

Ernst van Alphen

W pułapce wizerunków

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (119), 124-143

2009

Artykuł został 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.

Prezentacje

Ernst van ALPHEN

W pułapce wizerunków¹

...prócz tego, co widziałem, szeroko otwierając oczy.

Tadeusz Borowski, *Kamienny świat*

Wzrok niewidzący

„Któregoś dnia będziesz szła drogą i usłyszysz albo zobaczysz, że coś się dzieje. Bardzo wyraźnie. I pomyślisz, żeś to wymyśliła. Że to zmyślony obraz. Ale tak nie jest. To się zdarza wtedy, gdy zderzysz się z odpominaniem należącym do kogoś innego”². Toni Morrison w powieści *Umitowana* pisze o wadze i realnym charakterze tego, co nazywa odpominaniem (*rememories*), a co badacze Holokaustu określają, stosując wewnętrznie sprzeczny termin, jako wspomnienia traumatycz-

¹ Artykuł jest rozdziałem książki *Art in Mind* (University of Chicago Press, Chicago 2005). Ostatni rozdział tej pracy, *Playing the Holocaust (Zabawa w Holokaust)*, był tłumaczony w „Literaturze na Świecie” (2004 nr 1-2, przeł. K. Bojarska). Słowo „image” z tytułu tekstu tłumaczę jako „wyobrażenia”, wybierając ten termin zgodnie z intencją van Alphen, który nie różnicuje zasadniczo terminów „picture” i „image”, wskazując na współzależność empirycznego „obrazu” i czynności jego pojawiania się w pamięci, a więc „wyobrażania”. Trzeba jednak zaznaczyć, że w badaniach nad wizualnością niektórzy badacze zwracają uwagę na potencjalną niesynonimiczność tego, do czego odnosimy się, stosując dwa wspomniane angielskie terminy. W tłumaczeniu pracy *The Power of Image. Studies in the History and Theory of Response* Davida Freedberga użyty został przez polskich tłumaczy termin „wizerunek” dla oddania angielskiego „image” (*Potęga wizerunków*, przeł. E. Klekot, Universitas, Kraków 2005). Różnicuje te dwa pojęcia również najważniejszy w tym kontekście teoretyk W.J.T. Mitchell.

² T. Morrison *Umitowana*, przeł. R. Gorczyńska, Świat Książki, Warszawa 1996, s. 54.

Alphen W pułapce wizerunków

ne (*traumatic memories*). Kluczowym słowem w powyższym cytacie są „obrazy”. W jednym z wywiadów Morrison-pisarka podkreśla wizualny charakter owych wyobrażeń:

To, co stwarza opowieść, to natura aktu wyobrażeniowego: moje poleganie na wyobrażeniu – na jego okrucinach – jako na dodatku do przypomnienia, do ujawnienia swego rodzaju prawdy. Mówiąc „wyobrażenie”, nie mam na myśli, rzecz jasna, „symbolu”. Myślę po prostu o „obrazie” i o uczuciach mu towarzyszących.³

Współczesne zainteresowanie swoiście wizualną sztuką odnoszącą się do Holocaustu w moim przekonaniu znajduje w wypowiedziach Morrison swą *raison d'être*: zarówno wyjaśnienie, jak i teoretyczne uzasadnienie. Morrison jest pisarką, nie artystą wizualnym. Mimo to obstaje przy konstytutywnej, gruntującej funkcji specyficznie wizualnych wyobrażeń w akcie „od-pominania”, uzdrawiającej aktywności pamięci, którą współczesna kultura, stając w obliczu znikania osoby naoczno-go świadka, stara się nie bez wysiłku wyartykułować i zastosować. Paradoksalnie owa wizualność i jej prawdziwość może być stwierdzona w najbardziej klarowny i przekonujący sposób w tekstach fikcjonalnych, powszechnie określanych jako „literatura piękna”. Owo potwierdzenie jest konieczne, by poradzić sobie z historią, by ją „przepracować”. Niniejszy tekst traktować więc będzie o „obrazie» i o uczuciach mu towarzyszących”.

Joan B., jedna spośród tych ocalonych z Holocaustu, których świadectwo zarejestrowane zostało przez The Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies uniwersytetu w Yale, opowiada następujące zdarzenie: pracowała w obozowej kuchni. Gdy jedna z jej towarzyszek zaczęła rodzić, dowódca obozu wydał rozkaz, by zagotowano wodę: „Zagotować wodę. Ale nie do porodu. Utopił nowonarodzone dziecko we wrzątku”. Wstrząśnięty rozmówca zadaje pytanie: „Czy pani to widziała?”. „O tak, widziałam” – odpowiada spokojnie świadek. Dialog ciągnie się dalej: „Czy Pani coś powiedziała?” – „Nie”. Dalej Joan B. formułuje następujący komentarz: „Miałam przyjaciółkę [...], która powiedziała, że teraz, kiedy jesteśmy tutaj, trzeba patrzeć prosto przed siebie, jakbyśmy miały klapki na oczach, jak koń na wyścigach [...] i stać się egoistą. Żyłam, patrzyłam, ale nic nie czułam”⁴. Choć Joan B. widziała, co stało się z noworodkiem, jej czynność patrzenia zdaje się zawierać jedynie rejestrację wrażenia wzrokowego. Jedna z epistemologicznych implikacji widzenia, czyli pojmowanie w celu mentalnego rozróżnienia prowadzące do zrozumienia lub rozeznania, zdaje się w tym akcie nie występować. To, co było rozpoznawalne przez wzrok, zostało odcisnięte w jej pamięci, jak gdyby była to nieporuszona fotografia, jednakże pozostałości tego wizualnego śladu (*visual*

³ T. Morrison *Site of Memory*, w: *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*, ed. by W. Zinsser, Houghton-Mifflin, Boston 1987, s. 111-112

⁴ To zarejestrowane świadectwo dyskutuje również Lawrence Langer w książce *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory* (Yale University Press, New Haven 1991, s. 123).

Prezentacje

imprint) nie stały się nigdy przedmiotem emocjonalnego doświadczenia, tym mniej – przepracowania. Świadek wspomina wydarzenie, które jest jedynie wizualną rejestracją. W towarzyszącej narracji zdarzenie zdaje się być pozbawione jakiegokolwiek wymiaru o charakterze emocjonalnym czy etycznym.

Świadek złożony przez Joan B. jest emblematyczne dla zasadniczej zmiany w przestrzeni wizualnej kultury Zachodu, jaką spowodował Holocaust, burząc konwencjonalnie pojętą ideę widzenia. Od czasów Oświecenia obserwacja widzialnego świata cieszyła się uprzywilejowanym statusem epistemologicznym: był to warunek wstępny i zarazem gwarancja wiedzy i pojmowania. Bycie „naocznym świadkiem” automatycznie implikuje ujmowanie i pojmowanie obserwowanej sytuacji czy wydarzenia.

To zespolenie widzenia i pojmowania zostało jednakże w radykalny sposób podważone w doświadczeniach ofiar Holocaustu⁵. A jak trafnie przypomina nam Morrison, namysł nad tego rodzaju traumatycznymi doświadczeniami ożywia pamięć o zjawisku niewolnictwa. Jak będę przekonywać, to właśnie owa negacja powoduje, że „widzenie” oraz opis wizualnych śladów ma tak centralną rolę w świadectwach składanych przez ocalałych z Holocaustu. Jednakże świadectwa naocznych obserwatorów na temat wizualnych śladów dotyczą zdarzeń, które nie mogą być opracowane w identyczny sposób jak te relacjonowane przez naocznych świadków w raporcie policyjnym. W świadectwach dotyczących Holocaustu to, co wizualne, funkcjonuje bardziej jako niezmodyfikowany nawrót tego, co się wydarzyło niż jako droga dostępu lub wdarcia się we wnętrze przeszłych wydarzeń czy jako nieopracowany materiał gotowy do przekształcenia w to, co podlegać będzie zrozumieniu. Nawet po upływie długiego czasu ów pierwszy krok ciągle nie zostaje postawiony. Jednakże wyobrażenie wciąż tu jest; nieporuszone.

