

Aleksandra Szczepan

Krajobrazy postpamięci

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (145), 103-126

2014

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.

Aleksandra Szczepan

Krajobrazy postpamięci

Bulwersujące nazwy

Zawsze tak samo ponuro, uparcie, nachalnie wchodzą mi w drogę różne bulwersujące nazwy geograficzne. Wystarczy, że z dowolnego punktu A przyjdzie mi przemieścić się do dowolnego punktu B. Dla innych podróży, wyposażonych w lepsze historie, te nazwy pozostają niewidzialne. Napisy nad peronami przefruwają im lekko za szybą, między jednym a drugim łykiem kawy ze śmietanką w wagonie restauracyjnym. Oko prześlizguje się po nich, nie dostrzegając żadnego podtekstu.

M. Tulli *Włoskie szpilki*¹

Poholokaustowa topografia we fragmencie prozy Magdaleny Tulli zdaje się pozbawiona punktów orientacyjnych i wyraźnych linii demarkacyjnych. Można podzielić ją w dowolny sposób na nieskończoną liczbę odcinków, o arbitralnie nazwanych końcach: A i B. Po przestrzeni tej należy się przemieszczać pociągiem, jednak nie wszyscy podróżni zobaczą przez okno to samo. Rozpościerając się za oknem monotony krajobraz bez właściwości

Aleksandra

Szczepan – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Współredaktorka tomu *Nie/konsekwencje ponowoczesności*, współautorka przewodnika *Kraków kobiet*. Stypendystka Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund i European Holocaust Research Infrastructure. Kontakt: aleksandra.szczepan@gmail.com

1 M. Tulli *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2011, s. 66.

rozwarstwia się w niektórych punktach, odsłaniając wybranym swoje bulwersujące podszycie. Punktów tych nie wyróżnia szczególnie ukształtowanie terenu, nie przykuwają one wzroku niepowtarzalną urodą czy grozą, nie sposób rozpoznać ich bez podpowiedzi: tym, co chwyta spojrzenie niektórych podróżnych, sprawia, że głowa odwraca się na chwilę, a ciałem wstrząsa krótki impuls, są nazwy geograficzne – to one wprowadzają różnicę w topograficzną jednorodność, przebijają bezpieczny ekran redundantnego krajobrazu. Między dowolnymi punktami A i B, z których A to punkt początkowy, a B to punkt docelowy, dla niektórych zawsze kryje się jakaś niewiadoma, x czekające na rozwiązanie równania. Nie każdy jednak zostanie wytracony z równowagi, drgnie na widok białej tablicy z czarnymi literami i podejrzliwie otaksuje widok za oknem. Druga warstwa krajobrazu staje się widzialna tylko dla nie-licznych, a natura tego wyróżnienia w prozie Tulli nie pozostawia wątpliwości: o rozwarstwieniu widzenia nie decyduje szczególnie wrażliwość czy przenikliwość obserwatora; to, co wywołuje niewiadomą, co pozwala ujrzeć puste miejsce w pasażu łąk i pagórków, to dziedzictwo „przeklętej kasetki”, „masy spadkowej”² holokaustowej przeszłości. Wzrok wyposażonych w lepsze historie prześlizguje się po powierzchni, „nie dostrzegając żadnego podtekstu”, wzrok tych, których teraźniejszość skażona jest traumatyczną przeszłością, co chwilę natyka się na „bulwersujące nazwy”.

Podróżnymi, którym przyjdzie rozpoznać ciemną podszewkę spokojnego krajobrazu, to u Tulli potomkowie Żydów ocalałych z Zagłady, przedstawiciele pokolenia postpamięci. Scenerią, która dostarcza tego rodzaju krajobrazowych doświadczeń, są „skrwawione ziemie” Europy Środkowo-Wschodniej³, gdzie rozegrały się wydarzenia, które odziedziczona pamięć próbuje przepracować. To „mityczne terytorium «dalej na Wschód»”⁴ poznaczone miejscami zbiorowej i indywidualnej kaźni, na którym jednak „nie ma już nic więcej do zobaczenia”⁵, jako że ślady historycznych katastrof zatopiły się w zwyczajnym krajobrazie pagórków, lasów i łąk. Oglądane z posttraumatycznej perspektywy terytoria, będące tej perspektywy warunkiem i fundamentem, tworzą zrab dla szczególnego fenomenu: krajobrazów Holokaustowej postpamięci. Jak spróbuję pokazać, postpamięciowe krajobrazy, rozumiane zarówno jako

