

Grzegorz Marzec

Holocaust, wzniosłość, ironia : przedstawianie nieprzedstawialnego w "Umschlagplatzu" Jarosława Marka Rymkiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 96/1, 31-52

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

GRZEGORZ MARZEC

HOLOCAUST, WZNIOSŁOŚĆ, IRONIA
PRZEDSTAWIANIE NIEPRZEDSTAWIALNEGO
W „UMSCHLAGPLATZU” JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

Pytanie o nieprzedstawialne jest w moich oczach jedynym,
któremu w zbliżającym się stuleciu warto będzie poświęcić
myślenie i życie. [J.-F. Lyotard]¹

1

Próbując zdefiniować nowoczesność, Jean-François Lyotard odwołuje się do estetyki wzniosłości jako sposobu przedstawienia tego, że istnieją idee, fakty i rzeczy, których przedstawić się nie da. Są takie przedmioty (domyślamy się, że – mówiąc językiem Kanta – noumenalne), które mgliście można pojąć, ale których nie sposób unaocznic. Byłoby to fundamentalnym założeniem zarówno awangardowej, jak i postmodernistycznej literatury i sztuki, uciekających od realizmu, który Lyotardowi jest szczególnie obcy, właśnie w ową wzniosłość. Pomysł ten, w sposób dość zaskakujący, pozwala francuskiemu filozofowi pokazać, że modernizm i ponowoczesność nie przeciwstawiają się sobie, ale wyrastają ze wspólnego pnia, znajdując jedność w sprzeciwie wobec naiwnej reprezentacji poetyckiej, klasycyzmu i sztuki akademickiej. Tak nowoczesność, jak i postmodernizm nie mogą istnieć „bez odkrycia »odrealnienia [*peu de réalité*]« rzeczywistości, związanego z odkryciem rzeczywistości innego rodzaju”².

Szukając adekwatnych (stosownych) sposobów wypowiedzania się o Holocauście, Frank Ankersmit znajduje je we wszystkim tym, co nie pozwala przywołać skończonego faktu, pewników. Wobec tak straszliwych doświadczeń, dla których

¹ Cyt. za: W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*. Przeł. J. Balbierz. W zb.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red., wstęp R. Nycz. Kraków 1998, s. 442.

² J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Przeł. M. P. Markowski. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac., przedmowa R. Nycz. Kraków 1997, s. 55. Istnieje też inny przekład tego tekstu, *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?* (w: J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1998), który pozwolę sobie zacytować dalej, ponieważ jest – moim zdaniem – bardziej wyrazisty w kontekście myśli Lyotarda. Owo „*peu de réalité*” tłumaczy Migasiński jako „mało rzeczywistości”, co wydaje się nawet odpowiedniejsze.

nasz język nie zna właściwych wyrazów, a dyskurs historyka nie może posłużyć się objaśniającą metaforą – gdyż takowej nie posiada, pozostaje nam metonimia, mówienie na zasadzie przyległości, jak w wypadku pomników. Rozumienie metafory i metonimii, do którego odwołuje się Ankersmit, nie do końca odpowiada definicjom znanym z podręczników teoretycznoliterackich; bliskie jest natomiast ujęciu, w jakim są te tropy wykorzystywane w pismach Romana Jakobsona: pierwsza odpowiadałaby osi paradygmatycznej, a druga – osi syntagmatycznej języka³. Mówi Ankersmit:

Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne wypadki naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Metafora rości sobie pretensję trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co się zdarza, i przyległości wydarzenia – i tak dalej *ad infinitum*⁴.

Ankersmit podaje przykład takiej metafory, aczkolwiek niekoniecznie wywodzi się ona z terenu nauk historycznych: Chrystus potrafił mówić o swojej misji nie w kategoriach eschatologicznych, ale nazywając się np. dobrym pasterzem – dzięki temu mógł być zrozumiany. Widać tu bardzo dobrze, jak metafora zawłaszcza rzecz, jak w nią wnika, przekładając obce i nieznanne na oswojone i bliskie, dzięki czemu jest jednym z głównych narzędzi tradycyjnej historiografii. Działanie takie – twierdzi Ankersmit – jest niedopuszczalne, gdy obiektem wypowiedzi staje się Holocaust, narusza bowiem reguły stosowności, a poza tym jest niewykonalne, ponieważ brakuje nam adekwatnych pojęć⁵. Tu więc otwiera się pole dla

³ Problem ten porusza R. Jakobson przede wszystkim w tekście *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatywnych* (przeł. L. Zawadowski. W: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*. Wybór, redakcja, wstęp M. R. Mayenowa. T. 1. Warszawa 1989), gdzie, podkreślając przeciwstawność metafory i metonimii, stwierdza m.in.: „Rozwijanie dyskursu [*discourse*] może się posuwać dwiema liniami semantycznymi: jeden temat wiąże się z drugim albo przez podobieństwo, albo przez przyległość. Sposób metaforyczny to chyba najwłaściwszy termin w pierwszym wypadku, sposób metonimiczny – w drugim, gdyż najbardziej skondensowaną formą tych związków jest metafora bądź metonimia. [...] W normalnym użyciu języka działają bez przerwy oba procesy, ale dokładna obserwacja wykazuje, że pod wpływem typu kulturowego, osobowości i typu słownego różne osoby mówiące stosują jeden z tych dwóch procesów częściej niż drugi” (s. 169). Jakobson zwraca uwagę, że metafora ściśle wiąże się z literackim romantyzmem (czy ogólniej: poezją), metonimia charakteryzuje realizm (prozę). Rzecz jasna, dla Ankersmita metonimia ma charakter jawnie antyrealistyczny czy antymimetyczny i to różnicuje obie koncepcje. Warto przywołać tu głos R. Schleifera (*Rhetoric and Death. The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*. Urbana and Chicago 1990, s. 4), który zwraca uwagę, że to, co Jakobson nazwał metonimią, jest faktycznie połączeniem metonimii i synekdochy. Fuzja taka budzi jednak wątpliwość autora: jeżeli metonimia jest wspólną nazwą dla kombinacji dwóch pojęć, to sama pełni funkcję synekdochy i w ten sposób staje się jej rodzajem.

⁴ F. Ankersmit, *Pamiętajac Holocaust: żaloba i melancholia*. Przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W zb.: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. Red. E. Domańska. Poznań 2002, s. 166.

⁵ Czy wyjątkowość i bezprecedensowość Holocaustu może podlegać dyskusji? Nawet H. Grynberg przyznaje w *Prawdzie nieartystycznej* (Katowice 1990, s. 74, tekst *Ludzie Żydom zgotowali ten los*), że obóz koncentracyjny nie jest w historii niczym nowym. Ale i tak Holocaust zdarzył się po raz pierwszy: hitlerowskim wynalazkiem były obozy zagłady, w których ginęli nie ludzie (jacykolwiek), ale Żydzi, uważani za nie ludzi. Holocaust – zdaniem Grynberga – nie miał precedensu nie z tego powodu, że był ludobójstwem, ale ze względu na jego żydowskość, bo, jak mówi autor, „ludobójstwo jest znane w historii nie mniej niż zbrodnie wojenne i mało jest narodów,

metonimii, środka indeksykalnego, którego rola polega nie tyle na ingerowaniu w rzecz, co na jej wskazywaniu, odnoszeniu do jej sąsiedztwa. Metonimiczny, a nie metaforyczny jest dyskurs pamięci i to on zostaje uprawniony do „przedstawienia” nieprzedstawialnego (a ściślej faktu, że takie nieprzedstawialne istnieje). To właśnie pozwala Ankersmitowi zwrócić uwagę na rolę pomników i monumentów, w których najlepiej realizuje się indeksykalna funkcja pamięci. Pomnik jest metonimiczny: zadaniem jego nie jest referencja, ale wskazanie; pomnik to swego rodzaju drogowskaz.

To, do czego tu zmierzam, leży na przecięciu obu wymienionych koncepcji. Jeżeli zgodzić się z Ankersmitem, że nie istnieje ani literalny, ani metaforyczny typ dyskursu, który mógłby nas zbliżyć do prawdy o Szoah⁶ – a wydaje się to zupełnie uprawnione, formuła Adorna o niemożności poezji po Oświęcimiu ujawnia tu swój pełny sens – można postawić pytanie, czy nie jest zasadne myślenie o Holocaustu w kategoriach wzniosłości. Nie powinno to brzmieć obrazoburczo: wzniosłość w ujęciu Lyotarda, stanowiącym reinterpretację Kanta, pozbawiona jest w zasadzie określników, które chętnie byśmy z nią wiązali; nie ma tu mowy o jakimś patosie bądź źle rozumianej górnolotności. Powinniśmy wprawdzie rozważyć, czy tak rozumiana wzniosłość jest uprawniona i czy ma w ogóle sens, na razie jednak chciałbym się skupić na czysto filozoficznym pojmowaniu tej kategorii estetycznej. Lyotard, jak łatwo zauważyć, podaje Ankersmitowi narzędzie inne niż metonimia, rozszerzając pole możliwości „przedstawienia” na modernistyczne i postmodernistyczne tendencje w sztuce, te zatem, które będą przedstawiać nie samą rzecz, ale niemożność jej unaocznienia (kolejne pytanie, które się tu wyłania, dotyczy stosunku wzniosłości i metonimii; niewykluczone, że wzniosłość może być metonimiczna, ale zarazem jest kategorią bardziej ogólną, co w tym wypadku byłoby jej zaletą). Czy zatem wzniosłe przedstawienia Ostatecznego Rozwiązania – o ile słowo „przedstawienie” w kontekście wzniosłości ma sens – można uznać za prawomocne?

Najpierw trzeba bardziej precyzyjnie określić kategorię wzniosłości. Podstawowym punktem odniesienia dla wszystkich, którzy coś o niej mówią czy piszą – tak było chociażby z Lyotardem – jest *Analityka wzniosłości*, integralna część trzeciej *Krytyki* Kanta. Niektórzy nawet, jak zauważył Jarosław Płuciennik, uznali ten tekst za „najbardziej systematyczną i ostateczną (!) wersję teorii wzniosłości”⁷. Nie inaczej będzie tutaj: interesuje mnie przede wszystkim Kantowskie i Lyotardowskie rozumienie wzniosłości.

Jak wiadomo, *Krytyka władzy sądenia* stanowi w systemie Kanta ogniwo spajające filozofię teoretyczną z filozofią praktyczną, a więc dziedzinę pojęć przy-

które nie doświadczyły go na sobie albo nie popełniły” (s. 78). Dlatego pisarz polemicznie, co wyraził w tytule eseju, a także w innym tekście z tej książki pt. *Holocaust w literaturze polskiej*, odnosi się do głośnego motta Nałkowskiej „Ludzie ludziom zgotowali ten los”. Podejrzewa, że takie stwierdzenia wpisują się w ten nurt pisania i „świadczona” o Zagładzie, który próbuje ją zinternacjonalizować i uogólnić, a jednocześnie wprowadzić w orbitę literatury, nie zaś dokumentu.

⁶ Pozostawiam otwartą dość kontrowersyjną kwestię, czy pomysł Ankersmita można zaakceptować jako alternatywę dla tradycyjnej naukowej historii. W obronie autora można powiedzieć, że nie rozszerza on „metody metonimicznej” na całą historiografię, ale jedynie na kwestię reprezentacji Holocaustu.