Być może to z powodu owej ważkiej, jednakże problematycznej kwestii natury widzenia w obliczu katastrofy rozmiaru Holocaustu tak wiele ważnych głosów skupia się dziś na problemie sztuk wizualnych reprezentujących Zagładę. Takie filmy, jak *Życie jest piękne* i wcześniejsza *Lista Schindlera* są krytykowane w kontekście „autentyczności” reprezentacji i oskarżane pod tym względem o braki⁶. Wspomniane realizacje są w krytyczny sposób zestawiane z klasycznym dokumentem Clauda Lanzmanna *Shoa*, zapisem świadectw ocalałych. Świadkowie Lanzmanna t a m byli: tak więc ich naoczne relacje są autentyczne. Widzieli zdarzenia na własne oczy, a wyobrażenia na zawsze zapisane zostały na ich siatkówkach. Begnini i Spielberg wykpiłi ową obsesję autentycznej wizji, reprezentując wydarzenia za pośrednictwem aktorstwa, kwintesencji sztuki udawania, fałszowania, oszustwa i pozo-

⁵ Problem przyczyn, z powodu których doświadczenia Holocaustu zaburzają zdolność pamiętania, dyskutuję szerzej swojej książce *Caught by History* (1997), zwłaszcza w rozdziale *Testimonies and the Limits of Representation*.

⁶ Zob. na przykład esej Sandera Gilmana na temat filmu Benigniego (*Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, „Critical Inquiry” 2000 no 26).

ru. To jakby sztuka we własnej osobie stała się podsądnym w obliczu kulturowej potrzeby autentyzmu.

Biorąc pod uwagę to, jak mocno w zachodniej wyobraźni widzenie zostało – przynajmniej od czasów renesansu – powiązane z prawdą i autentyzmem, nie zaskakuje fakt, że kwestia prawdy historycznej w obliczu prawdy, która jest nie do zniesienia, jest tak często przedmiotem gry na terenie sztuk wizualnych⁷. Intensywna dyskusja przybiera na sile, gdyż naoczni świadkowie odchodzą, a fikcja pozostaje jednym z niewielu będących wciąż do dyspozycji środków podtrzymujących żywą pamięć o wydarzeniach. Artyści wizualni, jak Christian Boltanski czy Armando, starają się zaproponować strategię reprezentacji, która mogłaby stać się uzupełnieniem trybu dokumentalnego, dziś już niemożliwego do kontynuowania⁸. I podczas gdy nacisk kładziony przez ich prace koncentruje się obsesyjnie na tym usiłowaniu, termin „autentyczny” w żadnej mierze do nich się nie stosuje. I o ile ich działania w zasadniczym stopniu pozostają wypowiedziami wizualnymi, mogą stanowić przykład separacji czy oddzielenia kwestii autentyczności i widzenia *per se*.

Owo rozróżnienie nie wymaga zakwestionowania prymatu zmysłu wzroku. Zamiast tego – stawiam tezę – rozdzielenie widzenia i jego najbardziej oczywistego narzędzia, oka, może okazać się przydatne. Sprawa jest bardziej skomplikowana, niż sugerowałby ten rodzaj esencjalizmu, który uprzywilejowuje medium wzroku. W gruncie rzeczy problem jest dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, zmysł wzroku nie prowadzi w automatyczny sposób do „autentycznego” świadectwa. To dlatego, że bycie świadkiem wymaga, poza postrzeganiem, zdawania relacji z tego, co się zobaczyło, a wspomniany problem można usytuować w kwestii owej mediacji czy transmisji. Kłopot z przekazem pojawia się w wyrazisty sposób w obliczu przeżyć o charakterze traumatycznym i – jak będę przekonywał – nie podlega usunięciu tak długo, jak długo nie zainterweniuje język. Po drugie, zmysł wzroku nie prowadzi w konieczny sposób do reprezentacji. Są i inne sposoby komunikowania widzenia – lub powiadamiania o nie-byciu-w-stanie-o-tym-mówić – w dowolnym medium. Artyści, których wymieniłem, włączają się, jak wielu innych, w poszukiwania owych alternatywnych sposobów. Proponuję na początek w takim właśnie kontekście wypróbować znaczenie i modalności wzroku samego w sobie. Innymi słowy, spróbuję określić, co wzrok może oznaczać, czynić i osiągać w obliczu naj-

⁷ Dla przykładu – dramat Szekspira *Lukrecja* jest w całości skonstruowany wokół kontrastu pomiędzy wzrokiem jako „prawdą” i językiem jako stanem upadku człowieka, w którym złuda okazuje się być na porządku dziennym. Jednakże już w przestrzeni samej sztuki ta opozycja się rozpada, podobnie rzecz się ma współcześnie. Więcej na temat wspomnianego dramatu pisze Mieke Bal w *The Story of W (Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis)*, Routledge, New York 1996).

⁸ Szczegółową dyskusję na temat prac Armando publikuję w książce *Armando: Shaping Memory* (trans. by N. Forest-Flier, NAI Publishers, Rotterdam–New York 2000).

Prezentacje

trudniejszej do wytrzymania konfrontacji, jak ta, której przykładem jest świadectwo Joan B. Z jednej strony istnieje wizualny ślad, z drugiej – potrzeba uporania się z nim.

Niewydolność wzroku

Tom *This Way for the Gas, Ladies and Gentleman* Tadeusza Borowskiego we wstrząsający sposób przedstawia kwestię dominującej roli wizualnych śladów w Holokaustowych „wspomnieniach”⁹. Wybieram ten zbiór opowiadań jako punkt wyjścia do oszacowania miejsca, jakie zajmuje wizualność, widzenie i niewydolność wzroku w upamiętnianiu Holokaustu. Opowiadania zainspirowane są doświadczeniami obozowymi Borowskiego, nie oznacza to jednak, że można je czytać jako pierwszoosobowe świadectwo koncentrujące się na doświadczeniach narratora. Same opowiadania nie sugerują tego typu lektury. Pierwsza osoba wypowiadająca się w tych tekstach identyfikuje siebie raczej jako reportera, twórcę dokumentu, relacjonującego wydarzenia dziejące się wokół niego. Porządek zamieszczenia opowiadań w zbiorze jest mniej więcej chronologiczny, chociaż to uporządkowanie nie dotyczy w konieczny sposób życia narratora. Jest ustrukturuwane raczej wedle chronologii wydarzenia o charakterze gatunku: „obozy”. Tak więc pierwsze opowiadanie opisuje przybycie do obozu, kolejne życie w nim, wreszcie jesteśmy powiadamiani o wyzwoleniu. Trzy ostatnie opowiadania: *Ofensywa styczniowa*, *Odwiedziny*, *Kamienny świat* przedstawiają życie po ocaleniu z Zagłady.

Biorąc pod uwagę nieuchronnie retrospektywny charakter tych relacji, czas narracji w świadectwie Holokaustu z definicji jest czasem po uwolnieniu z obozu. Dlatego właśnie ostatnie opowiadania zbioru posiadają zasadnicze znaczenie dla sensu świadectwa jako takiego. Tylko w tych opowiadaniach przywoływane wydarzenia są jasno oddzielone od relacji o nich: narracja ma miejsce po wyzwoleniu. W opowiadaniach dotyczących życia obozowego przeciwnie: częste użycie czasu teraźniejszego, ale też i konwencjonalnego dla opowiadania czasu przeszłego, definiuje płaszczyzny czasowe narracji, które mogłyby, w trybie fikcyjnym, być współczesne dziejącym się wydarzeniom.

Odwiedziny rozpoczynają się w sposób, jak gdyby opowiadały o życiu z wnętrza obozu: „Szedłem nocą, piąty w szeregu. Brązowy płomień palonych ludzi chwiał się w środku fioletowego nieba” (s. 352)¹⁰. Następnie pierwszoosobowy narrator

⁹ Opowiadania Borowskiego dostępne są w języku angielskim od 1967 roku, gdy ukazały się w zbiorze pod tytułem *This Way for the Gas, Ladies and Gentleman* (selected and transl. by B. Vedder; introd. by J. Kott, Penguin Books, New York 1976). [Wybór w języku angielskim obejmuje dwanaście opowiadań z *Kamiennego świata* i *Pożegnania z Marią* – dop. tłum – R.S.]

¹⁰ T. Borowski *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997. Cytaty lokalizuję w tekście [przyp. tłum – R.S.].