2 Tamże, s. 76, 64.

3 Por. T. Snyder *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, Świat Książki, Warszawa 2011.

4 U. Baer *Spectral evidence. The photography of trauma*, The MIT Press, Cambridge–London 2002, s. 72.

5 G. Didi-Huberman *Site inspite of all, w: Claude Lanzmann's „Shoah”. Key essays*, ed. S. Liebman, Oxford University Press, Oxford–New York 2007, s. 114.

przestrzenna dyspozycja terenu będącego korelatem historycznego doświadczenia, jak i jej kulturowe – przede wszystkim zaś fotograficzne, filmowe i literackie – reprezentacje dają asumpt do przemyślenia na nowo dwóch istotnych dla studiów nad pamięcią i traumą kwestii. Po pierwsze – przestrzennego wymiaru pamiętania oraz znaczenia miejsca/krajobrazu dla doświadczenia postpamięci; po drugie – do reinterpretacji archiwum wizualnych klisz związanych z reprezentacją przestrzeni naznaczonej historyczną traumą, a tym samym do rozpoznania elementów, dynamiki działania i kulturowej proweniencji tego „traumatycznego” kanonu. Jak postaram się udowodnić, w krajobrazie jako figurze reprezentacji i kognitywnej sztancy kategorii widzenia i przestrzeni wchodzą ze sobą w szczególnie interesujące układy i otwierają nowe perspektywy odpowiedzi na pytanie o to, „jak widzimy Holocaust”.

Przywołanym powyżej nazwom geograficznym, które gęsto znaczą polski krajobraz i bulwersują niektórych podróżnych z opowiadania Tulli, warto przyjrzeć się z jeszcze jednego powodu. Białe tablice ze słowami wypisanymi czarnymi literami, umieszczone pośród łąk i pagórków okazują się bowiem mieć niejasną semiotyczną naturę. Jeśli spróbować zaklasyfikować je do jednej z kategorii z Peirce’owskiej triady⁶, szybko wymykają się jasnym przyporządkowaniom. Po pierwsze więc, bulwersujące białe tablice indeksalnie łączą się z miejscami, które w nie tak odległej przeszłości stanowiły scenę obozów, gett i pogromów. Indeks, rodzaj znaku, który „ustanawia znaczenie wzdłuż osi relacji fizycznej z referentem”⁷, jest realnie, namacalnie związany z tym, do czego się odnosi. Rosalind Krauss w swojej analizie łączy indeks z Jakobsonowskim szyfterem, który nabiera znaczenia w deiktycznym geście – jest „z natury «pustym» znakiem, jego znaczenie jest [...] gwarantowane przez egzystencjalną obecność obiektu”⁸. Tablice z nazwami miejsc kaźni, rozpoznawane jedynie przez potomków prześladowanych, swoje znaczenie lokują właśnie w tej fizycznej więzi, zakorzenieniu w miejscu, w którym zostały postawione. Ich znaczenie rozgrywa się w dialektycznym spięciu: przecinają monotony krajobraz, ukazując jego osadzone w przeszłości drugie dno, odróżniają dotychczas nieodróżnialne geograficzne punkty; z drugiej strony ich znaczenie nie może wybrzmieć nigdzie indziej, jest topograficznie unieruchomione, zagnieżdżone w materialności polskiego krajobrazu. Jednak elementy sceny opisanej we *Włoskich szpilkach* pozwalają również na odmienną

6 Por. Ch.S. Peirce *Wybór pism semiotycznych*, przeł. R. Mirek, A.J. Nowak, Znak – Język – Rzeczywistość: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997.

7 R. Krauss *Notatki o indeksie. Część 1*, w: *też: Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 203.

8 Tamże, s. 210.

interpretację: widziane z okna pociągu białe tablice na tle polskiego krajobrazu wywołują kulturowe wspomnienie kadru z filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna, sceny, w której jako widzowie stajemy się uczestnikami na nowo odegranej sytuacji wtaczania po torach taboru kolejowego wypełnionego ludźmi do stacji Treblinka. Kadr z filmu przedstawiający wychylającego się z lokomotywy konduktora Henryka Gawkowskiego na tle tablicy z napisem „Treblinka” i wiosennego krajobrazu wszedł do repertuaru ikonicznych przedstawień Zagłady⁹ i funkcjonuje jako jedna z „pamięciowych wskazówek”¹⁰, które w ułamku sekundy odsyłają nas do konglomeratu faktów i znaczeń zebranych pod wspólną etykietą „Holokaust”¹¹. Ikoniczny charakter tego obrazu (który przypomina to, do czego się odnosi) nabiera zatem potencjału symbolicznego (a więc budującego znaczenie na arbitralnym połączeniu znaku z referentem) – tablica z nazwą miejsca zagłady nie oznacza już tylko tego punktu na mapie, ale odsyła do wszystkich innych podobnych mu lokalizacji, a językowy charakter przekazu tylko umacnia tę semiotyczną interpretację.

