktem mowy i wędrówki. Akt wypowiedzeniowy i wędrówka, zdaniem de Certeau, przypominają nakłucie, deformację (tego, co normatywne, systemowe), są aktem kontestacji, „przesądem” wobec „światłego”, oświeconego systemu lingwistycznego i urbanistycznego.

Praktyki chodzenia, które „piszą” tekst książki Hirsch/Spitzer są ściśle powiązane z rangą, jaką autorzy przypisują afektywnym aspektom pamięci²². Procedury memorialne nie mają bowiem w przypadku ich rodzinnej pamięci charakteru ściśle językowego czy psychologicznego; są raczej odgrywane (a zatem w pewnym sensie improwizowane) w miejscach ważnych dla życia mieszkańców Czernowitza: na Ringplatz, na cmentarzu żydowskim, wreszcie w dawnym mieszkaniu Lotte Hirsch. Autorka prosi rodziców o ponowne opowiedzenie znanych już historii – zwłaszcza tej legendarnej, o szybkim ślubie zawartym w obliczu groźby deportacji do Transnistrii – w realnej przestrzeni (Hirsch nazywa to „wizualizacją doświadczenia”), by przekonać się o tym, że „na miejscu wspomnienia zyskują substancjalność, wielowymiarowość, fakturę i kolor”²³. Autentyczna przestrzeń pamięci wyzwala niekontrolowane emocje (wzruszenie, płacz, zadumę), wprowadza również elementy rewizji, korekty wobec utrwalonych w pamięci obrazów. Afektywność jest w antropologii memorialnej Hirsch ściśle związana z ciałem; pamięć (i postpamięć) w jej książce w zasadzie nie ujawniają się w narracji, ale raczej w „piśmie somatycznym”: w dotknięciu ręką kaflowego pieca, zmęczeniu wielogodzinną wędrówką po cmentarnych ścieżkach, w nieustannie powtarzanym geście „pozycjonowania” – zajęcia miejsca w ważnych punktach miasta (na skrzyżowaniu ulic, na moście nad Prutem, przed wejściem do rodzinnej kamienicy).

W antropologię miasta-tekstu de Certeau wpisuje się wreszcie tryb konstruowania narratora opowieści, który w ujęciu Hirsch/Spitzer staje się ponadjednostkowym, rozproszonym podmiotem, osadzonym jednakże w wymiarze konkretnego doświadczenia. Co znamienne, autorzy akcentują już w pierwszym rozdziale zawilość konstrukcji narratorskiej, która nie jest prostą konsekwencją podwójnego autorstwa. Kompozycja *Ghosts of Home* nie odwzorowuje „podziału pracy” pomiędzy wskazanymi na okładce autorami, którzy odpowiedzialiby za poszczególne rozdziały czy fragmenty rozprawy. Przeciwnie, są oni w literalnym znaczeniu tej

21 M. de Certeau *Praktyki przestrzenne...*, s. 99. W artykule tym czytamy: „Akt chodzenia jest dla systemu miejskiego tym, czym wypowiedzanie (speech akt) jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzeń”.

22 Zob. M. Bal *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007 nr 1-2.

23 M. Hirsch, L. Spitzer *Ghosts...*, s. 137.

formuły „współautorami książki” – wszystkie rozdziały, wedle ich deklaracji, zostały napisane wspólnie. Głosy narratorów czasami brzmią ‘unisono’ (stapiają się z sobą), czasami jednak ulegają rozczepieniu, by prowadzić mniej lub bardziej jawny dialog lub zajmować wobec siebie pozycję podmiotu traumatycznej postpamięci (lub współświadka wspomnień, „odgrywanych” przez rodziców) oraz uważnego, ale i kompetentnego supervisora. Choć doświadczenia Leo – urodzonego w Boliwii syna żydowskich uciekinierów z Austrii, zaanektowanej przez nazistów – są zdecydowanie najsłabiej artykułowane w narracji, jego obecność wydaje się niezwykle istotna zwłaszcza wtedy, gdy Marianna, niwecząc badawczy dystans, zaczyna sytuować samą siebie w przestrzeni miasta i brać czynny udział w inscenizowaniu wspomnień. Wówczas niezbędne staje się wytyczenie punktu ujmującego perspektywistyczny wymiar tego gestu – obserwatorem/narratorem spełniającym tę funkcję może być tylko Leo.