⁷ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000, s. 91.

rody z dziedziną pojęcia wolności, pozornie ze sobą niezbieżne i nie dające się pogodzić. Rozum teoretyczny nie jest w stanie przejść od rzeczywistości zmysłowej do rzeczywistości noumenalnej, zatem, jeśli zasady praktycznego rozumu mają być zrealizowane – a zdaniem Kanta inaczej być nie może („pojęcie wolności powinno urzeczywistnić w świecie zmysłów cel, wytknięty przez prawa tego pojęcia”⁸) – musi istnieć jakieś inne ogniwo. Okazuje się nim pojęcie celowości przyrody, będące transcendentálną zasadą władzy sądenia. Pełni ono wprawdzie jedynie funkcję heurystyczną czy regulatywną (nie zaś konstytutywną), pozwala jednak ująć przyrodę jako urzeczywistniającą jakiś cel ostateczny. Ale o celowości przyrody można mówić na dwa różne sposoby. Po pierwsze, zupełnie subiektywnie, jako o „zgodności formy przedmiotu (danej nam w ujmowaniu go *(apprehensio)*) poprzedzającym wszelkie pojęcie) z władzami poznawczymi [...]”. Po drugie, obiektywnie, jako o „zgodności jego formy z możliwością samej rzeczy, stosownie do pojęcia o niej, poprzedzającego samą rzecz i zawierającego podstawę jej formy”⁹. W pierwszym przypadku – a mamy tu do czynienia z sądem estetycznym – refleksja o formie rzeczy staje się podstawą uczucia rozkoszy lub przykrości; poznanie przedmiotu w tej sytuacji nie następuje: mówi się o nim jako o celowym, gdyż jego wyobrażenie związane jest z odpowiednim odczuciem. W przypadku drugim – jest to sąd teleologiczny – rzecz podporządkowuje się pojęciom intelektu i w związku z tym przedstawiana jest jako urzeczywistniająca cel naturalny. Estetyczna władza sądenia jest zatem władzą wydawania sądów o celowości formalnej (subiektywnej), teleologiczna natomiast – władzą wydawania sądów o realnej (obiektywnej) celowości przyrody. Rzecz jasna, w obrębie pierwszej z nich mieszczą się refleksje dotyczące pojęć wzniosłości (i, oczywiście, piękna).

Podczas gdy piękno jest zgodnością formy przedmiotu z wyobraźnią, a poprzez nią z intelektem, wzniosłość rodzi się jako rezultat nieadekwatności wyobraźni do idei rozumu. Podkreśla się fakt, że mamy tu do czynienia nie tyle nawet z formą przedmiotu, co z jego bezforemnością, której wyobraźnia nie jest w stanie poddać: brak formy jest bowiem rozumiany jako brak ograniczenia. Dlatego wzniosłość wiąże się z „poruszeniem umysłu”; przedmiot jawi mu się jako „to, w porównaniu z czym wszystko inne jest małe”¹⁰, wywołując „naoczne przedstawienie” nieokreślonych idei rozumu. Jak wiemy, są one u Kanta pewnymi regulatywnymi ideami całości lub jedności i dzięki temu nieograniczoność przedmiotu jest przedstawiana w umyśle jako całość. Aby tak się jednak stało, dane naoczne muszą zostać poddane dwóm równorzędnym czynnościom wyobraźni: ujmowaniu i scalaniu. Tak o problemie tym pisze Paul de Man:

Przypomina to prosty model fenomenologii czytania, w którym trzeba dokonywać ciągłej syntezy, aby scalać kolejno rozwijające się partie tekstu: oko porusza się horyzontalnie, śledząc kolejność, podczas gdy umysł musi wertykalnie łączyć nawarstwiające się rozumienie tego, co zostało ujęte. Scalanie wkrótce osiągnie punkt, w którym jest nasycone, i nie będzie już w stanie przyjąć dodatkowych ujęć: nie może wykroczyć poza dodatkową wielkość, która oznacza granicę wyobraźni¹¹.

⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*. Przel., oprac., przedmowa J. Gałeckiego. Tłumaczenie przejrzał A. Landman. Warszawa 1986, s. 19.

⁹ *Ibidem*, s. 46.

¹⁰ *Ibidem*, s. 140.

¹¹ P. De Man, *Zjawiskowość i materialność u Kanta*. W: *Ideologia estetyczna*. Przel. A. Przybysławski. Wstęp A. Warmiński. Gdańsk 2000, s. 113.

Oto źródło, tak silnie podkreślanej przez Lyotarda, dwuznaczności uczucia wiążącego się ze wzniosłością. Pozytywna rozkosz, związana z pięknem, nie następuje. Mamy tu do czynienia raczej z połączeniem przyjemności i bólu (wzniosłość ma w sobie coś z masochizmu – akcentuje Lyotard). Źródłem owej przykrości jest gwałt na wyobraźni, która w procesie scalania ponosi klęskę i nie może sprostać ocenie wielkości przedmiotu dokonanej przez rozum. To jednak z kolei jest źródłem przyjemności. Przedmiot pojmowany jako nieograniczony, absolutnie wielki, wywołuje w rozumie ideę nieskończoności, którą on jest w stanie przedstawić sobie jako całość. Przyjemność wynika zatem z przekonania „o [istnieniu] władzy umysłu, przekraczającej wszelką miarę zmysłów”¹².

Jakie przedmioty wywołują uczucie wzniosłości? Kant mówi o tym tak:

w tym, co zwykliśmy nazywać w przyrodzie wzniosłym, tak dalece nie ma niczego, co naprowadzałoby na jakieś szczególne zasady obiektywne i odpowiadające im formy przyrody, że pobudza ono idee wzniosłości raczej w swym chaosie czy w swym najdzikszym, najbardziej nie ujętym w reguły nieładzie i spustoszeniu, jeśli tylko dopatrzeć się w nich można wielkości i mocy¹³.

Typowe przykłady, które filozof przywołuje, to gwiazdziste niebo i wzburzony, smagany wichrami ocean. Wszystkie w zasadzie przedmioty i zjawiska przyrody, które przepelniają nas lękiem albo głęboką zadumą, są odpowiednie, by wzbudzić w umyśle ideę nieskończoności. Zwraca uwagę fakt, że wzniosłość jest u Kanta powiązana przede wszystkim z naturą, a nie ze sztuką, i to nie dlatego raczej – jak sądzi Płuciennik – iż „wzniosłość czysta to wzniosłość naturalna, bo tam nie ma mowy o ingerencji ludzkiej celowości”¹⁴. Istotniejsze wydaje się, że to zazwyczaj przedmioty natury, a nie sztuki, potrafią wywołać idee rozumu, aczkolwiek i tak w porównaniu z tymi ideami są czymś małym. Dlatego Kant przywołuje również przykłady z terenu sztuki, które mogą działać jak monstrualne zjawiska przyrody; wymienia m.in. rzymską bazylikę Św. Piotra i egipskie piramidy, a także zwraca uwagę na żydowski ikonoklazm zawierający się w zakazie tworzenia obrazów Boga. To właśnie ten zakaz jest, zdaniem Lyotarda, fundamentalny dla współczesnej sztuki. Ważne jest w każdym razie to, że same przedmioty nie są w sensie ścisłym wzniosłe (to my jesteśmy uzasadnieniem dla wzniosłości). Stają się one jedynie asumptem do uczynienia wzniosłym naszego nastroju czy stanu umysłu, pobudzają bowiem „umysł do odwrócenia się od świata zmysłów i zajęcia się ideami zawierającymi wyższą celowość”¹⁵. Dlaczego jednak filozof z Królewca każe nam patrzeć na nocne niebo albo wzburzony ocean jako pewien obraz całościowy, w którym nie można rozróżnić poszczególnych części składowych: gwiazd, komet, planet czy rozmaitych gatunków zwierząt? Ma to związek – uwaga Płuciennika byłaby w tym miejscu słuszna – z czystością estetycznego sądu wzniosłości, który musi być pozbawiony jakichkolwiek elementów celowości czy interesu. Niebo ma być olbrzymim sklepieniem: jeśli założymy, że świat pod tym sklepieniem zamieszkuje istoty rozumne, a widoczne na nim jasne punkty służą np. jako źródło światła dla tychże istot, pomieszczy sąd estetyczny z teleologicznym. Tak samo nie mo-

¹² Kant, *op. cit.*, s. 147.

¹³ *Ibidem*, s. 133–134.

¹⁴ Płuciennik, *op. cit.*, s. 96.

¹⁵ Kant, *op. cit.*, s. 133.

żemy np. patrzeć na ocean jako na źródło procesów parowania wody, którym w dużej mierze zawdzięczamy istnienie życia. Widać zatem, że są dwa co najmniej powody (o pierwszym już mówiłem), dla których Kantowska wzniosłość musi być połączona z pojęciami całości, totalności, ciągłości.

Kant wyróżnia wzniosłość matematyczną i dynamiczną. Wzniosłe matematycznie jest to, co jest absolutnie, bezwzględnie (nie zaś komparatywnie) wielkie, a więc to, co tylko samo jest adekwatnym dla siebie miernikiem. Potwierdza to przekonanie Kanta, że wyłącznie idee rozumu mogą być wzniosłe, każde bowiem zjawisko może stać się przedmiotem porównania, w wyniku czego jego ogrom wyda się pozorny. Teleskop i mikroskop uzmysłowiły nam, że fenomeny natury okazują się, z jednej strony, nieskończenie małe, z drugiej – równoważne całemu światu. Z kolei dynamicznie wzniosłe jest to, co mimo swej potęgi (*Macht*) nie ma nad nami władzy, którą można nazwać przemocą (*Gewalt*). Przyroda jedynie wtedy estetycznej władzy sądenia wydaje się potęgą, czyli jest dynamicznie wzniosła, kiedy budzi nasz strach, a więc tak jest postrzegana, że każdy nasz opór względem niej byłby daremny. Zjawisko postrzegamy wówczas jako wywołujące lęk, ale zarazem się go nie lękamy, gdyż nie stanowi dla nas bezpośredniego zagrożenia. Podziału tego nie respektuje w ogóle Lyotard, który wprowadza własne rozróżnienie – na wzniosłość nostalgiczną i innowacyjną (eksperymentalną). Wiązałoby się to z jego zdefiniowaniem sztuki nowoczesnej i postmodernistycznej:

Mamy zatem poróżnienie: nowoczesna estetyka jest estetyką wzniosłości, ale nostalgiczną; pozwala ona przywoływać to, co nie daje się przedstawić, jako wyłącznie treść nieobecna, ale forma ciągle dostarcza czytelnikowi bądź widzowi, dzięki swej rozpoznawalnej konsystencji, materiału służącego pocieszeniu i przyjemności. Uczucia te wszelako nie składają się na prawdziwe uczucie wzniosłości, które jest przecież wewnętrzną kombinacją przyjemności i przykrości: przyjemności płynącej stąd, że rozum przekracza wszelkie przedstawienie, przykrości, ponieważ wyobraźnia bądź zmysłowość nie są na miarę pojęcia.