Alphen W pułapce wizerunków

dyskutuje otwarcie niemożliwość podjęcia relacji o własnych uczuciach czy swoim doświadczeniu. Przedstawia siebie, jakby był rodzajem maszyny rejestrującej jedynie to, co zobaczył:

W tej łagodnej ciemności miałem oczy szeroko otwarte i chociaż krew z przebitego bagnetem uda obejmowała mi ciało ciepłem, które przy każdym kroku potęgowało się aż do bólu [...] – to jednak nie potrafię powtórzyć z tej nocy nic, prócz tego, co widziałem szeroko otwierając oczy. (s. 352)

Przewodni motyw aktu wzrokowego, tego, co „zobaczył pierwszoosobowy narrator”, w dobitny sposób konstruuje zasadniczą część poniższego tekstu, zarazem definiując naturę tego aktu:

Przez wiele dni potem widziałem, jak mężczyźni płakali nad kilofem, łopatą i przy lorze. Jak dźwigali szyny, worki z cementem betonowe słupy na ogrodzenie, jak równali pieczołowicie ziemię, głaskali szuflami ściany rowów, wznosili baraki, wieże strażnicze i krematoria. Jak zżerały ich świerzb, flegmona, tyfus i głód. Widziałem innych, którzy kolekcjonowali brylanty, zegarki oraz złoto i skrzętnie chowali je w ziemi. [...] Aha, widziałem także kobiety, które nosiły belki, pchały wozy i taczki oraz budowały tamy przy stawach. [...] Widziałem także dziewczynę (która kiedyś należała do mnie) pokrytą wrzodami i łysą. (s. 352-353)

Ów narracyjny akt relacji o tym, co narrator widział, jest w pierwszym rzędzie legitymizowany jako rodzaj moralnego zobowiązania wobec tych, którzy zginęli w Holokauście; to topos powracający w wielu świadectwach zagłady. To także ostatni akt relacjonowania: opowiadanie staje się tu sposobem ustanawiania związku, którego domagali się umierający w desperackiej próbie przetrwania w przekazie. Ponieważ

ci wszyscy [...], którzy z powodu flegmon, świerzbu, tyfusu, a także dlatego, że byli zbyt chudzi, szli do komory gazowej, prosili pielęgniarzy (ładujących ich na krematoryjne auta), aby patrzyli i pamiętali. I aby powiedzieli prawdę o człowieku – tym, którzy jej nie zaznali. (s. 353)

Jednakże stopniowo staje się jasne, że narrator nie mówi o tym, co widział, z powodu etycznej obligacji: najwyczejniej nie może robić niczego innego. To wciąż jedyna rzecz, którą widzi, długo po zajściu owych wydarzeń, chociaż – historycznie rzecz ujmując – Holokaust należy już do przeszłości.

Dopiero na końcu opowiadania staje się jasne, że jest ono prowadzone z pozycji ocalałego z Holokaustu. „Siedzę w cudzym pokoju wśród nie swoich książek i pisząc, że widziałem niebo, mężczyzn kobiety, myślę uporczywie, iż tylko siebie nie mogłem zobaczyć” (s. 353). Owo ograniczenie sugeruje, że narrator nie tylko nie jest w stanie skupić się na tym, co działo się z nim podczas pobytu w obozie, lecz podobnie nie potrafi koncentrować się na swoim życiu w terażniejszości, po Holokauście. Te dwie niewydolności są, rzecz jasna połączone w sposób przyczynowo-skutkowy, lecz podmiot pochwycony w ich sieć nie potrafi dostrzec tej współzależności. Może jedynie ponownie dostrzegać to, co widział wcześniej. Substan-

Prezentacje

cja narracji staje się wzrokowym ekwiwalentem uszkodzonego zapisu. Przesuwająca się taśma utknęła i te same obrazy powracają w kółko, jedno po drugim.

Wizerunki przeszłości są bardziej wyraziste i intensywne niż te, które widzi w teraźniejszości. Niemożliwość wdrożenia się w teraźniejszość postholokaustowego życia jest ujawniona w ostatnim opowiadaniu, *Kamiennym świecie*:

W przeciwieństwie do lat ubiegłych, kiedy przyglądałem się światu oczyma rozszerzonymi ze zdziwienia i stąpałem przez byle ulicę uważnie jak młody kot na parapecie, obecnie obojętnie zagłębiał się w ruchliwy tłum i zupełnie bez emocji ocieram się o rozparzone ciała dziewcząt. (s. 290)

...pełen lekceważenia, podbitego leciutką pogardą, wchodzę z godnością człowieka do masywnych, chłodnych gmachów z granitu. Nie zwykłem się zachwycać schodami z marmuru oczyszczonego ze spalinizny i przykrytego czerwonym chodnikiem [...] Nie zwracam uwagi na nowe futryny okienne ani na odmalowane ściany wypalonego domu. Obojętnie wkraczam do ciasnych, lecz przytulnych pokoiów osób ważnych. (s. 291)

Niemożność dostrzegania świata wokół narratora po tym, jak przeżył Holokaust, zmusza nas do ponownego przemyślenia wskaźników temporalnych w *Odwiedzinach*. Na pierwszy rzut oka takie określenia, jak „tej nocy widziałem...” czy „przez wiele dni potem widziałem...” zdają się odnosić do specyficznych momentów życia w obozie. Teraz jednak stają się wieloznaczne. Mogą bowiem dotyczyć konkretnych chwil po tym, jak narrator został uwolniony z obozu, chwil, w których nie widzi on niczego poza owymi wizualnymi śladami z przeszłości, bardziej intensywnymi i bezpośrednimi niż wrażenia przynoszone przez teraźniejszość.

W dalszym rozważaniu na temat roli wizualnych śladów w świadectwach Holokaustu pomocna może okazać się teoria Pierre'a Janeta, rozróżniającego trzy typy pamięci: zwyczajowej (*habitual*), narracyjnej i traumatycznej¹¹. Janet, francuski psychiatra, który wywarł wpływ na Zygmunta Freuda, działający na początku dwudziestego stulecia, definiuje pamięć habitualną jako automatyczną integrację nowej informacji, zachodzącą bez większego udziału świadomej uwagi wobec tego, co się wydarza. Owa zdolność automatycznej syntezy wspólna jest ludziom i zwierzętom. Pamięć narracyjna, właściwa wyłącznie ludziom, zbudowana jest z mentalnych konstrukcji, których człowiek używa, by nadawać sens doświadczeniu. Bieżące i rozpoznawalne doświadczenia są automatycznie asymilowane lub integrowane z istniejącymi strukturami mentalnymi. Lecz niektóre wydarzenia opierają się tej inkluzji: „budzące strach lub radykalnie nowe doświadczenia mogą nie wpasowywać się łatwo w dostępne już schematy kognitywne i albo mogą zostać zapamiętane ze szczególną wyrazistością, albo całkowicie oprzeć się integracji”¹². Wspomnienia dotyczące do-

¹¹ Por. dyskusja na temat propozycji Janeta w: B.A. van der Kolk, O. van der Hart *The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, w: *Trauma. Explorations in Memory*, ed. by C. Caruth, John Hopkins University Press, Baltimore 1995, s. 158-182.

¹² Tamże, s. 160.

świadczeń, które nie włączają się w istniejące schematy znaczeniowe, zostają zdeponowane w inny sposób i nie są dostępne do ponownego wykorzystania pod zwykłymi warunkami. Jedynie wymóg funkcjonalności podyktował Janetowi określenie owych wspomnień jako „traumatycznej p a m i ę c i”. W istocie trauma jest zasadniczo różna od pamięci ponieważ „jest oddzielona od świadomości i kontroli woli”¹³.

Trauma to chybione doświadczenie, a owo niepowodzenie powoduje, iż nie można pamiętać tego wydarzenia dobrowolnie. Z tego powodu traumatyczne przywrócenia (*traumatic reenactments*) przybierają postać utworu scenicznego, nie narracyjnego. Dramat po prostu siebie prezentuje, a przynajmniej takie sprawia wrażenie; narracja jako tryb sugeruje pewien rodzaj kontroli sprawowanej przez narratora czy też „właściciela punktu widzenia”. Oto fundamentalna różnica, na którą chcę wskazać, definiując rolę zmysłu wzroku we wspomnieniach dotyczących Holocaustu. Z powodu ich zasadniczo dramatycznej natury traumatyczne przywrócenia są zależne od ramy czasowej „części” zapisanych w scenopisie dramatu. Mówiąc za Mieke Bal: „wszystkie manipulacje, jakich dokonuje narrator mogący dobrowolnie rozciągać, redukować, podsumować, naświetlić, podkreślić lub zminimalizować elementy historii, są niedostępne «aktorowi» zmuszonemu odtworzyć dramat, który, choć miał miejsce w przeszłości aktora, nie poddaje się jego (o)panowaniu”¹⁴.