A zatem, perspektywa podmiotowa i przedmiotowa są w *Ghosts of Home* wysoce niestabilne: przecinają się i nakładają na siebie, są odwracane i deformowane, a także wplatanie w sieć wielu indywidualnych głosów (ukraińskich, rumuńskich, żydowskich), a następnie „oddawane” na powrót narratorom, w takiej jednak postaci, że tracą one swój źródłowy Kantowski rys – przestają być atrybutem autorytetu i podległości, panowania poprzez kreowanie przedmiotu badań, a stają się po prostu kontrapunktowymi wektorami poznania.

W poszukiwaniu „ciemnej strony”

Jeśli topografia jest siatką, matrycą kategorialną, na której rozpięte zostało doświadczenie „podróży sentymentalnej” Marianne Hirsch i jej rodziców, to jej ekstremalne punkty wyznaczają zjawiska toponimii i a-topii. Toponimia – przyjmująca formę swoistego archiwum nakładających się na siebie narodowych map i rejestrów onomastycznych – koduje, być może naznaczony ambiwalencją, ale jednak zdecydowanie pozytywny, nostalgiczny żywioł pamięci o Czernowitach. Ten żywioł dominuje w „realnej” pamięci rodziców Hirsch i wypełnia bardzo obszerny rozdział pierwszy książki. Zdecydowanie różni się od niego część druga (pt. *The Darker Side*), która odsyła w stronę traumatycznej pustki, „map przestrzeni, której nie ma”. Ta część książki nie posiada czytelnej, wyraźnie rozpoznawalnej kompozycji, rozwija się swobodnie według trajektorii długiej, uciążliwej podróży, zakończonej niepowodzeniem.

Narrację na temat „ciemnej strony” pamięci o żydowskiej Bukowinie wprowadza do książki Hirsch/Spitzer dosłowna i symboliczna „eklipsa” widniejąca na wojennym zdjęciu z rodzinnego albumu. Zdjęcie to, ukazujące rodziców Marianne spacerujących wzdłuż Herrengasse sprawia wrażenie sceny z normalnego życia, do pewnego stopnia uchyla więc ramę wojennej grozy, zagrożenia deportacją czy uwięzieniem. Jedyłą niespójnością, przełamującą wyidealizowaną konwencję tego przekazu wizualnego, jest tajemnicza świetlista plamka w klapie marynarki Carla. Marianna podejmuje próbę odkrycia i nazwania tego fragmentu fotografii.

Dostrzega w nim żółtą gwiazdę Dawida, naszytą na wierzchnią część ubrania; Carl jednak zaprzecza – jego zdaniem oznakowanie z czasów wojny było większe, bardziej widoczne. Marianne dokonuje więc dekonstrukcji własnego odczytania fotografii. Dochodzi do wniosku, że jej interpretacja ma charakter „antycypacyjny”; wymazanie „żółtej gwiazdy” wyraża świadomość ocalenia, wszystkie znaczenia, jakie mieści w sobie kondycja „ocalonego” (rodzice Marianny, na mocy „autoryzacji”, czyli systemu specjalnych pozwoleń na pobyt, wydawanych przez władze rumuńskie specjalistom niezbędnym do funkcjonowania fabryk, i dzięki przychylności burmistrza Traiana Popovici uniknęli deportacji do Transnistrii). Ten dramatyczny okres w historii żydowskich mieszkańców Czernowitów znany jest jedynie z opowieści innych członków rodziny i przyjaciół (np. Rosy Zuckermann, kuzynki Carla, która straciła w czasie pobytu w Transnistrii rodziców, męża i małego synka). Brak doświadczenia Zagłady w biografii rodzinnej Hirschów odwzorowuje tok narracji ojca, niewykazującej oznak traumy – jej wyraziste domknięcie (*closure*), silny autorytet retoryczny, maskujący elipsy, niedopowiedzenia, być może poczucie winy z powodu swojego uprzywilejowanego statusu²⁴.