Ponowoczesność byłaby tym, co w ramach nowoczesności przywołuje coś nie dającego się przedstawić w samym przedstawianiu; tym, co odżegnuje się od znajdowania pocieszenia w stosownych formach, od konsensu smaku, który pozwalałby doznawać wspólnie tęsknoty za tym, co niemożliwe; tym, co poszukuje nowych form przedstawiania nie po to, by się nimi bawić, lecz by dać lepiej odczuć, że istnieje coś nie dającego się przedstawić¹⁶.

Pomysł zniewalający swoją zuchwałością. Lyotard całkowicie pomija tradycyjne kryteria, na mocy których stanowczo oddzielano postmodernizm od awangardy (np. plagiatość wyobraźni – absolutna wynalazczość, historyczność – imperatyw nowości, sztuka masowa – sztuka elitarna, heterogeniczność–jednorodność), czyniąc wspólnym ich i najważniejszym zarazem punktem dążność do oznaczania nieprzedstawialnego (które nie bardzo wiadomo, czym jest, ale na pewno czymś, co nie da się przedstawić). Różnią się one jedynie sposobem, w jaki to czynią. Modernizm szuka jeszcze pocieszenia, które ma zrekompensować nieprzedstawialność pewnych przedmiotów i idei. Żyje nostalgią za tradycyjnymi sposobami przedstawiania: nie łudzi się wprawdzie, że jest ono możliwe, ale sam element tęsknoty istnieje i jest wyraźny. Uwidacznia się on w formie wypowiedziania, która nawiązuje do tradycji realizmu czy naturalizmu, służąc tym samym pocieszeniu, rekompensacie nierealistycznej treści. Modernizm nie jest więc całkowi-

¹⁶ Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?* (przeł. Migasiński), s. 26–27.

cie wzniosły, w takim stopniu przynajmniej, w jakim tuszuje przykrość i ból nieprzedstawialności znaną odbiorcy formą, stosuje zatem reguły wypowiedzania nie tyle odkryte, co zastane. Wzniosłość ujawnia natomiast swoje pełne oblicze w postmodernizmie. To tutaj destrukcji ulega nie tylko treść wypowiedzania, ale i ono samo. Artysta ponowoczesny jest eksperymentatorem: powstający obraz bądź tekst ma być poszukiwaniem reguł języka artystycznego czy kategorii służących opisowi danego dzieła (Lyotard powie, że artysta znajduje się w sytuacji filozofa: obaj – odwołajmy się znowu do terminów Kanta – posługują się dyskursem refleksyjnym, a nie determinującym, zmagając się z określeniem zasad dla pluralizmu doświadczenia). Dopiero postmodernizm oddaje sens uczuć towarzyszących Kantowskiej wzniosłości: ból jest pochodną samego sposobu przedstawiania (tzn. tego, że już w samym języku ujawnia się nieprzedstawialność), przyjemność – rezultatem świadomości, iż umysł potrafi wykroczyć poza zmysły oraz ująć to, co wymyka się przedstawieniu i wyobraźni. Za twórcę nowoczesnego można dzięki temu uznać Prousta, ponowoczesnego – Joyce’a. Pierwszy jest nostalgiczny: jego powieści partycypują wprawdzie we wzniosłości, ale tylko w planie treści; plan wyrażania odwołuje się do reguł nieobcych odbiorcy, któremu wystarczy znajomość wielkiej tradycji powieściowej francuskiego realizmu, zwłaszcza Flauberta. Ma to znamiona rekompensaty i pocieszenia, musi tacić ból, który nieuchronnie powinien się wiązać z kryzysem reprezentacji. Joyce – który według tradycyjnych podziałów również byłby modernistą – postępuje inaczej. Destrukcyjna sama warstwa signifiantów – Lyotard nie precyzuje, czy ma na myśli jedynie *Finnegans Wake*, czy również *Ulysses* – jest gestem odżegnania się od tego rodzaju kojących praktyk.

Lyotard jest, rzecz jasna, dość swobodnym interpretatorem Kanta¹⁷. Phuciennik wskazuje następujące różnice: 1) Lyotard nie mówi o wzniosłości w naturze, ale tylko w odniesieniu do sztuki awangardowej i postmodernistycznej; 2) obaj filozofowie odmiennie rozumieją pojęcie formy (a co za tym idzie i bez-formowności); dla Kanta forma przedmiotu to mające zmysłowy wymiar ograniczenie, u Lyotarda zaś to schemat postrzegania (zwłaszcza wzrokowego), próbujący narzucić materii określony kształt czy jednoznaczny sens; 3) według Kanta wzniosłość potwierdza, że istnieje w nas nadprzyrodzone, ugięcie się wyobraźni wobec idei nieskończoności, którą jednocześnie ogarnia rozum, uobecnia nam zasady transcendentalne; u Lyotarda wzniosłość to jedynie znak nieprzedstawialnego, ale nadprzyrodzone nie dochodzi już do głosu, metafizyka znajduje się więc u swego kresu: „Niewyraźalne nie istnieje w jakimś „tam”, w innym świecie, w innym czasie, lecz w tym mianowicie: że się zdarza (coś)”¹⁸; 4) podczas gdy u Kanta tożsamość podmiotowa była we wzniosłości potwierdzana, francuski filozof widzi w niej – co ma mieć związek ze wspomnianym wyżej kryzysem „metafizycznego poglądu na świat” – narzędzie dekon-

¹⁷ O postmodernistycznej lekturze Kanta zob. I. Lorenec, *Kant ponowoczesny. Lyotarda i Derridy recepcja „Krytyki władzy sądzania”*. W zb.: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1996.

¹⁸ J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bińczyk. „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 176. W eseju tym Lyotard za nieprzedstawialny uznaje sam fakt zdarzenia, nieuchwytny dla umysłu i filozofii istnienie „teraz”. W związku z tym „sztuki natchnione estetyką wzniosłości, poszukujące silnych efektów, mogą i muszą – jakakolwiek byłaby ich materia – zaniedbywać naśladowanie modeli jedynie pięknych i oddać się kombinacjom zadziwiających, niezwykłych, wstrząsających. Wstrząsem *par excellence* jest to, że (coś) Zdarza się zamiast niczego” (s. 183).

strukcji owej podmiotowości; 5) Kant mówi o przedstawieniach w umyśle, Lyotard natomiast o przedstawieniach „w formie materialnej”, takich jak malarstwo abstrakcyjne¹⁹.

2

Dochodzimy do kluczowych pytań – mam nadzieję, że i odpowiedzi, choć pytania są może ważniejsze – naszego wywodu. Kwestia Holocaustu, wzniosłości i sposobów „reprezentacji” (czy raczej indeksyfikacji) uosabianych przez pomniki ma również sens w kontekście materiału literackiego, na którym tu będę pracował, a jest nim książka (powieść?) Jarosława Marka Rymkiewicza *Umschlagplatz*. Pozwolę sobie przytoczyć – nieco długi – jej fragment:

– [...] I zauważ, że chodzi mi tu o takie miejsca, to znaczy ten dziwny nakaz [tj. wewnętrzny nakaz zobaczenia i opisanie pewnych miejsc] dotyczy takich miejsc, które można by określić jako bardzo nieprzyjemne, a nawet jako zhańbione czy spodłone miejsca. Nie zależy mi – i także nie wiem, dlaczego – na opisanie na przykład tego miejsca na Miłej, gdzie znajdował się bunkier Anielewicz. [...] Ale nakaz – gdy chodzi o takie miejsca, w których wydarzyło się coś, co może być określone jako heroiczne – nie działa: interesuje mnie to, ale niech ten opis wykona ewentualnie ktoś inny. Jest w tym coś – już nie w tych miejscach, lecz w tym nakazie, w samej istocie tego nakazu – nieprzyjemnego. Coś, co jakby mnie poniżało. [...]

– To powiedz mi – mówi Hania [...] – to powiedz mi, co jest dla ciebie ważniejsze i czy ty w ogóle masz to zhierarchizowane. Ale powiedz uczciwie. Co jest ważniejsze: bunkier na Miłej 18 czy bocznic na Stawkach? Jak ty to odczuwasz?

– Bocznic – mówię. Bocznic jest znacznie ważniejsza. Ale dlaczego bocznic jest ważniejsza?

– Ja też tak to odczuwam – mówi Hania. – Bocznic jest ważniejsza, ponieważ to, co wydarzyło się w bunkrze Anielewicz, nie było czymś nowym: to wydarzyło się ludziom już wiele, wiele razy. To, co wydarzyło się na bocznic, nie wydarzyło się przedtem nigdy i nikomu.

– Charakter tego nakazu – mówię – jest więc taki: chodzi tu o wystawienie takich pomników, które byłyby godnymi pomnikami naszej epoki. Rampa i tory pomiędzy Dziką a Stawkami. Ścieżka, którą szli z ukradzionymi z getta kołdrami, poduszkami. Polna droga, na której leżeli pilnowani przez konnego żandarma czekającego na chłopca z nabojami. Plaża nad Świdrem, gdzie opalali się, jedli lody, kiedy w niewielkiej odległości zabijano ich sąsiadów. Jedyne pomniki. [U 222–223]²⁰

Fragment ten stawia przed nami co najmniej kilka problemów. Przede wszystkim muszę zauważyć, że jest to jedno z bardzo niewielu miejsc w całej książce, w których żona narratora (Jarosława Rymkiewicza), rudowłosa Żydówka Hania, wyraźnie zgadza się z nim, nie torpeduje jego przedsięwzięcia i nie przekreśla sensu jego poszukiwań. Już z tego powodu jest to fragment znaczący. Ale oczywiście jest tu kilka konkretnych pytań. Po pierwsze, dlaczego mamy opisywać te, a nie inne miejsca? (Hania częściowo udziela odpowiedzi.) Po drugie, jak mamy je opisywać? Widać wyraźnie, że pojawia się ten sam problem, przed którym stają historycy i o którym mówił Ankersmit: coś wydarzyło się po raz pierwszy i dlatego brak nam metafor, analogii, którymi moglibyśmy się posłużyć. Czy w ogóle zatem

¹⁹ Płuciennik, *op. cit.*, s. 140–144.

²⁰ Tym skrótem odsyłam do: J. M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*. Gdańsk 1992. Liczby po skrócie wskazują stronie. Podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

opis taki jest możliwy? (pytanie, które powinno paść wcześniej – zanim zapytamy: jak?, musimy wiedzieć, czy sama operacja jest możliwa do przeprowadzenia). Po trzecie, dlaczego wewnętrzny nakaz opisywania miejsc zhańbionych jest w odczuciu narratora nieprzyjemny i poniżający?