Choć z formalnej perspektywy opowieści Borowskiego są narracyjne, a nie dramatyzowane, narracja jest podporządkowana kompulsywnej potrzebie relacjonowania traumatycznych przywróceń wizualnych śladów. Lub, ujmując to w inny sposób: narracja Borowskiego traci kontrolę nad tym, co narrator zarejestrował w przeszłości. Logiczna koherencja, będąca wynikiem narracji, blaknie i otrzymujemy nieuporządkowaną sekwencję opisów wizualnych śladów. Borowski we wnętrzu swej opowieści demonstrowa i na nowo odgrywa traumę.

Kliniczne rozróżnienie Janeta między narracją a traumatyczną pamięcią dotyczy w ostatecznym rozrachunku różnicy w kwestii dystansu wobec sytuacji czy wydarzenia. Pamięć narracyjna jest retrospektywna; ma miejsce po wydarzeniu. Pamięć traumatyczna – lub lepiej – traumatyczne przywrócenie – nie zna owego dystansu od zdarzenia. Osoba doświadczająca traumatycznego przywrócenia jest nadal we wnętrzu wydarzenia, jest obecna wobec niego. To tłumaczy, dlaczego traumatyczne przywrócenia narzucają się jako wizualne ślady. Pierwotne wydarzenie traumatyczne nie zostało wciąż jeszcze przekształcone w zapośredniczony, zdystansowany opis. Ponownie więc zaznacza swą obecność w wizualnej i sensorycznej bezpośredniości.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Bal *Introduction*, do: *Acts of Memory. Explorations in Memory*, ed. by M. Bal, J. Crewe and L. Spitzer, University of New England Press, Hanover: NH 1999, s. IX. W oryginale Bal używa w ostatnim zdaniu zaimków osobowych żeńskich; tłumaczenie K. Bojarska (E. van Alphen *Zabawa w Holocaust...*, s. 240); za tłumaczką *Zabawy...* przyjmuję też termin „traumatyczne przywrócenie” dla oddania frazy *traumatic reenactments*.

Prezentacje

Rodzaje pamięci

Pisma francuskiej ocalonej z Holocaustu, Charlotte Delbo¹⁵, zawierają wyrażone w intensywny sposób poczucie pozostawiania nadal we wnętrzu relacjonowanych wydarzeń. W swych opowiadaniach autorka nie prowadzi narracji „o” Auschwitz, ale „z” tego miejsca. Ów efekt wywołuje przede wszystkim wizualna bezpośredniość jej narracji. Lecz od czasu do czasu autorka komentuje pozycję, z której się wypowiada. Słowa, którymi wyposaża jedną z postaci, Mado, także odnoszą się do jej pisarstwa: „Ludzie wierzą, że wspomnienia blakną, że wymazuje je czas, skoro nic nie opiera się jego upływowi. Oto różnica: czas nie przemija nade mną, nad nami. On niczego nie wymazuje. Ja nie jestem żywa. Umarłam w Auschwitz, lecz nikt o tym nie wie” (s. 267). „Oto różnica”: różnica tak absolutna, jak ta pomiędzy narracyjną i traumatyczną „pamięcią” w teorii Janeta, definiuje wagę i specyficzną funkcję wzroku we wspomnieniach Holocaustowych. Delbo precyzyjnie wykazuje, że traumatyczne przywrócenia wiążą się z odmiennym uporządkowaniem osi czasu. Wydarzenie traumatyczne, które miało miejsce w przeszłości, nie przynależy do odsuniętej w dal rzeczywistości czasu przeszłego: jest wciąż obecne w teraźniejszości. W języku angielskim byłaby to różnica pomiędzy *preterit* i *simple past*, narracyjną formą reprezentującą punktowe wydarzenie, które wydarzyło się i minęło, oraz *imperfektem* – formą wskazującą na wydarzenie, którego efekt ma kontynuację w teraźniejszości. W dalszej części tego tekstu pokażę, w jaki sposób owo swoiste uporządkowanie czasowe powodowane i wymuszane przez traumę przynosi z sobą ponowne przeżycie traumatycznego zdarzenia w tak samo intensywny sensorycznie i specyficznym wizualnym sposobie, jak to miało miejsce pierwotnie.

Delbo wstąpiła w Paryżu do grupy ruchu oporu, której członkiem był także jej mąż. W marcu 1942 oboje zostali aresztowani przez francuską policję w swoim mieszkaniu, w którym drukowali antyniemieckie ulotki. Policja przekazała ich w ręce gestapo. Mąż Delbo został rozstrzelany w maju, a ją, w wieku trzydziestu lat, wysłano do Auschwitz w styczniu 1943 wraz z grupą 230 kobiet francuskich, z których większość, podobnie jak Delbo, nie była pochodzenia żydowskiego, lecz uczestniczyła w działaniach podziemia. Do stycznia 1944 Delbo przebywała w Auschwitz lub pobliskim obozie Rajsko, następnie została odesłana do Ravensbrück. Pod koniec wojny została zwolniona i przekazana Czerwonemu Krzyżowi, który przetransportował ją do Szwecji w celu leczenia z chorób i niedożywienia. Delbo jest autorką wielu sztuk, esejów, wierszy oraz opowiadań, wszystkie

¹⁵ Francuskie wydanie zbiorowe pod tytułem *Auschwitz et après* ukazało się w latach 1970-71 (Éd. de Minut, Paris). Tłumaczenie Rosette C. Lament na język angielski wydano w 1995 roku. Cytaty w artykule van Alphen pochodzą z tego wydania, tłumaczenie na język polski pierwszej części trylogii: *Zaden z nas nie powróci* (przeł. K. Malczewska-Giovanetti, Oświęcim 2002); inne cytaty tłumaczą za wydaniem *Auschwitz et après*, Paris 1970, cytaty lokalizuje w tekście. Tłumaczenie K. Malczewskiej-Giovanetti w kilku istotnych dla wyводу van Alphen miejscach modyfikuję za tekstem francuskim [przyj. tłum. – R.S].

Alphen W pułapce wizerunków

opierają się na jej doświadczeniach obozowych. Najbardziej znaną jej pracą jest trylogia *Auschwitz et après* (tłumaczona na angielski jako *Auschwitz and After* w 1996). Pierwsza część trylogii, *Aucun de nous reviendra* (*Żaden z nas nie powróci*), była gotowa już w 1946 roku, opublikowana została jednak dopiero w 1965. Część druga, zatytułowana *Une connaissance inutile* (*Wiedza niepotrzebna*), również napisana bezpośrednio po wyzwoleniu, pojawiła się w 1970 roku, część trzecia, *Mesure de nos jours* (*Miara naszych czasów*) została opublikowana wkrótce potem¹⁶.

W swoich esejach Delbo wprowadziła różnicę pomiędzy „wspólną pamięcią” i „pamięcią głęboką”, podobną do rozróżnienia uczynionego przez Janeta pomiędzy pamięcią narracyjną i traumatyczną. Pamięć wspólna jest w stanie umiejscowić Auschwitz w porządku chronologicznym. Jeśli ocalony może pamiętać Auschwitz jako element ciągu chronologicznego, to tym samym akt ocalenia zadziałał jako wybawienie z koszmarnych wydarzeń. Auschwitz jest teraz odsunięte: należy do przeszłości. Inaczej rzecz się ma z „głęboką pamięcią” – ta nie osiąga sukcesu w umiejscawianiu wydarzeń w przeszłości, w oddaleniu. W doświadczeniu tych ocalonych, którzy pamiętają o Auschwitz w trybie „pamięci głębokiej”, nie staje się ono elementem przeszłości.

Delbo proponuje inną jeszcze dystynkcję, wskazującą na kolejny istotny aspekt traumy: chodzi o różnicę pomiędzy „pamięcią zewnętrzną” i „pamięcią zmysłów”. Pamięć zewnętrzna jest artykułowana w dystansującym akcie narracji. Osoba, która posiada wspomnienia zewnętrzne, wie, że pamięta. Gdy Delbo opowiada „o” Auschwitz, jej słowa nie pochodzą z głębokiej pamięci, lecz ze wspólnej, zewnętrznej. Do emocjonalnej i psychicznej pamięci o Auschwitz można, przeciwnie, zbliżyć się jedynie za pośrednictwem zmysłowej (głębokiej) pamięci. Ta pamięć nie jest narratywowana; raczej pozwala się odczuć. To ten rodzaj pamięci, który jest symptomatyczny dla Auschwitz: nie jest to zapośredniczony przekaz, lecz coś, co pozostało, co czyni swą nieustannie utrzymującą się obecność odczuwalną.