Marianne i Leo odczuwają jednak potrzebę zrekonstruowania „ciemnej strony” narracji ocalonych, uzupełnienia jej o niewypowiedziane (i być może niewypowiadalne) aspekty żydowskiego losu w Czerniowcach. Pragnienie to zawiodło ich do regionu położonego na wschód od Czernowitów, zwanego Transnistrią. Nie jest to nazwa geograficzna, jak niezupełnie pokrywające się z nią, bardziej neutralne i rozpoznawalne określenia „Naddniestrze” lub „zachodnia Besarabia”, lecz historyczna, zrosnięta ze strasznymi wydarzeniami, które rozegrały się na jej terytorium (w czasie okupacji w tamtejszych obozach pracy na skutek wycieńczenia i chorób zginęło około 100 tysięcy Żydów z Bukowiny i Besarabii, a także kilkanaście tysięcy więźniów politycznych z Ukrainy i Rumunii²⁵). Historycznie rzecz biorąc, było to terytorium sporne, rozdarte przez roszczenia ukraińskie, rumuńskie, sowieckie, określane w opracowaniach mianem „przyczółka”, „protektoraatu”, „rubieży”; był to też obszar słabo zagospodarowany, opustoszały, jałowy, zwłaszcza w północnej części. Hirsch i Spitzer nieprzypadkowo, jak się wydaje, posługują się tą nazwą, wręcz eksponują ją w opisie. Transnistria bowiem zawiera leksemę transgresji, „ziemi niczyjej”, istotności i zarazem umownego charakteru granic; podziały, jakie implikuje mają w sobie coś archaicznego, jak pierwotna opozycja

²⁴ Na temat poetyki traumy, charakteryzowanej przez zerwania, pęknięcia w narracji, repetycje i przeciwstawnej wobec tych wartości kategorii ‘closure’ zob. rozmowę K. Bojarskiej z Cathy Caruth *Teoria traumy jako siła lektury*, „Teksty Drugie” 2010 nr 6; T. Łysak *Trauma przedstawiona – trauma zapośredniczona*. „Kamień graniczny” Piotra Matywieckiego, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004.

²⁵ Na temat zagłady Żydów z terenów Rumunii zob. S. Friedlaender *Czas eksterminacji. Nazistowskie Niemcy i Żydzi 1939-1945*, przeł. S. Kupisz i in., Prószyński Media, Warszawa 2010, s. 519-520. J. Felstiner *Strata...*, s. 36-44.

pomiędzy „intra” i „extra muros”, obszarem cywilizowanym i demonicznym²⁶. Wszystkie te leksemy ujawniają się w narracji Hirsch i Spitzera.

Autorzy zorganizowali wyprawę do Transnistrii w czasie swojej drugiej podróży na Ukrainę w roku 2000. Towarzyszyli im wówczas Florence Heynemann i prawdziwy protagonista tej części książki, David Kessler. Narratorzy ponownie usuwają się poza horyzont zdarzeń, tym razem nieco inaczej motywując swój gest. Jak pisze Hirsch, konfrontacja z „ciemną stroną” rodzinnej historii może dokonać się jedynie za cenę zerwania „rodzinnej transmisji” – za pośrednictwem Innego, towarzysząc mu w podróży do źródeł prywatnej genealogii.

Ojciec Davida, doktor Arthur Kessler w roku 1941 został deportowany do Transnistrii i osadzony w obozie pracy w Wapniarce. Ostatecznie skierowano go do pracy w szpitalu, gdzie przyczynił się do rozpoznania i zwalczania epidemii „latryzmu” – pewnej formy paraliżu, która nękała więźniów i której przyczyną była dodawana do pożywienia miejscowa roślina (odmiana groszku *Lathyrus sativus*). Powojenne dzieciństwo Davida było naznaczone pamięcią o Wapniarce; chłopiec wychował się w kręgu wojennych opowieści ojca, poznawał jego przyjaciół z obozu, zaznajamiał się ze szczegółami leczenia długotrwałych skutków porażenia obozowego. Wreszcie po wycofaniu się ojca z czynnego życia został obdarowany symbolicznym postmemorialnym artefaktem: pudłem pełnym obozowych pamiątek: fotografii, map, listów, przedmiotów codziennego użytku.

Cała semantyka traumatycznego archiwum zbiega się w jednym przedmiocie, który zostaje poddany w *Ghosts of Home* starannej deskrypcji – małej książeczce (na załączonej fotografii mieści się ona w zagłębieniu dłoni Marianny), która została подарowana doktorowi Kesslerowi w dowód wdzięczności za troskliwą pielęgnację. Książeczka, która zawiera mikroskopijne drzeworyty, akwarele, rysunki ukazujące sceny z życia obozowego i tzw. „fantazje eskapistyczne” (obrazy wyzwolenia, wyjścia z obozu) wydaje się uosobieniem trudnych do pogodzenia ontologicznych sprzeczności: jest przedmiotem zbyt kownym, kunsztownie zdobionym (okładki książki wykonano z wytłaczanej skóry), a zarazem artefaktem, otwierającym dostęp do pamięci o obozowym koszmarze²⁷. Przedmiot ten został poddany

²⁶ Te archetypiczne kategorie pojawiały się już w badaniach nad literaturą Holocaustu, w odniesieniu do opisu przestrzeni getta warszawskiego. Zob. J. Leociak *Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja*, „Teksty Drugie” 1999 nr 4.