Otóż przynajmniej na część tych pytań – a może na wszystkie – pozwoli nam odpowiedzieć perspektywa wzniosłości. Zacznę od kwestii języka czy rodzaju dyskursu. Okazuje się bowiem, że Rymkiewicz całkowicie podziela wątpliwość Ankersmita co do możliwości udosłownienia Holocaustu bądź wyrażenia go za pomocą adekwatnego typu przedstawienia. Podobnie jak holenderski historyk (oczywiście całkowicie od niego niezależnie) przyznaje, i to kilkakrotnie, że metafora jest niemożliwa, ewentualnie że znane nam metafory są zupełnie wytarte i w związku z tym nie mogą spełnić swojej roli. Paradoksalnie niedoskonałość języka, którą często podnosili przeciwnicy koncepcji literackiej *mimesis* jako odbicia świata rzeczy, może się tu okazać atutem – tak samo jak w „przedstawieniach” plastycznych atutem pomnika czy niefiguratywnego obrazu jest odnoszenie do nieprzedstawialności. Wszystkie te typy dyskursu respektują zakaz ikonoklazmu: nie przedstawiać tego, co wykracza poza granice pojęcia i zrozumienia. Nie respektują tego zakazu, jeśli nie wnikać w pewne szczegółowe rozróżnienia, fotografia i film:

Może istnieją jeszcze jakieś inne zdjęcia zrobione na rampie lub na Umschlagplatzu. Wolałbym, żeby ich nie było. To, co oglądamy posługując się słowami, ukazuje się nam jakby za czymś w rodzaju półprzezroczystej zasłony. Słowa pokazują, ale jednocześnie dana jest im władza częściowego zasłaniania tego, co pokazywane. W wypadku fotografii jest oczywiście inaczej. Oglądając fotografie ujrzelibyśmy coś, na co – tak to odczuwam – nie wolno nam patrzeć. [U 117]

Istota tego zakazu – jak powiedzieliśmy – jest sednem wzniosłości. Ale i u Rymkiewicza można znaleźć przykłady metafor. Kiedy powołuje się on na relację Adolfa Bermanna o zagładzie warszawskiego getta, zwraca uwagę, że jej autor był postacią zupełnie pozytywną, podczas gdy jako zbrodniarz został zapamiętany jego brat Jakub. Fakt w dużej mierze niepojęty. Aby go jakoś unaocznić, przywołany zostaje popularny baśniowy motyw o dwóch braciach, złym i dobrym. Ale nieporadność tej analogii jest wyczuwalna. Widzi to i Rymkiewicz, gdy w relacjach świadków znajduje tego samego rodzaju niezgrabne próby oddania rzeczy całkiem nowej, a przez to niewytłumaczalnej. Autorzy tych świadectw np. w ogóle nie radzili sobie z opisami zewnętrznymi hitlerowskich zbrodniarzy, których im było dane ujrzeć. W rezultacie wyposażano owych zbrodniarzy w konwencjonalne cechy czy rekwizyty, które niejako z urzędu powinny przysługiwać takim „piekielnym” osobom. Tak więc w niektórych opisach podkreśla się, iż Karl Brandt, który kierował likwidacją getta w Otwocku, bawił się w czasie kontroli pejczem. Zauważa się, że „jego wylupiaсте oczy rzucają błyskawice”, że jest „siny i wściekły”. W efekcie, jak słusznie komentuje autor *Zmutu*, mamy tu postać całkiem konwencjonalną, za którą realny Brandt ukrył się i już pozostanie dla nas niewidzialny. Komentarz do tych relacji mógłby równie dobrze wyjść spod ręki Ankersmita:

Ci, którzy się z tym spotykali w roku 1942 czy 1943, chyba nie byli tego w stanie pojąć, a jeśli nawet to już pojmowali, to nie znali słów, przy pomocy których dałoby się to nowe opisać. Używali wobec tego takich słów, które od wieków były stosowane do opisu łotrów, zbójców i zbrodniarzy. [...] Banalne epitety poświadczające, że tym, którzy na to patrzyli, brakowało słów, żeby uchwycić tę olśniewającą nowość. Można by wysunąć tu jeszcze taki do-

mysł: ci patrzący widzą, że to jest coś, z czym ludzie jeszcze nigdy się nie zetknęli, ale ta myśl wydaje im się tak nieprawdopodobna, że nie chcą jej przyjąć i odsuwają ją od siebie. A odsuwają lokując to, z czym się zetknęli – lokując właśnie przy pomocy tego banalnego języka – wśród dających się łatwo zrozumieć, bowiem dobrze im znanych z doświadczenia fenomenów przeszłości. [U 214]

Zatem oczywiste są ograniczenia metafory. Bo, z jednej strony, patrzeć nam nie wolno, z drugiej – referencja jest w tym przypadku nieosiągalna dla jakiegokolwiek rodzaju dyskursu. Dając metaforę, popadamy w banał – choć oczywiście rozumiemy usiłowania naocznych świadków²¹. Ale i sposób mówienia tego, kto widział, oraz tego, kto przychodzi później i ma co najwyżej do czynienia z różnymi świadectwami tekstowymi, z konieczności się różnią. Dlatego Mauzoleum Pamięci i Pomnik Dzieci w jerozolimskim Yad Vashem uosabiają dwa różne typy języka: jedyny adekwatny i godny, zdaniem świadków, Holocaustu (w pierwszym przypadku) oraz (w drugim) właściwy późniejszej generacji, a – co istotne – nie akceptowany przez pierwszą grupę jako niestosowny i kiczowaty²². Taką ucieczką od dosłowności i zawłaszczenia, których dokonuje metafora, ucieczką przed powodowaną przez nią banalizacją, jest komiks Arta Spiegelmana *Maus*. To, że Niemcy zostali przedstawieni jako koty, Polacy jako świny, a Żydzi jako myszy, nie ma wiele wspólnego z odwoływaniem się do objaśniającej analogii. Bajka zwierzęca jest tu użyta nie tyle jako metafora, ile raczej jako typ dyskursu nieprzedstawiającego, który odcina się od jakiegokolwiek naoczności, albo jako przejaw poszukiwania języka; wydaje się bowiem, że bardziej niż sama Zagłada tematem obu części komiksu okazuje się pytanie o możliwość dotarcia do adekwatnej o niej informacji – odpowiedź autora jest, jak mniemam, negatywna. W tym sensie *Maus* wpisuje się w tradycję dyskursów niefiguratywnych. Czy ten komiks jest wzniosły? O tym powiem na koniec.

Jest w *Umschlagplatzu* takie miejsce, w którym fikcyjne postaci – Icyk Mandelbaum i Chaja Gelechter – rozmawiają w sytuacji, która nastąpić by nie mogła: spotykają się bowiem po 50 latach, gdy jej, jako ofiary wojny, już nie ma. Jemu było dane uniknąć tego losu, opuścił Polskę w roku 1941, by po długiej tułaczce trafić na stałe do Nowego Jorku. W tej wymaginowanej wymianie zdań, która, jak powiedziałem, odbywa się niejako w podwójnie fikcyjnym planie, Icyk pyta Chaję, co by z nim było, gdyby został. „Tego się nie dowiesz – mówi Chaja – bo tego nie wolno ci wiedzieć”. Narrator dodaje: „to, co wie Chaja, jest nie do znie-

²¹ O motywach, które przyświecały piszącym, a także o tradycjach literackich i kulturowych, które są kontekstem dla świadectw Holocaustu, mówi J. L e o c i a k w książce *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)* (Wrocław 1997, s. 97–129). Wymienia on cztery przyczyny: a) pisanie to imperatyw wewnętrzny, sytuacja przymusu, w której autor postrzega siebie jako proroka, kogoś, kto musi spełnić nadrzędną misję; b) trzeba powiadomić świat o tej tragedii, zakładając, „iż ujawniona wiedza o faktach wywoła u odbiorców nie tylko wstrząs moralny, ale też moralną przemianę. Autor tekstu, który ma przynieść takie skutki, wierzy w możliwość przywrócenia zburzonego ładu” (s. 106); c) pamiętniki, zapisy mają stać się „testamentami zemsty”, w najlepszym zaś razie świadectwami w przyszłych procesach prawnych; d) utrwalenie istnienia autora. Wszystkie te pobudki, zauważa Leociak, mają długą tradycję pamiętnikarską (zarówno żydowską, jak i zachodnioeuropejską), a „swoje głębokie uzasadnienie znajdują również w wartościach, na jakich ufundowany jest sam czyn komunikacyjny – porozumiewanie się z drugim człowiekiem poprzez *medium* języka” (s. 118).

²² Zob. Ankersmit, *op. cit.*, s. 172–177.

sienia dla nas, którzy przeżyliśmy” (U 128). Icyk i Chaja patrzą sobie w oczy, ale on wkrótce spuszcza wzrok: jest to gest poddania się ikonoklastycznemu zakazowi, który jest naczelną dyrektywą wzniosłości. Można zatem sądzić, że Rymkiewicz zdaje sobie sprawę nie tylko z faktu, iż wszystkie metafory są w sytuacji Holocaustu wytarte, ale i z tego, że wzniosłość (dla nas, którzy nie jesteśmy świadkami) stanowi jedyny sposób przekazu. A zatem przedstawiać, że istnieje nieprzedstawialne, coś, co nie poddaje się referencyjnym możliwościom różnych języków. Ulegać nie pochodzącemu od nas zakazowi przedstawiania idei nieskończoności.

Nie jest to w *Umschlagplatzu* ostatni trop wzniosłości. W cytowanym wcześniej fragmencie narrator mówi, że nakaz pisania dotyczy miejsc „bardzo nieprzyjemnych”, „zhańbionych” czy „spodlonych”: w przypadku miejsc powszechnie uznawanych za scenę wydarzeń heroicznych działanie owego nakazu zostaje uchylone. Jak wytłumaczyć ten fakt, który dla samego Rymkiewicza nie jest zrozumiałym? Estetyka wzniosłości stanowi odpowiedź. Pamiętamy Kanta: wzburzony, wichrami i błyskawicami smagany ocean jest straszny, a w kontekście wzniosłości dynamicznej stanowi on tę siłę czy tę przemoc, wobec której wszelki nasz opór byłby z góry skazany na porażkę; to on jednak jest zjawiskiem natury potrafiącym wywołać w umyśle regulatywną ideę nieskończoności, to na jego podstawie rozum scala dane naoczne, jakich nie potrafi objąć wyobraźnia, w absolutną, niekomparatywną wielkość, przy której wszystko inne jest małe. Holocaust wydarzył się po raz pierwszy. To, co stało się w centrum jednej z europejskich stolic, wydaje się wprawdzie niepojęte, ale w umyśle może zostać przedstawione jako idea niewyobrażalnego, nieskończonego – w tym przypadku jest to idea nieskończonej zbrodni. Tylko miejsca zhańbione, takie, które wywołują lęk, mogą być podstawą wzniesłego uczucia. Tragedia Anielewicza jest oczywiście przejmująca, ale w pewien sposób daje się zawłaszczyć: potrafimy ją ująć i scalić, gdyż takie rzeczy miały już miejsce – nie stanowią więc gwałtu dla wyobraźni. Możemy tu posłużyć się znanym nam językiem, dać pole popisu metaforze. Ale wobec faktu, którym jest dla nas *Umschlagplatz*, jesteśmy zupełnie bezradni. Ponad 300 000 ludzi zostało załadowanych do wagonów, a ich los, choć jasny, jest niewyobrażalny. Rozum może nam pomóc, czyniąc z tej liczby pewną transcendentalną ideę. Nie możemy jej wprawdzie przedstawić ani nawet nie wiemy dokładnie, czym jest, ale przynajmniej radzimy sobie jakoś z nieskończonością. To jednak w sposób konieczny wiąże się z dwuznacznym odczuciem bólu i przyjemności. Rymkiewicz zdaje sobie z tego sprawę, dlatego w owym nakazie – który nie jest niczym innym, jak dążeniem umysłu do uporania się z okropieństwami Holocaustu – widzi coś upokarzającego czy poniżającego. O samej istocie nakazu mówi, że jest nieprzyjemna. A zatem przykra, bolesna. Nie może być inaczej, jeśli ma się do czynienia z takim ogromem nieszczęść, który próbuje się objąć i zrozumieć, ale i tak są one niewytłumaczalne, nonsensowne, absurdalne. Pozostaje jedynie świadomość, że obcujemy z czymś niebywałym i nieporównywalnym. Pisarz na usługach wzniosłości nie tyle nawet wystawia w tej sytuacji pomniki, co raczej podkreśla: tego i tego nie jest wam dane zobaczyć ani pojąć, są sprawy, których nie można zobrazować czy unaocznnić, ale przynajmniej to wiemy i to już jest dużo.