Kadr z filmu *Shoah*.

To właśnie owa oscylacja między różnymi dynamikami znaczenia nadaje kategorii krajobrazów postpamięci interpretacyjny potencjał: indeksalnie odwołują się do wydarzeń, które rozegrały się w ich scenerii, ikoniczno-symbolicznie rozszerzają wizualny rezerwuar „pamięciowych wskazówek” i redefiniują pojęcie traumatyczności.

9 Por. D. Bathrick *Introduction: Seeing against the grain: re-visualizing the Holocaust*, w: *Visualizing the Holocaust: Documents, aesthetics, memory*, ed. D. Bathrick, B. Prager, M.D. Richardson, Camden House, Rochester 2008, s. 1.

10 Określenie Barbie Zelizer (*memory cue*), por. też *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1998.

11 *Notabene* zdjęcie tego kadru zdobi okładki większości edycji filmu.

Obóz koncentracyjny jako miejsce?

U ocalałych z Zagłady zakłócone doświadczenie przestrzeni stanowi stały element ich obozowych doświadczeń. We wspomnieniach świadków pojawiają się określenia obozów zagłady jako nie-miejsc, nierozpoznawalnych krajobrazów, oddalonych od znajomego terytorium kilometrami podróży w zamkniętym, pozbawionym okien wagonie pociągu¹². W próbach przepracowania wojennej traumy wyraźna staje się zależność między możliwością zaistnienia procesów pamięci i żałoby i zakorzenieniem doświadczenia traumatycznego w przestrzeni. Obozowe doświadczenie miejsca jest wewnętrznie pęknięte, przemieszczone i uniemożliwia jakąkolwiek identyfikację z otoczeniem, w którym się rozegrało. Holokaust przynosi całkowitą destrukcję tego, co ocalali identyfikowali jako miejsce; rozpadowi podlegają też wspomnienia miejsc zamieszkania przed wojną – obrazy przedobozowej rzeczywistości zastygają w schematycznych, wyblakłych opisach i tracą wszelką dynamikę¹³.

Przemieszczone doświadczenie przestrzeni Zagłady dało asumpt do pogłębianych analiz fenomenologii i dynamiki miejsc pamięci w różnych dziedzinach humanistyki, stając się dla tych interpretacji negatywnym punktem odniesienia. Dla Geoffreya Hartmanna wywiedzione z analiz poezji Wordswortha miejsce pamięci to przetworzona w procesie wspomnienia i opisywania przeszłych stanów emocjonalnych przestrzeń, która zyskuje czasową samoświadomość¹⁴. Choć termin ten Hartmann odnosi także do lokalizacji, które były świadkami przeżyć dla podmiotu traumatycznych, próba jego zastosowania do analizy miejsc Zagłady okazuje się daremna – radykalna negatywność przestrzennego doświadczenia obozów decyduje o całkowitej niewydolności kategorii o ściśle romantycznej proveniencji. Dla Pierre'a Nory znaczenie *lieux de mémoire* zasadza się przede wszystkim na ich potencjale wspólnototwórczym – są to bowiem punkty w przestrzeni, wokół których krystalizuje się pamięć danej grupy. Jednak miejsca Zagłady pozbawione są

12 Por. na przykład relację Ruth Klüger: „Obóz koncentracyjny jako miejsce? Miejscowość, pejzaż... – powinno istnieć słowo «czasowość», aby przekazać, czym dane miejsce jest w czasie – w określonym czasie, nie wcześniej i nie później”. „Nasz pociąg przejeżdżał obok obozu wakacyjnego. Był tam chłopiec, widoczny z daleka, który machał flagą [...]. Zawsze widzę siebie patrzącą na niego, on mnie nie widzi, nawet nie może; ja jestem w pociągu; być może widzi pociąg – jadące pociągi pasują do takiego krajobrazu, przekazują tęsknotę za czymś dalekim. Dla nas obojga jest to ten sam pociąg, jego widziany z zewnątrz, mój z wewnątrz, a krajobraz także jest ten sam, ale tylko pozornie, [...] widzimy dwa niedające się pogodzić krajobrazy”, R. Klüger *Żyć dalej...*, przeł. M. Lubyk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009, s. 85, 157.

13 Por. A. Whitehead *Geoffrey Hartmann and the ethics of place: landscape, memory, trauma*, „European Journal of English Studies” 2003 vol. 7, no. 3, s. 288.