²⁷ W tej części książki Hirsch/Spitzera rozpoznawalne są ślady ważnych nurtów w obrębie współczesnej humanistyki, określanych mianem „zwrotu ku rzeczom”. Jego podstawy określają m.in. teoria aktora-sieci Bruno Latoura, koncepcja „przedmiotu, który stwarza podmiot” Bjornara Olsena, „reifikacji” czy biografii rzeczy Ewy Domańskiej. Ten sposób opisu rzeczywistości dobrze charakteryzuje Marek Krajewski, pisząc, iż celem nowej humanistyki są „kulturowe deskrypcje tego, co oznacza przedmiot, jakie są jego relacje wobec innych dóbr, co można za jego pomocą zakomunikować, co wyrażamy, używając takiego, a nie innego obiektu, co możemy powiedzieć o osobie, która go używa”, M. Krajewski *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red.

Dociekania

przez Hirsch i Spitzera metodzie „gęstego opisu”²⁸, który wydobywa jego emblematyczność. To właśnie mikrologiczna skala, niezużyteczność, ozdobność przedmiotu sprawia, że odsłania on prawdę o kondycji więźniów Wapniarki, ukazując niejako wykluczające się obszary tego doświadczenia: degradację materialną i fizyczną, utratę dawnego świata, który symbolizuje zakazana sztuka (stąd miniaturowe rozmiary książeczki), a zarazem pragnienie „symbolicznej” ucieczki z koszmaru poprzez przełamanie obozowych zakazów i ograniczeń, ocalenie swojej podmiotowości poprzez twórczość.

Fragment, poświęcony książeczce obozowej jest wyjątkowo obszerny; można odnieść wrażenie, że „gęsty opis” tego przedmiotu wypełnia brak w obszarze topografii, realnej przestrzeni. Poszukiwanie pozostałości po obozie w Wapniarce kończą bowiem porażką. Okoliczna ludność zaprzecza istnieniu obozu, również w miejscich archiwach najprawdopodobniej nie zachowały się dokumenty zaświadczające o tragicznym losie ludzi, którzy stracili w nim życie. Pozostaje chaotyczne, intuicyjne rozpoznawanie przestrzeni. Po długich poszukiwaniach podróżnicy docierają do ukraińskiej bazy wojskowej i odnajdują na jej terenie jeden z baraków z dawnego wyposażenia obozowego, który dziś służy jako przedszkole (David rozpoznaje go na podstawie zdjęcia makiety obozu w Wapniarce ze zbiorów muzeum z Beit Lohamei Hagetaot). Jednak dominującym wrażeniem jest pustka, wymazanie śladów, brak pamięci o masowej śmierci, jaka dokonała się w tym miejscu przed półwieczem. Marianne Hirsch dochodzi jednak do przekonania, że oto podróż nie była doznaniem całkowicie negatywnym – przybysze „z przyszłości” wnieśli do przestrzeni zagubioną pamięć miejsca, wypełnili pustkę bogatą, wielowarstwową treścią „postpamięci”. By utrwalić więź z przestrzenią, podróżnicy zabierają z sobą kamyki, którymi usiana jest ziemia pod Wapniarką – są to „fizyczne” residua historii, części natury, która była świadkiem zbrodni.

Teoria przestrzeni pamięci, w moim odczuciu, nie dysponuje odpowiednią formułą klasyfikującą w sposób właściwy status Wapniarki. Nie jest ona „miejscem

J. Kowalewski i in., Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008, s. 137.

²⁸ O tym, jak Clifford Geertz definiuje „opis gęsty” (i jak bardzo odpowiada on omówionym powyżej fragmentom książki *Ghosts of Home*), świadczy następujący cytat: „Będąc, wraz z Maksem Weberem, przekonany, że człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczenia, które sam utkał, kulturę postrzegam właśnie jako owe sieci, jej analizę traktuję zaś nie jako eksperymentalną naukę, której celem jest odkrywanie praw, lecz jako naukę interpretatywną, która za cel stawia sobie odkrycie znaczenia. Chodzi mi o wyjaśnianie, tłumaczenie społecznych form ekspresji, które na pozór wydają się enigmatyczne”. G. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: tegoż *Interpretacje kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 19. O tym, że opis gęsty sprawdza się jako narzędzie analizy w odniesieniu do rzeczy, mówi artykuł J. Barańskiego *Dyskurs gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego*, w: *Rzeczy i ludzie...*