Jest jednak we wzniosłości – przez której pryzmat udałoby się pewnie czytać *Umschlagplatz* – coś niepokojącego, co powinno było obudzić wątpliwość postmodernisty, jakim jest Lyotard, i co, po pierwsze, musi skierować naszą uwagę na

pytanie, czy wzniosłość nie jest narzędziem podejrzanym, zwłaszcza w perspektywie Holocaustu. Myślę tutaj o całościowaniu czy totalizowaniu doświadczenia – u Kanta jest to nieuchronnie związane z jej odczuciem. Rozum scala i pokazuje nam jedność, daje nam pewną ciągłość pojmowania. Lyotard jako autor *Kondycji ponowoczesnej*, w której kwestionuje wiarygodność metanarracji²³ (a z czymś takim mamy do czynienia w przypadku Kantowskiej wzniosłości), staje pod zarzutem przeczenia samemu sobie. Nie można jednocześnie mówić o rozpadzie globalnego dyskursu na wielość i różnorodność niewspółmiernych języków oraz odwoływać się do wzniosłości jako perspektywy, przez którą przemawia sztuka postmodernizmu. Wzniosłość totalizuje, tak jak cały projekt trzeciej *Krytyki* zmierza do tego, by pogodzić przepastne dziedziny rozumu. Nie może – i to szczególnie podkreślam – bronić francuskiego filozofa argument, że jego wzniosłość jest jedynie reinterpretacją Kanta, tylko w punkcie wyjścia z nim zbieżną. Nie może, ponieważ cały projekt rozróżnienia sztuki awangardowej i postmodernistycznej jest w Kancie zakotwiczony i od niego całkowicie zależy. Lyotard akcentuje, że wzniosłość modernistyczna nie jest całkowicie wzniosła, ponieważ oferuje nam szereg pocieszeń i ukojeń, które oddalają ból. Co oczywiście nie następuje w sztuce ponowoczesnej. Ten jedyny w zasadzie punkt rozróżniający Lyotard zawdzięcza Kantowi. Nie może zatem pominąć jednoczącego aspektu Kantowskiej wzniosłości.

Jest wprawdzie rzeczą jasną, że Lyotard nie chce sugerować, iż Kant pojmuje wzniosłość jako *différend*, a więc nie chce autorowi *Krytyki władzy sądenia* przypisywać ponowoczesnej świadomości. Droga, którą obaj podążają, ma niejako przeciwny zwrot. Kant wychodzi od punktów nieciągłości, które w ostatecznym rozrachunku mają zostać scalone. Tymczasem Lyotard – ale właśnie tutaj uwidacznia się brak podstaw w trzeciej *Krytyce* do podjęcia tego kroku – zaczyna od całości (jej symbolem jest dla niego Kantowskie doświadczenie piękna) i rusza w kierunku radykalnej różnicy, którą wiąże ze wzniosłością²⁴.

Otóż mam niejasne przecucie, że opisywanie Holocaustu za pomocą wzniosłości, która, o czym teraz musimy pamiętać, scala i totalizuje, nie do końca jest uprawnione. Fenomen taki jak Szoah pozostawia nas w sytuacji, kiedy z ledwością radzimy sobie z pojmowaniem tamtych wydarzeń, z ustawieniem ich wobec naszego teraźniejszego życia (coś, co Rymkiewicz nazywa gdzie indziej hermeneutyką własnej egzystencji), a co dopiero mówić o poszukiwaniu sensu dla nich wszystkich, totalnego i jednoczącego zrozumienia. Warto przypomnieć w tym miejscu refleksje Heideggera z drugiego działu *Bycia i czasu* – o niezastępowalności doświadczenia śmierci. Otóż *Dasein* na każdym niemal kroku procesu samorozumienia może opierać się na tym, co doznało lub przeżyło inne *Dasein*, a więc wykorzystywać możliwość zastępowalności bycia-w-świecie.

²³ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 1997.

²⁴ W swojej interpretacji Kanta J.-F. Lyotard – zob. m.in. *Postscriptum w sprawie terroru i wzniosłości* (w: *Postmodernizm dla dzieci*, s. 94–96) – szczególnie akcentuje rozejście się władz poznawczych człowieka, heterogeniczność uprawianych przez nie dyskursów i rozdzielanie ich dziedzin. Nie ulega jednak wątpliwości, że Kant, mimo poczynionych w tej mierze obostrzeń, robił wszystko, by zespolić władze umysłu oraz świat przyrody ze światem moralności i wysilek ten można uznać za fundamentalny dla jego filozofii.

Ta możliwość zastępowania – powiada Heidegger – zupełnie jednak znika tam, gdzie chodzi o zastępowanie możliwości bycia, które stanowi dobieganie-kresu jestestwa i nadaje mu, jako takie, zupełność. Nikt nie może odebrać innemu jego umierania. Oczywiście, ktoś może „iść na śmierć za innego”. To jednakże zawsze oznacza: oddać się w ofierze za innego „w imię określonej sprawy”. Takie umieranie za... nie może jednak nigdy oznaczać, że w ten sposób choćby w najmniejszym stopniu odjęto innemu jego śmierć. Każde jestestwo musi zawsze samo brać na siebie umieranie. Śmierć jest, jeśli „jest”, z istoty zawsze moja. Oznacza ona mianowicie pewną specyficzną możliwość bycia, w której chodzi wprost o bycie jestestwa zawsze własnego. W umieraniu okazuje się, że śmierć ontologicznie konstytuuje ustawiczna moją (Jemeinigkeit) i egzystencja. Umieranie to nie zdarzenie, lecz fenomen, który należy rozumieć egzystencjalnie [...]”²⁵.

Innymi słowy, śmierci zawsze doświadczamy w samotności – w tym sensie, że nie istnieje żadne takie *Dasein*, które byłoby w stanie zrozumieć sens mojego własnego umierania, ani język, w którym można by je było wyrazić. To prawda, iż możemy znaleźć tożsamość w sprzeczności wobec zbrodni – nawet jeśli abstrahować od faktu, że są pseudohistorycy kwestionujący sam fakt Holocaustu i że znajdują się antysemita, którzy będą pomniejszać jego ogrom – ale nie o to tutaj chodzi. Postawieni przed takim problemem – zdarzyło się to po raz pierwszy, w środku Europy, kaci zaś pochodzili z kraju wielkich pisarzy, muzyków i filozofów – skazani jesteśmy niejako na własne dociekanie sensu (jeśli w ogóle jest sens) czy raczej poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: co to dla mnie znaczy. Nie jest to może pocieszająca perspektywa, ale znaleźliśmy się w sytuacji bez wyjścia. Holocaust pozostaje nieodgadniony i żadne całościujące doświadczenie nie jest nam dostępne. Dlatego wzniosłość ujawnia tu swoje ograniczenia. Można by rzec, że stanowi ona środek dyskursu oświeceniowego, o którym słusznie mówi Marek Zaleski:

Nie można pozostać na gruncie uniwersalistycznej, oświeceniowej narracji, próbując opisać i zrozumieć, czym była Zagłada, bowiem Zagłada i oświeceniowa narracja z jej optymistyczną wiarą, że rozum pozostaje na usługach ludzkiej niezależności i że ludzie mają prawo do szczęścia w sprawiedliwym, praworządnym państwie, są ze sobą nie do pogodzenia. Nie można więc pozostać przy niej, nie ryzykując hipokryzji²⁶.

Ale czy da się zaproponować coś w zamian? Otóż istnieje typ dyskursu, który nie tylko może objąć prerogatywy wzniosłości (takie jak uobecnianie nieobecne-

²⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 337–338. Pojęciem „jestestwo” tłumacz oddaje niemieckie „Dasein”.

²⁶ M. Zaleski, „Ludzie ludziom”...? „Ludzie Żydom”...? *Świadectwo literatury?* W zb.: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2000, s. 94–95. Tekst ten jest *nb.* dyskusją z przekonaniem Grynberga, że zdanie „Ludzie Żydom zgotowali ten los” mieści się w porządku historycznej prawdy, a nie interpretacji. Zaleski zauważa przy tym, że wstawiając „Żydów” zamiast „ludzi”, Grynberg zwrócił się ku figurze Innego, która, jak chciał tego Lévinas, daje odpór oświeceniowemu pragnieniu tożsamości i jedności. Zdanie Grynberga nie jest więc obiektywnym wyznaniem prawdy, należy do porządku interpretacji i literatury, ale, paradoksalnie, dzięki temu najbardziej sprawiedliwie oddaje prawdę Zagłady (która jest nieprzedstawialna). W literaturze bowiem – mówi Zaleski, przywołując G. Hartmana – będącej domeną aporii i paradoksu, mamy do czynienia z ciągłym unieobecnianiem, z utrwalaniem miejsc pustych, z niewyrażalnością, tylko na jedną wątpliwość autor tekstu nie odpowiada: czy wszelka literatura ma prawo mówić o Holocaustie, nie zawłaszczając go? czy może jest tak, że pewne typy literatury są tym samym, co Zaleski rozumie przez dyskurs oświeceniowy, albo – z drugiej strony – dyskurs oświeceniowy jest z konieczności formą literatury?

go, ujawnianie nieprzedstawialności pewnych fenomenów, a także zadawanie przykrości w samym akcie przedstawiania), ale jednocześnie jest w stanie przeciwstawić jej totalności – fragmentaryczność, nieciągłość, burzenie wielkich narracji, niemożność legitymizacji jakiegokolwiek języka. Z tego względu, pomimo punktów styczności czy partycypowania w takim samym odsyłaniu do nieprzedstawialnego, dyskurs ten jest przeciwieństwem wzniosłości. Mowa tu o ironii.