Będąc we wnętrzu zdarzenia

W swoich tekstach narracyjnych Delbo wciąż na nowo zezwala zewnętrznym wspomnieniom wydarzeń ześlizgiwać się w przestrzeń pamięci sensorycznej, która ujmuje wydarzenia jak gdyby działy się w teraźniejszości. Tekst *Apel z Żaden z nas nie powróci* jest dobrym przykładem tego rodzaju przesunięcia. Rozpoczyna się od opisu pojedynczego wydarzenia przynależnego do przeszłości: „Esesmanki w czarnych pelerynach przeszły. Policzyły” (s. 39). Opiswane wydarzenie zdaje się dotyczyć epizodu wydzielonego pod względem czasowym: to nie dowolny apel, lecz specyficzny. Owe dwa krótkie zdania uzupełnione są trzecim: „Ciągłe się czeka”. Czas przeszły został zmieniony w teraźniejszy: progresywna forma trzeciego zdania jest językowym znacznikiem zmiany. Wydarzenie, samo w sobie punktowe,

¹⁶ Więcej na temat biografii Delbo por. wstęp Lawrence’a Langera do angielskiego przekładu trylogii.

Prezentacje

w związku z tym wydzielone na osi czasu, zostaje przekształcone w wydarzenie duratywne, to jest takie, które trwa w czasie i nie może być usytuowane w ciągu chronologicznym¹⁷.

Po owym trzecim zdaniu następuje jednaście akapitów, każdy z nich składa się z kilku (zwykle jednego) krótkich zdań.

Czeka się.
Od wielu dni, następnego dnia.
Od wczoraj, nazajutrz.
Od środka nocy, dzisiaj
Czeka się.
Na niebie widać świt.
Czeka się na dzień, bo na coś trzeba czekać.
Nie czeka się na śmierć. Oczekuje się jej.
Niczego się nie oczekuje.
Czekamy na to, co przyjdzie. Na noc, bo nadchodzi po dniu. Na dzień, bo nadchodzi po nocy.
Czeka się na koniec apelu. (s. 39)

Przejsie od czasu przeszłego do terażniejszego i od wydarzeń ujmowanych jako punktowe do duratywnych przynosi ze sobą zmianę typu pamięci. Tekst, który rozpoczyna się jako narracja pamięci możliwej do umiejscowienia w chronologicznie porządkowanej przeszłości, ześlizguje się w narrację o sytuacji, która trwa w terażniejszości.

To osunięcie się w czas terażniejszy łączy się ze zmianą pozycji podmiotu prowadzącego narrację. Ten, kto opowiada o niekończącym się oczekiwaniu, jest wciąż „we wnętrzu” wizualnego i sensorycznego doświadczenia, które opisuje. W najbardziej fizyczny sposób zmysłowe doświadczenie wiecznego czekania wpelza w świat relacjonującego, jak i w nasz, czytelników. Pamięć nieskończoności oczekiwania nie jest spisana „z dystansu”, lecz jest powodowana sensorycznie i wizualnie.

Podobny efekt jest osiągnięty w opowiadaniu *Jeden dzień* z tego samego zbioru. Znow uzyskany został w wyniku subtelnej zmiany w użyciu czasów gramatycznych. Tytuł przywołuje konwencjonalne otwarcie opowieści porządkowanej chronologicznie (ang. „One Day”, „Pewnego dnia” – R.S.). Najpierw otrzymujemy trzy długie akapity pisane z użyciem czasu przeszłego. W ich przestrzeni, ze szczególną precyzją detalu, przedstawione zostały wysiłki kobiety, by utrzymać się na nogach – to znaczy przeżyć:

Była uczepiona drugiej strony rowu, uczepiona rękami i stopami drugiej strony ośnieżonego brzegu. Całe jej ciało było napięte, szczęki napięte, napięta szyja zdeformowana przez chrząstki, reszta mięśni na kościach napięta. Wysilek był próżny – wysilek kogoś, kto chce naciągnąć napiętą idealnie linę. (s. 42)

¹⁷ Na temat rozróżnienia pomiędzy wydarzeniem punktowym i duratywnym por. M. Bal (*The Story of W*, s. 93).

Alphen W pułapce wizerunków

Punkt widzenia, z którego obserwowane są wysiłki kobiety, umiejscowiony jest na zewnątrz, w oddaleniu. Po kilku akapitach opis niespodziewanie przechodzi do czasu teraźniejszego: „Odwraca głowę, jakby szukając drogi, patrzy w górę. Widać w jej oczach, rękach, w wykrzywionej twarzy, rosnącą bezradność” (s. 43).

Tak jak niespodziewanie następuje zmiana w wymiarze gramatycznym, jednocześnie objawia się i inna różnica: obserwacja zewnętrzna zostaje wymieniona na punkt widzenia postaci. Myśli kobiety są cytowane bez zapośredniczenia:

Dlaczego te kobiety tak na mnie patrzą? Co one robią w tych ciasnych szeregach i dlaczego stoją nieruchome? Patrzą na mnie, i wydaje się, że mnie nie widzą. Nie stałyby jak wrośnięte, widząc mnie. Pomogłyby mi wyjść. Dlaczego mi nie pomagacie, wy tam blisko? Pomóżcie mi. Wyciągnijcie mnie. Schylcie się. Podajcie rękę. Och..., nie ruszają się. (s. 43-44)

Po narracyjnym przytoczeniu mowy wewnętrznej bohaterki narracja opada na powrót w czas przeszły i w formę trzecioosobową na jeden akapit, następnie jednak pierwszoosobowy narrator zastępuje trzecioosobowego.

Tym razem jednak pierwsza osoba to nie walcząca o przetrwanie kobieta, lecz jedna z więźniarek z tłumu przyglądającego się scenie. Patrzące są jak Joan B., niezdolne do odniesienia się do tego, co widzą, w tym także do samotnej kobiety, której obraz odciska swój ślad na ich siatkówkach. „Byłyśmy tutaj wszystkie, kilka tysięcy, stojąc w śniegu od rana – tak należy nazwać noc, bo rano było o trzeciej w nocy. Świt rozjaśniał śnieg, który do tej pory oświetlała noc – i zrobiło się jeszcze zimniej” (s. 44). Następnie czytamy tekst rozmiaru jednej strony opisujący śmierć kobiety w trybie narracji trzecioosobowej, po czym pierwszoosobowy narrator-świadek powraca: „Przestaje patrzeć. Nie chcę na nią patrzeć. Chciałabym zmienić miejsce, by jej nie widzieć. Nie widzieć już tych dziur w oczodołach, dziur, co przyciągają wzrok. Co ona chce zrobić? Dlaczego wpatruje się w nas? Czyż to nie mnie wybiera? Mnie błaga? Odwracam głowę. Patrzeć gdzie indziej. Gdzie indziej” (s. 46). Odwrócenie spojrzenia ma pierwotnie znaczenie przestrzenne: podmiot spogląda na inną kobietę – drgający kobiecy szkielet – pod wejściem do baraku numer 25. Obiekt tego spojrzenia jest jednak kontynuacją widoku umierającej, który okazał się nie do zniesienia. Nagle więc „odwracanie spojrzenia” zostaje przekształcone w przemieszczenie czasowe i spacialne. Kolejne zdanie konstruuje osobny paragraf: „A teraz siedzę w kawiarni i piszę o tej historii – bo to się stało historią” (s. 47). „Teraz” (*maintenant*) oznacza teraźniejszość, moment, w którym tekst jest opowiadany lub zapisywany. Opis kobiety walczącej ze śmiercią jednakże również znalazł się w przestrzeni czasu teraźniejszego: czas przeszły w opowiadaniu nieustannie wymieniany jest na teraźniejszy. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z dwiema „teraźniejszosciami”, istniejącymi nie jedna po drugiej, ale obok siebie.

Uwaga narratorki, iż jej słowa przekształcają się w historię, sugerują negatywną ocenę własnej narracji. W chwili, gdy jej słowa kształtują opowiadanie, relacjonowane wydarzenia odsuwane są na dystans, toaczy – w przeszłość. Taki tryb nie

Prezentacje

oddaje sprawiedliwości bezpośredniemu wizualnemu i teraźniejszemu doświadczeniu owych wydarzeń, będącemu niczym innym jak formą bycia świadkiem.