traumatycznym” wedle terminologii Aleidy Assmann²⁹, bowiem istnieją narracje na temat tego miejsca. Wprawdzie mają one charakter prywatny, mikrohistoryczny, ale ich istnienie w obszarze pamięci jest mocne, sugestywne. Najbardziej odpowiedni wydaje się termin „a-topia”, pojęcie, utworzone tu poprzez analogię do „utopii” Thomasa Morusa i Foucaultowskich „heterotopii”³⁰, zarazem jednak odsyłające do przeciwstawnych desygnatów. O ile utopia jest „bez-miejscem”, usytuowanym w wyidealizowanej przyszłości, o tyle „a-topia” ma swój realny desygnat w czasie przeszłym, jej realny porządek spacji został jednak wymazany, unicestwiony. „Wapniarka” jako a-topia ma również odmienny status niż „heterotopie”, pozbawiona jest bowiem ich symbolicznego potencjału i funkcji „ekranu”, na którym projektowane są społeczne fantazmaty. Jest raczej boleśnie związana z konkretną, osadzoną w czasie, podpisaną konkretnymi nazwiskami opresją, okrucieństwem historii. Niczego nie orzeka, nie symbolizuje, przeciwnie, neurotycznie przylega do przestrzeni – odpychającej, porzuconej, zapomnianej.

Wizualne/audytywne w historii

Wspominałam o tym, że *Ghosts of Home* są książką kontynuacji i rewizji razem, ciągłości problematyki i metodologii, które zostały przeformułowane w trakcie „testowania” teorii na gruncie doświadczenia. Marianne Hirsch w *Ghosts of Home* kontynuuje problematykę, zasygnalizowaną w *Family Frames* nie tylko w zakresie nowych wymiarów „międzypokoleniowej transmisji” postmemorialnej, lecz także w odniesieniu do rangi, jaka w świadectwie posttraumatycznym przysługuje walorom wizualnym (fotografii) i audytywnym. W *Ghosts...* istotność tych form przekazu wzrasta, zostaje wsparta bardziej przemyślaną podbudową teoretyczną, pozostającą w związku z dyskursem na temat prawomocności różnych form reprezentacji Holocaustu, a mówiąc bardziej precyzyjnie – z nieustannie akcentowaną nieufnością wobec tekstowego zapisu traumy, który wprawdzie dla naukowca wydaje się najbardziej oczywistą formą ekspresji, ale też w optyce, którą on reprezentuje odsłania swoją naturę złudnego, zdradliwego zapośredniczenia.

Hirsch, która w *Family Frames* centralne miejsce w pracy postpamięci przypisała fotografii rodzinnej (pamiętny opis mieszkania rodziny Lobkowiczów) i fantazmatowi rodzinnego albumu, w książce o Czerniowcach poświęca osobne rozdziały analizie kolekcji zdjęć innego rodzaju. Są to zdjęcia wykonane przez ulicznego fotografa w latach 30. i 40., ukazujące mieszkańców miasta w charakterystycznych ujęciach, uchwyconych „spontanicznie” w trakcie spaceru wzdłuż miejskich trotuarów. Hirsch odwołuje się tu w pewnym sensie do najbardziej źró-

²⁹ Zob. A. Assmann *Traumatische Orte*, w: teje *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999.

³⁰ M. Foucault *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005 nr 6.

dłowego ujęcia kontekstowego fotografii, jeśli przywołać formułę o „fotografii jako przedłużeniu oka flâneura” Susan Sontag³¹, która ściśle wiąże narodziny tego medium z wewnętrznym porządkiem formacji cywilizacyjnej i filozoficznej wczesnego modernizmu. Fotografia jest powiązana z życiem miejskim, z formami eksponowania swojej kondycji wobec innych: jest ekspozycją ekspozycji, wizualnym zapisem tego, jak człowiek modernistyczny chciałby być postrzegany przez współmieszkańców, którzy z kolei oglądają, ale też chcą być oglądani (i następnie kolekcjonują obrazy archiwizujące efekty obserwacji). Posługując się Barthes’owskimi kategoriami ‘studium’ i ‘punctum’, Hirsch poddaje analizie owe fotografie, widząc w nich materiał historyczny i antropologiczny na temat społeczności, która stała się przedmiotem jej opisu. Ulica jest dla badaczki skrzyżowaniem przestrzeni publicznej i prywatnej, niejako przedłużeniem przestrzeni domowej, pełniącym podobną funkcję, jak taras czy krużganek, gdzie inscenizowane są na użytek publiczny sceny z życia domowego. Wiedza przez nie przekazywana sprowadza się więc do tego, że fotografie, ukazujące mieszkańców Czernowitz w „ramie” przestrzeni miejskiej „komunikują, jak jednostki odgrywiają swoją tożsamość w przestrzeni publicznej, jak zamieszkują przestrzeń publiczną i sytuują siebie w relacji wobec klasy, kultury, norm genderowych”³².