Chciałbym od razu uniknąć nieporozumień, jakie wyniknęłyby z nieopatrzniego przypisywania ironii takich znaczeń, których nosić ona nie musi, a które w kontekście Holocaustu mogą się wydać obrazoburcze. Pisać o Holokaście ironicznie? Czyli szyderczo i z drwiną? Problem epitetów dotyczy również wzniosłości. Wiąże się ona w potocznym użyciu z patosem, górnolotnością, podniosłością języka, monumentalnością. I oczywiście tak rozumiana wzniosła relacja z Holocaustem jest dopuszczalna, szczególnie jeśli napisana została przez świadków, choć wydaje się, że i w tym jest pewna niestosowność. Ale relacja ironiczna budzi natychmiastowy sprzeciw, nawet jeśli, co podkreśla Michał Głowiński, granice *decorum* zawsze były tu ruchome²⁷. Zwracam jednak uwagę na fakt, że zarówno Kant, jak i Lyotard dalecy są od tego, by rozumieć wzniosłość potocznie. Szczególnie ten drugi nie wskrzesza owej kategorii po to, by wraz z nią reanimować górnolotną i patetyczną literaturę: jest to mu jak najbardziej obce. Pomocna okazuje się różnica między francuskimi a niemieckimi obciążeniami semantycznymi wzniosłości: Wolfgang Welsch zwraca uwagę, że francuskie „*le sublime*” nie jest tak bombastyczne jak niemieckie „*das Erhabene*”, konotuje raczej pewną wysokość czy wysublimowanie²⁸. Widzieliśmy w każdym razie, jak kategoria ta funkcjonuje u obu filozofów: jest to pewien abstrakt, który dlatego jest wzniosłością, że odnosi się do transcendentálnych (najwyższych) idei umysłu, że w uczuciu wzniosłości obcujemy z potęgami, które nie są dostępne ani wyobraźni, ani intelektowi. I z tego względu może być pojmowany w odłączeniu od górnolotnych konotacji. Ironia, której koncepcję chcę tutaj zaprezentować, powinna być rozumiana podobnie, tzn. bez wszystkich tych określników, jakie chętnie byśmy łączyli z ironią rozumianą na sposób potoczny. Nie o taki dyskurs ironiczny tu idzie, nie jest to „powiedzenie czegoś, z zamiarem przemycenia treści odwrotnej czy przeciwstawnej”.

Ironia pod kilkoma względami przypomina wzniosłość. Po pierwsze, i ona bawi się uczuciami odbiorcy, stanowiąc źródło dwuznacznego doznania bólu i przyjemności. Ból jest pochodną ironicznej destrukcji przekazu w samym sposobie przekazywania, przyjemność – nie tylko faktu, że potrafimy ująć idee, które wymykają się unaocznieniu, ale też (i to ironię od wzniosłości dzieli) że są sfery doświadczenia, między którymi nie da się zbudować pomostu. Jakkolwiek paradoksalnie to brzmi, na razie wystarczy odpowiedzieć, iż heterogeniczność różnych dyskursów nie jest i nie powinna być obecnie przyczyną lamentów. Dyskurs ironiczny – i tu kolejne podobieństwo – to również władza refleksyjna, ciągle po-

²⁷ M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3. Mówi autor (s. 209): „Nie ma obowiązującego wzorca literatury Holocaustowej; od jej początków przypadających jeszcze na czas wojny, od tekstów, będących pierwszymi reakcjami, mamy do czynienia z rozmaitością i różnorodnością: od lamentu do chłodnej relacji kronikarskiej, od opowiadania psychologizującego, wykorzystującego klasyczne modele do awangardowych form artystycznych [...]”.

²⁸ Welsch, *op. cit.*, s. 440.

nawiane pytanie o reguły używanego języka. Wynika to z samej natury ironii, z tego, co stanowi jej sedno. Chodzi mianowicie o dystans. Jeśli można powiedzieć, że coś rządzi ironią, to jest to właśnie zasada permanentnej krytyki cudzej i własnej sytuacji jako mówiącego podmiotu, wynikająca z przekonania, iż to nie ja mówię (ani nie ty), ale jestem mówiony (i ty także). Nie istnieje w słowniku ironisty pojęcie autentyczności, które jest zaledwie jeszcze jedną ideologią. Ironia to krytyka ideologii, ale ponieważ sama może paść jej łupem, nieograniczenie krytykuje samą siebie. Z tego względu nie istnieje dla niej żaden język, który mógłby być ciągły, żadne doświadczenie, które zakłada nierozzerwalną jedność, gdyż u podstaw takich roszczeń leży przekonanie, że ten język czy to doświadczenie są niezapśredniczone, a przez to niemożliwe do zakwestionowania. W rezultacie ironia dezintegruje i rozbija narracyjne iluzje. Jest nieprzejednana w swojej fragmentującej rzeczywistość działalności, posuwa się do tego, by zakwestionować przekonanie o nieprzedstawialnym, w którym utwierdza się wzniosłość – ta ostatnia nie dostrzega, że jest coś, co na pewno da się zobrazować: samo istnienie wzniosłości. Ironia w niczym się nie utwierdza, jest destrukcyjną siłą, która destrukuje samą siebie.

Wracam do Rymkiewicza. Otóż *Umschlagplatz* jest poszukiwaniem. Narrator, 52-latek, próbuje w lipcu 1987 dociec, czym jest to miejsce w środku Warszawy, skąd dokonywano wywózki Żydów z getta, a także – co to znaczyło być Żydem w przedwojennej Polsce, a później stać się tejże wojny ofiarą. Narracja rozpada się wyraźnie na cztery podstawowe części. Trzy z nich toczą się w roku 1987 – a więc czas opowiadany jest tu zgodny z czasem opowiadania, jedna w przeszłości, 13 lipca 1937, a zatem dokładnie 50 lat wcześniej. Dwie z nich są rzeczywistością fikcyjną, przy czym status fikcji jest tu wysoce dyskusyjny i będzie jeszcze o tym mowa; dwie – dotyczą detektywistycznej niemalże działalności narratora i jako takie pretendują do tego, by pełnić funkcję relacji z autentycznych wydarzeń. Mamy zatem, po pierwsze, narratora – Jarosław Rymkiewicz, mieszkaniec Warszawy, urodzony 13 lipca 1935, historyk literatury: nie ma w zasadzie przeciwwskazań, by traktować go jako *alter ego* autora – który jest uważnym i dociekliwym czytelnikiem relacji z *Umschlagplatzu* oraz likwidacji warszawskiego i otwockiego getta. Zapis tej lektury jest jedną z części prowadzonej w książce narracji. Wyłania się z niej sumienny badacz źródeł, tradycyjny historyk *par excellence*, który wychwytyjąc najmniejsze kruczki i nieściśności próbuje dociec, co i jak się wydarzyło. Ten sam Jarosław Rymkiewicz – i to druga gałąź narracji – porusza się po Warszawie i okolicach Otwocka, odwiedzając wszystkie te miejsca i spotykając wszystkie te osoby, które mogłyby cokolwiek wyjaśnić. Towarzyszką większości jego podróży jest żona, która prowadzi ich renault, ale przede wszystkim stanowi sumienie autora. Narrator rozmawia z bliskimi: matką i siostrą, u tej ostatniej oglądając album rodzinnych fotografii, które starają się skomentować. Dowiadujemy się, że Otwock interesuje go nie tylko jako miejsce zagłady: wiemy, że bywał w tych okolicach z rodzicami i siostrą na wakacjach (a może nawet tam mieszkali – nie da się wyciągnąć konkretnych wniosków). Jedno ze zdjęć przedstawia właśnie małego Rymkiewicza, ubranego w czapkę i krawat, na otwockim peronie, inne znowu ukazuje go z siostrą na plaży nad Świdrem, tamtejszą rzeką. Wiadomo, że jego babka miała w czasie wojny pensjonat w Celestynowie, trzeciej stacji od Otwocka. Narrator ma też poniekąd pamiętać otwocką willę Sary

Fliegeltaub, również pensjonat, a zarazem arenę zdarzeń z 1937 roku, które stanowią kolejny trzon narracji *Umschlagplatzu*. Mówienie o „zdarzeniach” jest w tym wypadku pewną przesadą. Bohaterowie wylegują się i spożywają posiłki – najważniejsza jest tu zawsze rozmowa, a także, w czym przoduje Icyk, podglądanie krzątających się pań i wyrażanie w myślach własnych erotycznych pragnień. To właśnie Icyk – uznany w świecie żydowski pisarz, kandydat do Nagrody Nobla, mieszkaniec Nowego Jorku – jest bohaterem czwartego nurtu narracji. Jest już 80-letnim staruszką (mamy rok 1987, a więc urodził się w roku 1907), jego serce, pracujące na rozruszniku, nie domaga, co w końcu staje się przyczyną jego śmierci.

Rymkiewicz zastawia jednak na czytelnika szereg pułapek. Przede wszystkim miesza poziom realny z fikcyjnym w sposób zupełnie dowolny, ludzi, że zmyślone postaci, które opisuje, istnieją bądź istniały naprawdę, niekiedy, jak w przypadku Icyka, do końca nie definiując ich statusu jako bohaterów książki. Gra z czytelnikiem raz przekonuje go o referencji tekstu (co dla naiwnego odbiorcy jest źródłem przyjemności, gdyż służy ujednoczeniu przedstawionego świata), innym razem niweczy to przekonanie, mówiąc zupełnie dosłownie o poczynionych w tekście zmyśleniach (co z kolei jest przyczyną przykrości). Wiemy, że dyskusje bohaterów w willi Sary Fliegeltaub są dialogiem narratora z samym sobą – tylko wkłada je on w usta bohaterów, co do których jednak nie bardzo wiadomo, czy również są zmyśleni, czy też istnieli naprawdę. Oba światy się przenikają. Hania była w Nowym Jorku i jako prezent wręczyła Icykowi ramkę do zdjęć, w której znalazła się fotografia Chai Gelechter. Sam Icyk przyjeżdża do Warszawy i zatrzymuje się w hotelu Victoria; dzwoni do niego Rymkiewicz, ale zaraz okazuje się, że wszystko to zmyślone i że rozmowa w całości jest wymyślona. Niepewny jest status willi w Otwocku. Narrator przekonuje, że istniała, sam zresztą poszukuje wszelkich jej śladów, ale wcale nie musimy mu wierzyć. Fikcyjność opowieści staje się zresztą podstawą zarzutów, które czyni mu żona: mówiąc o Holocaulście zmyślać nie wolno. Jej posądzenie pada nawet na „realne” osoby, współcześnie żyjące, które miałyby być świadkami części spośród opowiedzianych historii (np. pani Eliza, w czasie wojny mieszkająca w willi). Paradoks wiąże się tutaj z podejrzeniem czytelnika, że i żona jest konstruktorem odnarratorskim. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że Rymkiewicz wypowiada w rozmowie z nią zdumiewające zdania:

Być może ja to wszystko zmyśliłem, panią Elizę, komórkę, ławkę na żelaznych nóżkach, białe fotele na werandzie, bratki na klombie i szuflę Szlojmele, a także Chaję Gelechter, a także Icyka. Choć znasz panią Elizę i Icyka. A twoja ciotka przyjaźniła się z Chają. Ale może ja to wszystko, także ciebie i to czerwone renault i tę żółto-niebieską kolejkę, zmyśliłem. [U 99]

Hania jest Żydówką; częste podkreślanie przez narratora, iż ma ona bujne, rude włosy, konwencjonalizuje ją tak dalece, że można ją postrzegać jedynie jako postać fikcyjną, której zostały przydzielone prerogatywy równorzędne głównej osobie mówiącej (Rymkiewiczowi).