Następujący dalej tekst wprowadza alternatywny tryb narracyjny. Bez zaznaczenia zmian, sytuacja narracyjna nieustannie podlega transformacji, nawet w obrębie pojedynczego akapitu. Pierwszoosobowy narrator zmienia tożsamość: Ja, które patrzy i które jest świadkiem, staje się Ja, które opowiada o zdarzeniu z dzieciństwa, by potem przekształcić się w pierwszą osobę zmieniającą się w głos umierającej kobiety:

Już na nas nie patrzy. Leży w śniegu, skurczona. Kręgosłup wygięty, Pluf niedługo umrze. To pierwsze stworzenie, na którego śmierć patrzyłam. Mamo, Pluf jest pod bramą ogrodu. Cały zwinęty. Trzęsie się. André mówi, że on umrze.

„Muszę się podnieść, podnieść. Muszę iść. Muszę jeszcze walczyć. Może mi pomogą? Pomóżcie mi, wy tam, stojące bezczynnie”.

Mamo, chodź szybko, Pluf niedługo umrze.

„Wiem, dlaczego mi nie pomagają. One są martwe. One są martwe. Och, wydają się żywe, bo stoją, i opierają się jedna o drugą. One są martwe. Ja nie chcę umierać”. (s. 48).

Głosy i płaszczyzny czasowe przeplatają się, aż po wrażenie stopienia się w jedno. Nieomal niemożliwe staje się rozróżnienie ich od siebie tak, by stać się częścią pojedynczej teraźniejszości. Owa fuzja wydaje się być narracyjną alternatywą dla kobiet będących świadkami sceny, której nie są w stanie dalej obserwować. I choć nie mogą zwrócić się do umierającej kobiety (ich sytuacja na to nie pozwala), wchłaniają ją we własne doświadczenie. Stają się jednością.

Gdy pies esesmana zadaje w końcu kobiecie śmierć, słyhać krzyk:

A my się nie ruszamy, jak byśmy były oblepione czymś gęstym, lepkiem, paraliżującym każdy nasz najmniejszy ruch – jak we śnie. Kobieta krzyczy. Rozdartym krzykiem. Krzyk rozdziera zastygłą równinę. Nie wiemy, czy wydobył się z nas, czy z niej, z jej rozdartego gardła, czy z naszego. Czuję kły psa w gardle. Krzyczę. Wyję. Żaden dźwięk nie wydobywa się ze mnie. Cisza snu. (s. 50)

Absolutny dystans, który do tej pory definiował relację między umierającą a świadkami, ostatecznie zaniknął. Zewnętrzna pamięć, ujęta w czas przeszły i dotycząca umierającej w obozie kobiety, zmienia się stopniowo w doznawane zmysłami doświadczenie kogoś, kto sam przeżywa moment swojej śmierci. Tekst, którego byliśmy czytelnikami, pod koniec nie jest już relacją świadka dotyczącą konkretnego momentu z przeszłości. Zmienił się w bezpośrednie doświadczenie somatyczne. Skoro w Auschwitz akt widzenia został w zasadniczy sposób zaburzony i w rezultacie „widzieć” nie oznacza już odnoszenia się do obiektu spojrzenia – skoro widzenie może ciągle oznaczać jedynie „bycie świadkiem” – wówczas to zostaje wprowadzona narracja jako środek mający na celu uleczenie podmiotu z niedającej się znieść kondycji świadka. Zamiast widzenia postaci (skupienia na niej wzroku) narrator przeistacza się w nią, absorbując głos kobiety w swoją wypowiedź.

Ostatni akapit opowiadania jest wiele mówiącym wariantem wcześniejszej refleksji dotyczącej aktu narracji. Po pustej interlinii rozpoczyna się następujące

Alphen W pułapce wizerunków

zdanie, kończące całą wypowiedź: „A teraz siedzę w kawiarni i piszę to” (s. 51). Pisanie, o którym tu mowa, nie zawiera już świadectwa zdarzenia z przeszłości. Na naszych oczach tekst Delbo w bolesnym procesie przekształca się w performance, w którym głos zostaje udzielony obiektowi spojrzenia: kobiecie, która zginęła w obozie, podczas gdy inna wciąż patrzyła. Teraźniejszość, w której ma miejsce zapisywanie, stanowczo nie odnosi relacjonowanych wydarzeń do siebie. Nie staje się ich następstwem. Są one raczej kolejną terażniejszością usytuowaną obok terażniejszości, w której pisany jest tekst.

Ponieważ finał walki kobiety ze śmiercią jest konsekwentnie utrzymany w czasie terażniejszym, owa inna, druga „teraźniejszość” musi zyskać szczególną jakość różniącą, powstrzymującą fuzję: „A t e r a z siedzę w kawiarni i piszę to”.

Trauma i estetyka

Tytuł drugiej części trylogii Delbo, *Une connaissance inutile*, może być interpretowany jako otwarcie wyrażona konstatacja dotycząca zjawiska wizualnych i sensorycznych poobozowych śladów, które nie powinny być mylone z substancją pamięci. Opowiadanie *Strumień* jest szczególnie dobrym przykładem tego rozróżnienia. Holokaust jest nie do uchwycenia, nie do opowiedzenia z powodu monotonii kolejnych dni, których właściwie nie wyróżniały żadne konkretne wydarzenia. Tekst rozpoczyna się w następujący sposób:

Dziwne, ale niczego sobie nie przypominam, co by dotyczyło tamtego dnia. Nic, tylko strumień. Skoro dni były do siebie podobne, monotonia przerywana jedynie ciężkimi karami, ciężkimi apelami, skoro dni były do siebie podobne, jest pewne, że miałyśmy apel, że po apelu sformowano kolumny do wymarszu do pracy, że pilnowałam się, by znaleźć się w tej samej, co moja grupa, że później, po długim czekaniu, kolumna musiała wymaszerować przez bramę i że esesmani w budce wartowniczej liczyli mijające ich szeregi. A potem? Czy kolumna poszła w prawo, czy w lewo? W prawo w stronę bagien, czy w lewo do prac rozbiórkowych lub do silosu? Jak długo maszerowałyśmy? Nie wiem. Przy czym pracowałyśmy? Też nie wiem. (s. 52).

Podczas gdy narrator podejmuje wysiłki, by przywołać wydarzenia konkretnego dnia – przedstawić go swej własnej pamięci – przypomina sobie jedynie to, co powtarzało się dzień w dzień. Nie pojawia się nic, co mogłoby przerwać repetycję tego samego.

Brak znaczników czasu pozwala się dostrzec w pierwszym zdaniu, które zdaje się rozwijać bez końca. Tak jak dni przestawały być oddzielnymi jednostkami czasu, tak i zdania Delbo prezentują podobną jednostajność i ciągłość. Obie rzeczywistości stają się strumieniem równie bezforemnym, jak ten, który płynie przez mokradła, gdzie zmuszano więźniarki do pracy. Tu i ówdzie przecinek sygnalizuje spowolnienie, brak jednak kropki oznaczającej koniec zdania.

Jedyne, co opowiadająca pamięta, to strumień: wspomnienie tego elementu usunęło inne wrażenia. Jest jednak coś, co narratorka jest w stanie odtworzyć:

Prezentacje

między innymi liczbę kobiet z konwoju, które owego dnia pozostawały przy życiu. Ów dzień, z którego pamięć zatrzymała jedynie obraz strumienia, musiał wydarzyć się na początku kwietnia, ponieważ była to siedemdziesiąta siódma doba pobytu w obozie. Wciąż żyło ich siedemdziesiąt. W strumieniu, którym stało się życie w obozie, jedynym zaznaczonym – znaczącym – faktem była obecność innych kobiet, z którymi narratorka została wywieziona do Auschwitz.

Jest też inna przyczyna, dla której życie w obozie nie może być pamiętane jako dające się opowiedzieć, konkretne chwile. I podobnie, jak to miało miejsce w przypadku działania obserwowanego do tej pory zjawiska radykalnego wizualizowania, przyczyna leży w przestrzeni zmysłów. Fetor obozu był nie do wytrzymania. Odór krematorium, własnego ciała, ciała innych – tak wiele zapachów tępiło zmysł powonienia, że nikt nie posiadał już unikalnego zapachu:

To zdumiewające, teraz gdy o tym myślę, że powietrze było lekkie, przejrzyste, ale nie czuło się żadnego zapachu. Musiało to więc być dość daleko od krematoriów. Lub równie dobrze wiatr mógł wiać tego dnia w przeciwnym kierunku. W każdym razie nie czułyśmy już zapachu pieców. Tak, to zdumiewające, że nie było w powietrzu najłagodniejszego zapachu wiosny. Choć były pączki, trawa, woda, a to wszystko musiało mieć zapach. Nie, żadnego zapamiętanego zapachu. Co prawda nie mogę przywołać też mojego zapachu, gdy podwinęłam sukienkę. To dowodzi, jak bardzo moje nozdrza były zaccadzone naszym własnym odorem i już nic więcej nie odczuwały. (s. 57-58)

Po tym wyznaniu, opisującym zniknięcie zmysłu powonienia, narrator relacjonuje ze szczegółami ów moment tamtego dnia, gdy kapo pozwoliła na kąpiel w strumieniu. Mimo to tekst kończy zdanie: „Tak musiało się to wydarzyć, ale niczego sobie nie przypominam. Przypominam sobie jedynie strumień” (s. 65).