Na wspomnianych fotografiach nie ma jednak tego, co najistotniejsze. Brakuje retrospektywnej ramy, ukazującej zbliżającą się zagładę żydowskiego życia w Czerniowcach – ustanawia ją dopiero oko i umysł patrzącego z perspektywy przyszłości. Co więcej, ów brak – który Hirsch za Baerem nazywa „widmową obecnością”, odsłaniającą przepaść pomiędzy widzianym i „wiedzianym” – jest fundamentem relacji pomiędzy generacjami, ogniwem pośredniczącym pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, pamięcią i postpamięcią. Dlatego archiwalne fotografie rodzinne pełnią tak istotną rolę w twórczości wielu współczesnych artystów, takich jak Christian Boltanski, Mirosław Bałka, Muriel Hasbung, W.G. Sebald, Art Spiegelman³³. W dziełach tych autorów fotografie archiwalne ulegają niepokojącej de-kontekstualizacji, bywają usytuowane obok pisma i narracji, są odbarwiane, powiększane, nakładane na siebie, wreszcie eksponowane jako część instalacji, której towarzyszy muzyka i nagrane ludzkie głosy. Za pomocą tych zabiegów zaznaczany jest odstęp, postulowany przez Hirsch ‘widmowy znak’ wiedzy historycznej, pozwalające wpisać „odziedziczone” obrazy w perspektywę postmemorialną, na nieco innych prawach jednak niż zakładała to „empatyczna” wersja postpamięci z czasów *Family Frames*.

Jak stwierdza Hirsch w artykule *What’s wrong with this picture?*³⁴, opisane fotografie, występujące w roli wizualnych znaków traumy, funkcjonują poza logiką

³¹ S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 64.

³² M. Hirsch, L. Spitzer *Ghosts...*, s. 64.

³³ Por. A. Sierbińska *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Christiana Boltanskiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010 nr 1.

reprezentacji – nie odsyłają do konkretnych wydarzeń, lecz nade wszystko odwołują się do afektywnej wrażliwości obserwatora. Są „punktami pamięci”, dziurawymi warstwy zapomnienia, jednostkowej i kulturowej amnezji. Wywołują dawno zapomniane wydarzenia pod postacią mglistych zarysów postaci i rzeczy, migotliwych fantomów, które w istocie pogłębiają świadomość braku.

Hirsch nawiązuje więc pośrednio do ważnego wątku z *Family Frames*, akcentującego ograniczenia poznawcze fotografii, na które zwracają uwagę niemal wszyscy teoretycy tego medium. Jak pisze Bernd Stiegler, „fotografię od jej początków charakteryzuje podejrzana dwuznaczność. Postrzegano ją i opisywano jako morderstwo i wiwifikację, jako prawdę i kłamstwo, jako wymazywanie i ratowanie”³⁵. Dla Hirsch serie obrazów fotograficznych z albumu – obiektu istotnego dla koncepcji *Family Frames* – również są niedoskonałe, wymazują bowiem zerwania, emigrację, śmierć, utratę, konflikty, dyslokacje. Stąd wyłania się konieczność zrekonstruowania alternatywnych historii, leżących pod powierzchnią, a raczej poza tytułowymi ramami obrazu. W *Ghosts of Home* Hirsch rozgrywa niejako na wyższym poziomie i radykalizuje metateoretyczną wiedzę o fotografii jako kodzie kulturowym, który konstruuje reguły widzenia w znaczeniu poznawczym, komunikacyjnym, wreszcie – aksjologicznym, w myśl stwierdzenia Sontag, że dziś „fotografia stanowi gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia”³⁶.