Icyk Mandelbaum jeszcze bardziej komplikuje sytuację planów fikcyjnego i realnego. Fakt, że nie istniał żaden słynny żydowski pisarz o tym nazwisku, jest oczywiście pewną wskazówką, ale nie musi być rozstrzygający. Icyk łączy oba światy – rzeczywisty i zmyślony, przeszły i teraźniejszy – i to wydaje się znacznie ważniejsze. Zna się z małżeństwem Rymkiewiczów, dostaje od Hani prezenty, przyjeżdża po latach do Polski, ale zarazem narzuca się ze swoją fikcyjnością. To po-

przez niego Rymkiewicz najlepiej przeprowadza swoją grę prawdy i fałszu; niczego nie można być tutaj pewnym. Ale sprawa jest dużo bardziej złożona. Sceny rozgrywane się w willi Sary Fliegeltaub mają zazwyczaj dwóch narratorów. Ramą jest zwykle opowieść głównego narratora, ale jego głos zastępowany jest często mową Icyka, a nierzadko łączą się one tak bardzo, że trudne staje się ich rozdzielanie. Rymkiewicz odwołuje się tu oczywiście do chwytów awangardowej powieści, zmierzających do zachwiania pewności odbiorcy co do tego, kto i kiedy mówi. Odnosi się nieraz wrażenie, że Rymkiewicz mówi Icykiem albo Icyk mówi Rymkiewiczem. Jest tak np. w jednej z dyskusji Icyka:

– To ja panu coś powiem – mówi Jakub Wurzel i przymyka oczy jakby znów zapadając się w ten miły koszmar senny, w który wdarłem się z moim niebieskim zeszytem i hasłem: Złóż grosz na budowę szkół powszechnych. [U 155]

Wygląda na to, że Mandelbaum przytacza słowa swojego rozmówcy, jak gdyby w formie scenicznej prezentacji zdawał sprawę z tej rozmowy komuś innemu. Ale owo „mówi” jest na początku dyskusji słowem kogoś innego, kto pozornie znajduje się na wyższym poziomie („– Jeśli nie ma pan nic przeciwko temu – mówi Icyk...”). Do kogo należy ono zatem w przytoczonej wypowiedzi? Przykładów tego rodzaju jest znacznie więcej. Wszystkie zmierzają, jak sędzę, do ogarnięcia doświadczeń odległych o 50 lat w jednym języku, w jednym paradygmacie, tak jakby była możliwa jedność doświadczenia. Ale zarazem są elementem literackiej gry, która wywraca do góry nogami przekonania naiwnego czytelnika poczynione w trakcie lektury. Mają zatem janusowe oblicze, służą niejako dwóm panom – a w zasadzie paniom, gdyż chodzi tu o wzniosłość i ironię. Zanim jednak dokładniej powiem, w czym rzecz, przywołam jeszcze jeden przykład totalizacji doświadczenia u Rymkiewicza, ujawniający się na poziomie nie języka, ale przedstawionej sytuacji. Plaża nad Świdrem, lipiec 1937. Rozmawiają Icyk i Szymon Warszawski, gdzieś za krzakiem Chaja naciąga pończochy, stając się dla Icyka głównym punktem zainteresowania, a w piachu brodzi pani Lilka, która również jest jedną z pensjonariuszek Sary Fliegeltaub. Icyk opowiada tę scenę w pierwszej osobie. Rozmawia wprawdzie z Dawidem, ale jego uwagę skupiają kolana i podwiązki Chai, chciałby, żeby znikł ten dzielący ich krzak, którym Bóg – tu Icyk posuwa się do bluźnierstwa – zasłonił jego wzrok, aby samolubnie napawać się tym widokiem. Chaja, niestety już ubrana, wychodzi i daje sygnał do odwrotu:

– Chodźmy – mówi Chaja. – Jak się pospieszymy, to zdążysz umyć głowę przed obiadem.
– Rozłóż mi gazetę – mówi Hania. – I sam też usiądź na gazecie, bo nie jest zdrowo siedzieć na wilgotnym piasku.

– Jeśli oni – mówię siadając na tytule: Słoneczny wyż nad Polską, oraz na tytule: Czy Hitler zmarł w Argentynie, czyli na dzisiejszym numerze „Życia Warszawy” – jeśli oni przychodzili na plażę i kąpali się w Świdrze, to właśnie gdzieś tutaj. Stąd do willi idzie się chyba nie dłużej niż dwadzieścia, no może dwadzieścia pięć minut. Ale mnie się zdaje, że w wikliny.

– Świder – mówi Hania – zakręca tutaj kilka razy. A piasek jest wszędzie taki sam. Długo chcesz tutaj siedzieć?

– Ja cię błagam – mówię. – Teraz się do mnie nie odzywaj. Posiedźmy tu trochę, ale 1942 ja się właśnie tutaj kąpałem. Coś mi się przypomina. Ten zakręt, ta łacha. Te krzaki nic do siebie nie mówmy.

– Jak długo mam do ciebie nic nie mówić?

– Tylko kilka minut.

– Niech ci będzie – i Hania kładzie się na piasku, splata ręce pod głową, wpatruje się

w lipcowy, niemal przezroczysty błękit. Jej rude włosy rozsypane na tytule: Słoneczny wyż nad Polską. Ruda nawałnica. Ruda chmura idąca przez słoneczny wyż.

– Wyjdź – mówię, ale Hania mnie nie słyszy, bo nie ma powodu, żeby słyszała to, co mówię. – Proszę cię, wyjdź. Przecież wiem, że tam jesteś. Że stoisz za tym krzakiem wikliny. Nie bój się, wyjdź. Nikt ci nie zrobi nic złego. Wyjdź, chcę cię zobaczyć. W tej białej sukience z guzikami z masy perłowej. W tych cieniutkich jedwabnych pończochach. Błagam cię, wyjdź. Tylko na chwilę. Na ułamek sekundy. Zrób to dla mnie. Chaja. [U 107–108]

Fragment ten pokazuje, jak ważne jest dla Rymkiewicza spojenie odległych rzeczywistości. Płynne przejście od dialogu sprzed 50 lat do dialogu z roku 1987, od Chai do Hani (podobieństwo brzmień nie jest pewnie od rzeczy), od narratora-Icyka do narratora-Jarosława, Chaja zakładająca podwiązkę i Chaja pół wieku później, ukryta za krzakiem, jak gdyby ciągle obecna – to wszystko wyraża mit tożsamości, jest ucieczką przed rozpadem i dezintegracją jedności: ucieczka ta znamionuje wzniosłość. Wszystko, co mówili i odczuwali wylegujący się nad rzeką Żydzi, jest tak naprawdę mową i odczuciem współczesnego narratora, który szuka z nimi porozumienia, wspólnego języka. Problem polega na tym, że nie bardzo wiadomo, czy taka jedność jest w ogóle możliwa.

Umschlagplatz to powieść niegotowa, to książka w trakcie tworzenia. Jej materia, by tak rzec, wymyka się autorowi, który nie jest w stanie przewidzieć, w jakim kierunku podąży jego pisanie. Nie jest on autorem postulowanym przez strukturalistów, nie potrafi bowiem ogarnąć całości swojego przedsięwzięcia. To powstawanie książki na oczach czytelnika widać najlepiej w Holocaustowych lekturach Rymkiewicza. Relacje, które, zdawało się, dostarczyły pewników, są później nierzadko kwestionowane, o ile tylko w ręce pisarza trafiły bardziej wiarygodne źródła, niezgodne z wcześniej poznanymi świadectwami. Proces dochodzenia do prawdy jest czytelnikowi dany w sposób naoczny, widzimy, jak Rymkiewicz zmaga się z tekstami, wiedząc zarazem, że żadne ustalenie nie jest ostateczne. Jeżeli przypomnimy tu, że w co najmniej kilku miejscach autor poddaje refleksji język swojego opowiadania, że ponawia wielokrotnie pytanie o adekwatny typ dyskursu, to zdajemy sobie od razu sprawę, że pisanie nie odbywa się tutaj na podstawie zastanych reguł, ale, wręcz przeciwnie, jest ich wynajdywaniem. Czyli spełnia postulat Lyotarda względem awangardowej i postmodernistycznej sztuki, tzn. sztuki, której wykładnikiem jest wzniosłość. Zapożyczenia z terenu nowoczesnej literatury, jak widzieliśmy – nie pierwsze, są w tym wypadku oczywiste. Książka Rymkiewicza jest w dużej mierze autotematyczna; problem jej napisania stanowi przedmiot rozmyślań narratora (autora), jego gorączkowych kłótni z żoną i dyskusji z przyjaciółmi, przejawia się w czytaniu Holocaustowych świadectw, które sukcesywnie są rewidowane. Czytanie tych tekstów to wyraźny proces, a nie rezultat wcześniejszych działań badawczo-interpretatorskich. W terminologii Kanta należałoby powiedzieć o *Umschlagplatzu* jako o dyskursie refleksyjnym, tj. poszukującym podstawy dla wielości danej nam w empirii.

Przez cały ten czas zmierzałem do pokazania, że w konflikcie wzniosłości i ironii Rymkiewicz sytuuje się pośrodku, niejako w samym centrum tego sporu. Jest on pisarzem pogranicza. Z jednej strony, znajduje się na pograniczu historiografii tradycyjnej i postmodernistycznej (stanowczo zmierzając w kierunku drugiej z nich), z drugiej – na pograniczu wzniosłości i ironii. *Umschlagplatz* jest wzniosły, gdyż poszukuje totalizującej jedności doświadczenia, jest poniekąd próbą

wzucia czy pragnieniem uobecnienia sensu. Mniej lub bardziej jawnym marzeniem okazuje się połączenie rzeczywistości, pomiędzy którymi istnieje wyraźna i nieprzekraczalna przepaść. Ale wszystkie te roszczenia kończą się klęską. Nie ma jedności, narrator do niczego nie dochodzi, wszystko, co posiada, to jedynie kilka zdjęć i dokumentów, które jednak nie mają mocy uobecnienia. Rozpad narracji na kilka rozłącznych rzeczywistości – spoiwo istnieje tylko pozornie – oddaje ten kryzys tożsamości i wspólnoty. I wszędzie tam, gdzie kryzys ten jest poświadczany, Rymkiewicz staje po stronie ironii. Gra rzeczywistość–fikcja, autotematyzm, który zawsze jest właściwym ironii poszukiwaniem gramatyki dyskursu, stały się tu środkami ironisty. Tu również jest miejsce na dialektykę przykrości i rozkoszy. O ile jednak przyjemność we wzniosłości pochodzi od przeświadczenia, że istnieje jedność, o tyle w przekazie ironicznym, odwrotnie, jej źródłem staje się świadomość, że takowej jedności nie ma. Tylko tu, jak chce tego Lyotard, może zostać ocalony honor imienia, tylko tą metodą możemy przeciwdziałać terrorowi, który zawsze był rezultatem totalistycznych pragnień. Wzniosłość ciągle jeszcze je ożywia, podsycając nieuzasadniony lęk przed różnorodnością i wielojęzycznością. Obrońcy wzniosłości to poszukiwacze wielkich opowieści, gdyż świat, w którym pojęcie jedności nie ma przynajmniej wartości regulatywnej czy heurystycznej, jest dla nich niepojęty. Obawiają się, że wisi nad nami groźba zamknięcia się w swoich małych społecznościach, a zatem brak dialogu, dlatego chcieliby narzucić swój język tym, którzy nie chcą nim mówić. Ale dzisiaj pokawałkowanie rzeczywistości jest zaletą, nie zaś przyczynkiem do rozpacz. Dialog w zuniformizowanym świecie to dialog pozorny. Poważnie dyskutuje ironista, który z góry zakłada, że żaden język, dyskurs, styl – zwłaszcza jego własny – nie może rościć sobie prawa do ogólności. Dlatego też poddaje go ciągłej analizie, bada swoje zakotwiczenie ideologiczne, otwiera uszy na przemawiające przez niego teksty kultury. Na żadnym poziomie nie może jednak tej krytyki zaprzestać, ponieważ nigdy nie osiąga autentyczności (co najwyżej, jak zapewnia jeden z najlepszych teoretyków ironii, świadomość nieautentyczności²⁹). Dezintegracja, której dokonuje ironia, jest z tego względu w ścisłym sensie wartością.