Ta kontradycja nie oznacza, iż narrator zmyślił wydarzenia owego dnia. To raczej efekt przynależności tamtych zdarzeń do „zewnętrznej pamięci” Auschwitz, podczas gdy wewnętrzna czy też sensualna pamięć widzi, odczuwa, doznaje tylko monotony strumień, definiujący życie w obozie i wypełniający jedyną możliwą pamięć o tym miejscu. Obmycie się w strumieniu, jedyne wydarzenie, które się wyróżnia, staje się w tym sensie szczególną chwilą, w której możliwe jest zmycie z siebie owego pierwszego potoku nieodróżnialnych zdarzeń.

Psychiatryczne rozróżnienie Janeta, dotyczące pamięci narracyjnej i traumatycznej, zostaje potwierdzone istnieniem dwóch typów literatury na temat Zagłady. Podobnie ten sam fakt świadczy o trafności zróżnicowania znajdującego u Delbo, dotyczącego powszechnej i głębokiej pamięci, jej wersji zewnętrznej i tej sensualnej. Owe dwa nurty literatury utrzymują odmienne, definiujące relacje z wyobrażeniami wizualnymi jako albo – wizualnymi śladami, albo – obrazami pozwalającymi się opowiedzieć: zdolnymi do wejścia tak we wzajemne powiązania, jak i w narrację. Zatem można podsumować, iż wizualność, owa szczególna potęga wizerunków, jest w określony sposób swoista dla tego rodzaju pamięci, która podejmuje wysiłki, by przetrwać Holokaust i upamiętnić go, transformując napaśliwą wizualną fiksację w aktywne wizualne wspomnienie, będące sposobem pracowania traumy.

Obrazy potwierdzają i precyzują rozróżnienie zaproponowane w istotnym wystąpieniu Sidry DeKoven Ezrahi¹⁸. Ezrahi odróżnia dwie odmienne drogi reprezentowania Holokaustu, które w gruncie rzeczy odzwierciedlają dwie odrębne estetyki. Choć moim celem jest zróżnicowanie wspomnianych dwóch typów pisarstwa na temat Zagłady w aspekcie ich relacji do zmysłu wzroku, muszę jednak zaznaczyć, że oba posiadają wspólny punkt wyjścia, będący zarazem miejscem dotarcia: ostatecznym punktem odniesienia jest obóz w Auschwitz. Byłoby to miejsce lub zdarzenie, z którym wyobrażane reprezentacje wchodzą w relacje, skutecznie lub bez powodzenia. Zarówno pisarz, jak i czytelnik są nieustannie stawiani w relacji do owego epicentrum, tego miejsca, skąd powrót jest niemożliwy. Jednocześnie Auschwitz jako ognisko tego trzęsienia ziemi, które wywołała w ludzkiej historii Zagłada, jest koncepcją zarówno dosłowną, jak i przenośną. Auschwitz, jak pisze Ezrahi, stało się metaforą wstrząsu, który zniszczył nie tylko ludzi i budynki, lecz także i „miarę”, za pomocą której stopień destrukcji mógłby być oszacowany.

Owo unicestwienie zdolności skalowania zniszczeń ma rezultat w fundamentalnej niejednoznaczności obozu w Auschwitz, zarówno jako miejsca i wydarzenia historycznego, jak i symbolu: pochwycone w nieokreśloność swojej siły oznaczania Auschwitz nie może stać się niczym więcej niż symbolem czegoś, co nie może dłużej podlegać symbolizacji. Powodem jest nasza utrata miary, która pozwalałaby zdecydować, co symbolizuje obóz. W tym sensie zarówno Auschwitz, jak i Holokaust, którego jest synekdochą, nie mogą stać się przedmiotem reprezentacji. Zasady metaforyzacji danego języka w tym przypadku przestają funkcjonować. Jako metafora Auschwitz jest naddeterminowane: jest tak wieloznaczne, że nie ma niczego, co może metaforycznie zostać do niego odniesione. Jednocześnie Auschwitz jest niedookreślone jako metafora, ponieważ nie posiada precyzyjnego, wymierzonego znaczenia. Jako „pusta” metafora nie jest w stanie naświetlać nowego lub niespodziewanego aspektu ludzkiego bytu, do czego przenośnia jest powołana.

Ezrahi przechodzi następnie do rozdzielenia dwóch potencjalnych ujęć owego paradoksalnego statusu Auschwitz – jako punktu odniesienia metafory jednocześnie nadmiernie i zbyt słabo determinowanej. Możliwe do przyjęcia jest stanowisko albo statyczne, albo dynamiczne. Statyczne (absolutne) umieszcza podmiot wobec historycznej rzeczywistości, która jest nieugięta i nigdy nie wypuści nas ze swych objęć. Stanowisko dynamiczne odnosi się do reprezentacji pamięci o Auschwitz jako do konstrukcji zbudowanej ze strategii nieustannie na nowo rozwijanych w celu radzenia sobie w rzeczywistością historyczną (s. 122). Ujęcie dynamiczne implikuje na przykład, iż nieporuszona rzeczywistość przeszłości może stać się od czasu do czasu znośna dzięki zastosowaniu pewnych konwencji reprezentowania minionego. Takie złagodzenie stanowiska nie wchodzi w rachubę w przypadku ujęcia absolutnego, ponieważ gdy we wspomnianiu czy reprezentowaniu Auschwitz

¹⁸ S. DeKoven Ezrahi *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, University of Chicago Press, Chicago and London 1996.

Prezentacje

pojawi się uśmierzenie lub choćby próba leczenia, groźba relatywizacji mającego tam miejsce krańcowego zła zagraża statusowi obozu jako ostatecznemu punktowi odniesienia wobec tego zła.

W tym właśnie miejscu przydatna staje się strategia użycia wizualności zaproponowana przez Delbo. Podobnie jak w przypadku rozróżnienia Janeta dotyczącego pamięci narracyjnej i traumatycznej, kwestią zasadniczą staje się dystans, na jaki można się oddalić wobec rzeczywistości Auschwitz. Stanowisko absolutne podtrzymuje, iż jakkolwiek dystans wobec obozu jest etycznie nie do zaakceptowania, a w gruncie rzeczy w kognitywnym aspekcie jest nie do osiągnięcia. Auschwitz jest rzeczywistością historyczną, która ma swoją kontynuację w teraźniejszości; w ujęciu gramatycznym środkiem wyrazu staje się forma ciągła. Stanowisko dynamiczne jest współbieżne z pamięcią narracyjną, podczas gdy stanowisko absolutne zdaje się być konsekwencją pamięci traumatycznej. Ezrahi cytuje tu Borowskiego, wskazując na jego użycie czasu teraźniejszego. Borowski pisząc, iż „i ci, i tamci chodzili nago”¹⁹, daje do zrozumienia, że dotyczy to człowieka w czasach po Holokauście. Porządkowanie wymiarów czasowych w jego dziele wskazuje na czasowość traumy, w której przeszłość jest rodzajem kolejnej teraźniejszości, nieustannie determinującej współczesność.

Z zasadniczo odmiennej pozycji pisze wedle Ezrahi o swoich doświadczeniach w Auschwitz Primo Levi. Jego powołaniem jest dawanie świadectwa o wydarzeniach, w których uczestniczył. Komunikuje on coś, co już przeminęło i przynależy do przeszłości. Dzięki temu przedmiot narracji może być opowiadany za pośrednictwem konwencjonalnych trybów: to dlatego Levi jest w stanie pisać w tak przejrzysty i przystępny sposób. Nie musi staczać walki z przeszłością trwającą nadal w teraźniejszości, w której rozgrywa się pisanie. W jego przypadku obóz jest wydarzeniem zajmującym wydzielone miejsce w historii.