Hirsch sytuuje się więc w samym centrum istotnej dziś dyskusji nad „niemożliwością” i nieetycznością zobrazowania Holokaustu, który to dyskurs, wedle Georgesa Didi-Hubermana, oscyluje między niebezpieczeństwem dwuznacznego voyerizmu a świadomością skazania na fragmenty, niepełne „obrazy mimo wszystko”³⁷, których funkcja polega na rejestrowaniu „błysków” horroru lub, przeciwnie, scen, które działy się „obok” zbrodni i pozornie pozbawione są odniesień do niej. Silnie akcentowana jest w *Ghosts of Home* wiara w to, iż – jak twierdzi Didi-Huberman za Lacanem – prawda mieści się właśnie w braku, pustym miejscu lub niejasnych strzępach obrazów (takich, jak tajemna świetlista plamka na marynarce ojca). Dochodzi tu do zerwania zasady ekwiwalencji, do naruszenia spójnego systemu

³⁴ Odwołuję się tutaj do artykułu M. Hirsch i L. Spitzera *What's wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2006 No 5, który jest wczesną wersją rozdziału „The Spot in the Lapel” z książki *The Ghosts of Home*, rozszerzoną o interpretację dzieł sztuki M. Hasbun, Ch. Boltanskiego, powieści R. Seiffert.

³⁵ B. Stiegler *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 10.

³⁶ S. Sontag, *O fotografii*, s. 9.

³⁷ G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008. Zob. też A. Leśniak *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. Obrazy mimo wszystko Georgesa Didi-Hubermana i Respite Haruna Farockiego*, „Teksty Drugie” 2010 nr 6.

reprezentacji, który „zalepia”, poznawczo oswaja grozę. Podstawy nowej etyki widzenia w odniesieniu do Zagłady ustanawiają zatem: anty-mimetyzm, brak oczywistego odniesienia, estetyka fantomu, a więc wartości negatywnie oceniane w ramach klasycznej teorii świadectwa w duchu Berela Langa, który postulował ścisły dokumentaryzm jako jedyną aksjologicznie dopuszczalną formę reprezentacji doświadczeń wojennych.

Hirsch, choć operuje fotografiami, które pozwalają się usytuować w czytelnym przestrzenno-czasowym systemie odniesień, wyraźnie aspiruje do wzorca ‘realności’ fotograficznej, wykreowanej przez Boltanskiego w cyklach „Archiwa” i „Monumenty”, w których autorytet źródła przedstawienia nadawany jest (i usuwany) arbitralnie, co sprawia, że – jak to pokazał Ernst van Alphen – problematyka ‘reprezentacji’ zastępowana jest w twórczości tego artysty przez pojęcia „interwencji” w historię i „efektu Holocaustu”³⁸, które mają właśnie charakter antymimetyczny, są raczej odkształceniem i kolażem niż odwzorowaniem rzeczywistości.

Na osobne miejsce w odczytaniu sensów *Ghosts of Home* zasługuje autorytet głosu, ranga, jaka przysługuje wartościom audytywnym³⁹, uosobianym przez, nieustannie obecne w narracji, wzmianki o relacjach audio-video, realizowanych na potrzeby United State Holocaust Museum (wywiady z Lotte i Carlem przy okazji przekazywania do zbiorów muzealnych kolekcji fotografii prywatnych) i dla badań własnych Marianny. Autorka korzysta z tej formy zbierania materiałów, gdy relacjonuje wydarzenia słabo opisane w literaturze historycznej, jak na przykład sowiecka okupacja Czernowitza czy masowe deportacje lub dobrowolna ewakuacja żydowskich mieszkańców miasta do Związku Radzieckiego. Wówczas Hirsch posiłkuje się metodą „oral history”⁴⁰, publikując zapis ustnych relacji Carla i jego przyjaciół: Lilly Hirsch, Dorothei Sella, Pearl Fischman. Co znamienne, przekaz audytywny i wideofoniczny jest przywoływany zazwyczaj jako niedościgny wzór reprezentacji traumatycznej historii⁴¹, nie uwikłany w ograniczenia instytucjonalne czy symboliczne. Jak słusznie zauważył Geoffrey Hartman, współzałożyciel

³⁸ Por. E. van Alphen *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 93-122.

³⁹ Zob. M. Frisch *Historia mówiona i rewolucja digitalna. W kierunku postdokumentalnej wrażliwości*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010. Zob. także ciekawe studium na temat dziejów głosu, fonemiczności w relacji wobec literatury D. Śnieżko *Pismo i głos: historia i literatura*, „Teksty Drugie” 2008 nr 1-2 i M. de Certeau *Ekonomia piśmienna*, przeł. P. Biłos, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2006 (tam zwłaszcza uwagi o dominacji pisma nad głosem jako przejawie przemocy podmiotu nad przedmiotem).