Nie tylko Rymkiewicz nie może dogadać się z nakreślonymi przez siebie zjawami z przeszłości (dziela go od niej dystans czasowy, język i pochodzenie, a zwłaszcza brak tożsamości doświadczenia). Icyk, Żyd niezupełnie zasymilowany, który więzy narodowe przedłożył w swoim pisarstwie nad sławę (pisze wyłącznie w jidysz), także podjął próbę rozmowy z duchami. Uniknął losu tych Żydów, których dobrze znał, a którzy znaleźli się w Warszawie na Umschlagu czy w Brzezince. Ale właśnie z nimi nie potrafi już znaleźć płaszczyzny porozumienia. Wnuk jego ciotecznej siostry, zarazem zaś jego tłumacz na angielski, Ben, nosi pejsy i wygląda na porządnego Żyda, lecz w czasie wspomnianego już spotkania z Chają jest dla niej całkowicie niepojęty, nie ma mowy o jakimkolwiek kontakcie. Pytanie: „o czym mielibyśmy rozmawiać?“, załatwia sprawę. To tutaj widzimy, że dla Rymkiewicza, pomimo jego nostalgicznych poszukiwań, jest jasne, iż w kontekście takiej przeszłości nie ma szans na żadną tego typu tożsamość. Podobnie w *Mausie*. Ojciec Spiegelmana, były więzień Oświęcimia, to człowiek

²⁹ Zob. P. De Man, *Retoryka czasowości*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 223.

z innej planety, a nawet – odwołuję się do określenia z *Umschlagplatzu* – z innego eonu. My żyjemy już w innym eonie, paradoksalnie – doczekaliśmy przełomu dwóch największych epok w dziejach Ziemi. W *Mausie* nie tylko opowiadana jest wojenna historia Spiegelmanów, ale też równolegle prowadzona jest relacja z samego faktu opowiadania. Klótnie ojca i syna, brak wspólnego języka, zmaganie się autora z materiałem komiksu, a więc ten sam autotematyzm, co u Rymkiewicza, to świadectwo ironiczne. Kłótnie pomiędzy eonami nie będzie. Lecz nie znaczy to bynajmniej, że dociekania tych, którzy nie widzieli, są pozbawione sensu. Wprost przeciwnie, ale tylko o tyle, o ile będzie to sens dla nich samych, sens znaczący w kontekście ich własnego życia, a nie sens samej rzeczy.

Wszystko to sprawia, że *Umschlagplatz* jest powieścią i historią jednocześnie, jako że nie ma już możliwości zanegowania wartości historycznej źródła, jakie stanowi tekst literacki. Historia nie jest działalnością zarezerwowaną dla wąskiego grona specjalistów (choć do takich mógłby zaliczyć się Rymkiewicz), jest bowiem ciągle ponawianym wysiłkiem interpretacyjnym, który o tyle tylko ma sens, o ile odpowiada na naglące pytania teraźniejszości i jest w stanie sprostac problemom konkretnych grup społecznych, politycznych, ideologicznych, zawodowych *etc.* Historia istnieje jedynie jako interpretacja i tu tym szczególnie objawia się głęboki sens postawienia historii przez Ankersmita po stronie kultury, a nie nauki³⁰. Koncepcje historyczne nigdy – jak tego chcieli historycy zafascynowani oświeceniową ideą postępu oraz pozytywistycznym przekonaniem o własnym obiektywizmie i docieraniu do prawdy zdarzeń – nie będą pretendowały do ścisłości nauk przyrodniczych i nigdy takowej nie osiągną. Każdy rozsądny historyk dostrzeże banalny fakt, że teorie i koncepcje historyczne bardzo szybko ulegają przedawnieniu, że ujawniają swoją czasowość i przyczyny, które powołały je do istnienia – co nie ma nic wspólnego z koniecznością falsyfikowania teorii naukowych, jak to ujął Popper. Historia, jakkolwiek ściśle i rygorystyczne podejmowałyby kroki metodologiczne, nauką (lub: tylko nauką) być nie może, ponieważ ustalenie faktów to jedynie skąpa część tej działalności kulturalnej („*Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique*” – jak powiada Barthes³¹). Nawet jeśli przyjąć, że na poziomie dochodzenia do zdarzenia (które istnieje tylko tekstowo poprzez źródła) historyk jest naukowcem, natychmiast to zarzuca, gdyż powiązanie zdarzeń i ich opis – co stanowi właściwą historię – to nic więcej jak interpretacja. Mrzonką jest sądzić, że badanie źródeł i ich interpretacje są rozdzielne. Nie ma tu żadnej dychotomii. Dlatego, gdyby trzymać się naukowości historii, można by za Popperem zadać pytanie, czy historia ma sens, a następnie odpowiedzieć na nie przecząco. Jednakże – i w tym miejscu zgodne są osoby tak różne, jak Popper, Foucault, Rymkiewicz – ma ona sens, jeśli ma znaczyć dla kogoś.

Otóż obieg społeczny historii ma dla niej największe znaczenie: podkreślam raz jeszcze, że nie może ona istnieć tylko jako koncepcja naukowa, rodzaj metodologii czy teoria. To właśnie w „codziennym” istnieniu historii objawia się głęboki sens zadawanych przez Rymkiewicza pytań „co by było, gdyby”. Z punktu

³⁰ Zob. F. R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*. Przel. E. Domańska. W zb.: *Postmodernizm*, s. 149.

³¹ Cyt. za: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Przel. E. Domańska [i in.]. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2000, s. 5.

widzenia historii naukowej są one całkowicie bezużyteczne. Alexander Demandt w swojej książce *Historia niebyła* uznaje tego rodzaju refleksję za istotną z punktu widzenia epistemologii³²; próby te są jednak skazane na niepowodzenie, ponieważ historia postrzegana jako nauka ścisła zawsze zdyskredytuje takie rozważania jako coś absolutnie wykraczającego poza wszelką weryfikowalność. Rymkiewicz tymczasem owe historie niebyłe, choć kiedyś (w przeszłości lub przyszłości) możliwe, rozpatruje z punktu widzenia „swojej własnej egzystencji”, co radykalnie zmienia ich status. Nie pasożytują już one na zawodowej działalności historyka, ale są fundamentalnym sposobem rozumienia świata, który przysługuje jednostce rzuconej w przypadkowość egzystencji, jednostce ciągle zagrożonej dezintegracją swojej tożsamości. Dla Rymkiewicza, i jest to ślad jego hermeneutycznych korzeni, działalność badawcza nie może odrywać się od problematyki istnienia człowieka w świecie.

Powiedziałem, że autor *Umschlagplatzu* stoi na pograniczu tradycyjnej historii i historii postmodernistycznej. Chciałbym uzasadnić drugi człon tej alternatywy, pierwszy nie budzi w zasadzie wątpliwości. Otóż historiografia ponowoczesna – jakkolwiek reprezentowana raczej przez teksty teoretyczne niż praktyczne – rodzi się zawsze z dekonstrukcjonistycznego zakwestionowania materii historycznego faktu, który nie jest niczym więcej jak znakiem umieszczonym w ciągu wielu innych znaków, do których się odnosi. W wydanej wcześniej książce, rozważając problem nie ustalonej przez historyków literatury daty zamknięcia Fredry, Rymkiewicz stawia kategorię diagnozę:

Jest to jedno z tych pytań – z tych kilku ważnych pytań – dotyczących dziejów literatury polskiej, na które odpowiedź nie zostanie udzielona. Historycy literatury polskiej nigdy się, oczywiście, z tym faktem nie pogodzą. Będą szukać w archiwach i będą interpretować te dokumenty, które potąd zostały ujawnione, i te, które ujawnione zostaną w przyszłości. Ze zdań w trybie oznajmującym będą wznosić chwiejne konstrukcje podparte zdaniem w trybie warunkowym. A potem będą te konstrukcje burzyć przy pomocy zdań sformułowanych w trybie pytającym³³.

Oczywiście Rymkiewicz nie jest do tego stopnia naiwny, by twierdzić, że nie istnieje żaden taki dokument, który zawierałby konkretną i jasną informację dotyczącą tego problemu. Być może, leżą gdzieś Fredrowskie „Kazania świętokrzyskie”, które czekają na swego Brücknera. Jak więc odnieść się do tego fragmentu? Dlaczego ustalenie prawdy nie jest w tym przypadku możliwe? Wynika to oczywiście z czegoś innego. Nie istnieje – mówi Rymkiewicz – żaden pierwotny tekst czy przekaz, który mógłby powiedzieć nam, jak to było. Nie ma świadectw niezapośredniczonych, zawierających jakiś stały sens, który należałoby po prostu wydobyć na powierzchnię. Nawet bezpośrednio wyznanie Fredry byłoby tylko jednym z ciągu tekstów, które z konieczności mają swoje antecedencje czy presupozycje (niekoniecznie zmaterializowane). To tylko kolejny z wielu odnoszących się do siebie znaków. Rymkiewicz dopowie, że przeszła rzeczywistość traci swoją konsystencję i pozostaje jedynie „rzeczywistością naszej kulturowej pamięci: a więc rzeczywistością, co przez nas – przez naszą pamięć – jest odtwarzana i konstru-

³² A. Demandt, *Historia niebyła*. Przeł. M. Skalska. Warszawa 1999.

³³ J. M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*. Wyd. 2. Warszawa 1982, s. 142.

owana³⁴. Jeśli zatem można mówić o dwóch hermeneutykach, pierwszej – doszukującej się w tekście trwałego jądra znaczeniowego (Dilthey), drugiej – akcentującej generatywność znaczeniową tekstu i ustawienie się odbiorcy w perspektywie generowanych znaczeń (Ricoeur, Gadamer), to Rymkiewicz opowiada się stanowczo za owym drugim obliczem hermeneutyki, która jednak nosi u niego osobną nazwę (hermeneutyka własnej egzystencji) i jest jego osobistym osiągnięciem (różnica fundamentalna: jak sama nazwa wskazuje, nie jest to hermeneutyka tekstu), zainspirowanym Heideggerowską analizą bycia i praktykowanym na polu badań historycznych.

I jeszcze Ankersmitowi w odpowiedzi. Jaki jest pomnik? Jest wzniosły, jeśli odsyła nas do pewnej nieprzedstawialnej idei całości, do bliżej nie określonej ciągłości doświadczenia. Jest ironiczny, jeżeli odsyła do nieprzedstawialnego, ale takiej ciągłości czy jedności przeczy. Pomnik ironiczny nie mówi, że działa na wszystkich nas tak samo i że jesteśmy zjednoczeni w odczuciu z ofiarami (gdy chodzi o pomnik Holocaustu): co najwyżej wskazuje różne i niekoniecznie zbieżne drogi możliwych form empatii, która nigdy jednak nie będzie trafieniem w sedno samej rzeczy. Czytając Ankersmita nie mam wątpliwości, że metonimiczność pomnika jest dla niego równoznaczna z jego ironicznością.

³⁴ *Ibidem*, s. 143.