Ważne jest, by podkreślić, iż opinie Ezrahi na temat Borowskiego i Leviego nie są psychologicznymi konkluzjami dotyczącymi emocji, które powodowały oboma autorami. Zaproponowane przez badaczkę uogólnienia dotyczą temporalnej pozycji zajmowanej przez pisarzy w odniesieniu do czasu, o którym piszą. Są komentarzami dotyczącymi różniących się form narracyjnych. Z tej perspektywy autorka posuwa się nawet do różnicowania aktów samobójczych popełnionych przez Leviego i Borowskiego oraz poetę Paula Celana. Wedle niej samobójstwo Leviego nie było „spowodowane” Auschwitz, ponieważ gdy odbierał sobie życie, Auschwitz należało w jego przekonaniu do przeszłości. Coś bardziej arbitralnego musiało stać się powodem tego czynu. Samobójstwa Borowskiego i Celana natomiast to bezpośrednia konsekwencja Auschwitz: chociaż ocaleni, wciąż żyli „wewnątrz” rze-

¹⁹ Van Alphen i Ezrahi odnoszą się tu do pierwszego zdania z opowiadania *Proszę państwa do gazu*. Barbara Vedder przetłumaczyła zdanie „Cały obóz chodził nago” (i dalej frazę „I ci, i tamci chodzili nago”) jako „All of us walk around naked”, zmieniając dodatkowo konstrukcję czasową całego pierwszego akapitu z przeszłej na teraźniejszą, tymczasem konstrukcja z użyciem *praesens historicum* u Borowskiego rozpoczyna się dopiero od drugiego akapitu [przyp. tłum – R.S.].

Alphen W pułapce wizerunków

czywistości Holokaustu. Aż po samobójczy kres pozostawali „w wiecznej pułapce za elektrycznym drutem kolczastym” (s. 125).

Analiza Ezrahi może nam pomóc zrozumieć specyficzną rolę wizualności: pozwala scharakteryzować pisarstwo Delbo jako przykład ujęcia wizualności w funkcji zmysłu pamięci. Twórczość Delbo jest egzemplaryczna dla estetyki, którą Ezrahi nazywa „stanowiskiem statycznym wobec wydarzeń”. Owo ujęcie staje się odczuwalne w wyniku ekstremalnie wizualnego charakteru Holokaustowej przeszłości: jest ona tak wizualna i tak bezpośrednia, że jest doświadczana jako teraźniejszość. Relacjonowane przez bohaterkę *Mesure de nos Tours*, Mado, wspomnienia dotyczące innych współwięźniów nie wykazują żadnego dystansu czasowego. Kobieta widzi innych więźniów i dołącza do nich:

Nie jestem żywa. Jestem uwięziona we wspomnieniach i powtórzeniach. Żle śpiam, lecz bezsenność mi nie ciąży. Nocą mam prawo być martwą. Mam prawo nie udawać. Dołączam wtedy do innych. Jestem wśród nich, jestem jedną z nich. Są jak ja nimi i nędzni. Nie wierzę w życie po śmierci. Nie wierzę, że istnieją gdzieś poza tym miejscem, w którym dołączam do nich nocą. Nie. Widzę ich znów, w agonii, w momencie tuż przed śmiercią, jak wtedy, gdy ze mną pozostali. (s. 261)

W tym fragmencie Delbo stanowczo dystansuje się od idei, jakoby jej wizje były snami lub halucynacjami przynależnymi do przestrzeni życia poza życiem. Jej wizje są jej pamięcią. Są jedynie tak samo wizualne jak sny.

Tu jednak pojawia się tragiczna ironia: przeszłość i teraźniejszość zmieniają się miejscami. Podczas gdy wspomnienia przeszłości jawią się bohaterce jako radykalnie wizualne, jej sensoryczna świadomość życia poza Auschwitz jest stłumiona: coś umiejscawia się pomiędzy teraźniejszością i dostępem do niej. Bohaterka nie jest w stanie w rzeczywisty, jasny sposób dostrzec teraźniejszości.

Tym, co w gruncie rzeczy pozwala rozróżnić owe dwie radykalnie odmienne grupy osób – tych, których przepracowali historię, i tych, którzy tego nie uczynili, jest wzrok. Różnica jest powiązana z widzeniem. Bohaterka Delbo opisuje swe obecne położenie, jak i sytuację swego męża, używając odniesienia do różnych rodzajów postrzegania. „Dla niego jestem tu, czynna, uporządkowana, obecna. Myli się. Kłamie. Nie jestem tutaj. Gdyby i jego deportowano, było by to prostsze, tak sędzę. Widziałby bielmo na moich żrenicach. Czy rozmawialibyśmy wtedy jak dwoje niewidomych, którzy posiadają wewnętrzną wiedzę o sobie nawzajem?” (s. 267). Podczas gdy obraz przeszłości jest jasny, wzrok skierowany na teraźniejszość jest zaburzony. Życie w teraźniejszości jest w dosłowny sposób zacienione przez uporczywą wizualną i sensoryczną bezpośredniość czasu, w którym dzieją się dotyczące bohaterki wydarzenia Holokaustu. Tak więc najbardziej zasadniczą dysfunkcją, której przyczyną była Zagłada, jest zachodzące jednocześnie oślepienie i wyostrenie wzroku, lecz w odwrotnych proporcjach niż te, które czyniłyby życie znośnym. Potworności przeszłości wypełniają oko, oślepiając je na teraźniejszość, która przez to nie może rozwiewać, wymazywać przeszłości ani uruchamiać procesu zapominania.

Prezentacje

W tradycji zachodniej nauki i sztuki wizualność stała się domeną zarówno prawdy – w pozytywistycznej epistemologii obserwacji – jak i wyobraźni – jak to ma miejsce w sztukach wizualnych, które „przywodzą przed oczy” to, co postrzegano jako nośnik znaczenia, piękna, bądź tragizmu. To paradoks. Paradoks przybierający na sile, gdy uświadomimy sobie, że trzecią płaszczyzną pojawiającą się przy okazji analizy wizualności jest ta zajmowana przez afekt, zarówno w sentymentalnym, jak i – przywołując przykład wydający się być tu w najwyższym stopniu nie na miejscu – pornograficznym znaczeniu. Wraz z badawczym podejściem Delbo, która z niezdolnego do widzenia zmysłu wzroku uczyniła obraz pamięci niepotrafiącej się odnieść do swojego przedmiotu, będącej rodzajem przeszłej wizji, której obecność powoduje unieobecnienie teraźniejszości, łatwiej nam zrozumieć różnorodne strategie widzenia. Jeśli pragniemy pojąć rozmaite modalności upamiętniania Holokaustu, co okazuje się krokiem koniecznym, jeśli chcemy powstrzymać przeszłość przed nawrotem i ogarnięciem nas z całą jej halucynacyjną siłą, musimy zróżnicować odmienne sposoby widzenia, rozmaite akty patrzenia. Przywołanie werbalnych wspomnień, spisanych przez tych, którzy t a m byli, wydaje się perwersyjne, jest to jednak czynność właściwa. Musimy to robić, by zrozumieć, dlaczego sztuka może dziś pozostawać we wzrokowym kontakcie z przeszłością, której nie potrafi przedstawić żadne wyobrażenie. I dlaczego może przeszłość tę przepracowywać, rozwijać i badać.

Przełożyła Roma Sendyka

Alphen W pułapce wizerunków

Abstract

Ernst van ALPHEN
University of Leiden

Caught by Images

Reconstruction of the camp experience in Holocaust literature extends to the experience of the senses. Ernst van Alphen draws our attention to visualisation techniques applied by Tadeusz Borowski and the French survivor Charlotte Delbo in their Auschwitz-related short stories. Subject to observation is the action of the speaking 'I' being confronted with 'the unseeable'. Van Alphen's diagnosis has it that the witness turns into a passive piece of machinery recording 'visual imprints' – reflections of events occurring in his memory which becomes a sort of 'glass film'. These afterimages – or, 're-memories' – reappear in acts of 'traumatic re-enactment', making the existence after the camp's liberation subject to a specific type of memory. It is a 'deep' memory that levels temporal distance to the remembered events, remaining beyond the control of the remembering 'I'. For this reason, accounts of survivors so frequently instantaneously decline into present-tense structures. Therefore, the watching figures – those of the witnesses – get starting incarnated into the figures being observed; hence, no narrative distance is possible, whereas the text becomes a performance: the past trauma experienced anew.