⁴⁰ Zob. P. Filipkowski *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej – Seria Humanistyczna, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

innego ważnego ośrodka dokumentacji wideofonicznej Fortunoff Video Archive, świadectwo audytywne nie pełni wyłącznie funkcji informacyjnej czy komunikacyjnej; w jego konstrukcję wpisany jest wysiłek przełamania ciszy, wyjście z „mentalnego uwięzienia”, które było skutkiem wojennych doświadczeń⁴². A także zgody na brak scalającej ramy biograficznej, którą wnosi tekst autobiograficzny i na zniszczenie, roztrzaskanie owej ramy, jakie dokonuje się w relacji wideofonicznej⁴³.

Fonemiczność zostaje wprawdzie w książce Hirsch i Spitzera zredukowana do niedoskonałej linearnej transkrypcji, jednak autorzy zadbali o zachowanie w piśmie suwerenności tej formy przekazu poprzez zapis odmienną czcionką, uzupełniony o dokładny opis komunikatów pozawerbalnych (mowy ciała, gestyki, intonacji, przerw w narracji). Hirsch wyraźnie wpisuje się tu w nurt współczesnej historii, waloryzującej pozytywnie „oralność” jako źródło tych wartości, które decydują o autentyczności świadectwa: osobistego, jednostkowego wymiaru relacji, lokalności, kooperatywności (historyka i uczestnika wywiadu), wreszcie suwerenności wobec wszelkich ośrodków władzy⁴⁴. Ten nieco zapoznany wymiar oralnego świadectwa związany jest z wolnościową pozycją autora wywiadu, który mówi własnym głosem, w znacznym stopniu strukturyzując własną auto-narrację. Jak pisze

41 O istotności tego zagadnienia we współczesnej humanistyce może świadczyć fakt, iż problematyce oralnego świadectwa poświęcono osobny, monograficzny numer prestiżowego pisma „Poetics Today”, Summer 2006 (Tytuł numeru: *The Humanities of Testimony*). Znalazły się tam artykuły m.in. Geoffreya Hartmana, Aleidy Assman, Tony Kuschnera, Lawrence’a L. Langer.

42 G. Hartman *The Humanities of Testimony: An Introduction*, „Poetics Today” Summer 2006, s. 5.

43 Tak pisze o doświadczeniu składania świadectwa w obecności terapeuty Dori Laub, teoretyk metody wywiadu w odniesieniu do ofiar Zagłady: „To dialogiczny proces badania i godzenia dwóch światów – jednego, który został brutalnie zniszczony i drugiego, który istnieje – których różnica nigdy nie zostanie przezwyciężona. Świadectwo jest ze swej istoty procesem stawiania czoła stracie – przechodzenia poprzez ból aktu bycia świadkiem – co pociąga za sobą kolejne powtórzenie doświadczenia separacji i straty. Jednakże odgrywa przejście przez różnicę w taki sposób, że pozwala być może na odzyskanie jej części”, D. Laub *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007 nr 5, s. 129.

44 Zob. P. Thompson *Głos przeszłości. Historia mówiona*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010. W artykule tym czytamy: „Ponieważ z natury większość istniejących zapisów odzwierciedla punkt widzenia władzy, nie powinno dziwić, że sądy historyczne częściej reprezentują mądrość tej władzy, niż podwładnych. Inaczej to wygląda w przypadku historii mówionej, która sąd historii czyni bardziej sprawiedliwym: świadkowie mogą być bowiem powołani spośród warstw niższych, nieuprzywilejowanych czy pokonanych. Takie podejście umożliwia bardziej realistyczną i sprawiedliwą rekonstrukcję przeszłości, stanowiąc jednocześnie wyzwanie dla stanowisk ugruntowanych” (s. 287).

Dociekania

teoretyk „oral history” Paul Thompson, upowszechnienie tej metodologii stworzyło nowy wymiar historiografii, bowiem „historia mówiona jest historią budowaną wokół ludzi. Wpycha ona życie do wnętrza samej historii, co zwiększa jej zakres”⁴⁵.

Abstract

Aleksandra UBERTOWSKA
University of Gdańsk

Practicing postmemory: Marianne Hirsch and the photographic ghosts from Czernowitz

The article aims at a multifaceted reading of the book by Marianne Hirsch and Leo Spitzer, entitled *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, paying attention to a complex construction of the work which situates itself in the field of memory and postmemory studies, urban studies, visual studies, as well as the Holocaust history. The author claims that in *Ghosts of Home* one deals with a trial of theory in real life, through the experience of a journey to Hirsch's parents' home town, i.e. with practicing postmemory.