14 Por. A. Whitehead *Trauma fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, s. 49.

tego pozytywnego wartościowania – to raczej *non-lieux de mémoire*, jak nazywa je Claude Lanzmann – residuum traumy i przerwania doświadczenia¹⁵. Rozpoznanie Nory służy wreszcie Jamesowi Youngowi jako terminologiczna rama w analizie miejsc upamiętnienia Holokaustu – przede wszystkim praktyk muzealnych, które często zamiast kreować aktywną przestrzeń pamiętania i przepracowywania traumy, stają się raczej rzecznikami fetyszycacji przedmiotów i źródłem wiktymizacji ocalałych z Holokaustu¹⁶.

W analizach przestrzennego wymiaru doświadczenia Holokaustu dominowały zatem interpretacje dotyczące konkretnych miejsc zagłady: obozów koncentracyjnych, gett, miejsc kaźni oraz muzeów i sposobów upamiętniania. Krajobrazy Szosa w wyobraźni jej świadków są często utożsamiane z samą przestrzenią obozów zagłady, której elementy pamiętają w najmniejszych detalach¹⁷. Jej nieodłączne komponenty: brama, baraki, wieże strażnicze, drut kolczasty – szczególnie w relacjach byłych więźniów obozów, którzy wrócili do nich po latach jako turyści – tworzą coś na kształt afektywnej „mikro-geografii”, aktywnego krajobrazu, który pozwala na nowo zmierzyć się z traumami przeszłości¹⁸.

Krajobraz jako pamięć

Zakłócenie przestrzeni obecne w przeżyciach więźniów obozów koncentracyjnych charakteryzuje również doświadczenie tzw. drugiego pokolenia – potomków Żydów ocalałych z Zagłady, których dzieciństwo i młodość upłynęły w cieniu traumatycznych wspomnień rodziców. Z historią rodziców łączy ich dynamiczna relacja, którą Marianne Hirsch nazywa postpamięcią – aktywną formą pamiętania, której związek z przeszłością jest zapośredniczony nie przez przypomnienie, a przez wkład wyobraźni, projekcji i kreacji, międzypokoleniową strukturą powrotu traumatycznego doświadczenia. Wykluczenie

15 Wyczerpującą fenomenologiczną analizę nie-miejsc pamięci i historię tej kategorii przedstawia Roma Sendyka w artykule *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie” 2013 nr 1/2. Por. również P. Norra *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 10; D. LaCapra *Lanzmann’s „Shoah”: Here there is no why, w: te goż History and memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca 1998.

16 Por. A. Whitehead *Trauma fiction...*, s. 52; J.E. Young *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, Yale University Press, New Haven 1993.

17 Por. uwagę Ulricha Baera: „Osoby, które doznały traumy, mogą przywołać dane miejsce lub teren w najmniejszym szczególe, nie będąc równocześnie zdolnymi połączyć go z konkretnym wydarzeniem”, U. Baer *Spectral evidence...*, s. 79.

18 Zob. T. Cole *Crematoria, barracks, gateway: survivors’ return visits to the memory landscapes of Auschwitz*, „History and Memory” 2013 vol. 25, no. 2.

z rodzinnych historii, które stają się udziałem pokolenia postpamięci, ma również charakter przestrzenny: dla dzieci ocalałych niedostępne są bowiem żadne miejsca z opowieści rodziców – zarówno obozy zagłady, kryjóWKi i tereny ucieczek, jak i mityczne rodzinne miejscowości sprzed wojny. „«Dom» jest zawsze gdzie indziej – pisze Hirsch – nawet dla tych, którzy wracają do Wiednia, Berlina, Paryża czy Krakowa, ponieważ miasta, do których wracają, nie są już tymi, w których żyli ich rodzice jako Żydzi przed ludobójstwem, lecz zamiast tego miejscami, w których to ludobójstwo się wydarzyło i z których ich pamięć została wygnana”¹⁹. Podobnego wykluczenia doświadczają potomkowie Żydów, którzy zdecydowali się zostać na terenach, które były świadkami ich młodości i wojennego cierpienia – jak w cytowanym na wstępie fragmencie *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli postpamięciowe doświadczenie przestrzeni ma silnie ambiwalentny charakter, a próby uporania się z przeszłością rodziców komplikuje fakt, że często żydowska tożsamość dzieci pozostaje rodzinnym sekretem²⁰.

W tym zaburzonym, negatywnym doświadczeniu przestrzeni u potomków ocalałych wyraźne staje się jednak pewne przesunięcie: jeśli w przypadku ich rodziców topograficznym punktem odniesienia był albo krajobraz obozów, albo niedostępna przestrzeń przedwojennych miast i miasteczek, w postpamięciowych narracjach i projektach artystycznych brak konkretnej, stałej geografii. Dla drugiego pokolenia przestrzeń Holocaustu staje się zdecydowanie bardziej heterogeniczna: zapośredniczona przez szczątkowe relacje rodziców, często stabuizowana lub zmytyzowana w nostalgicznych opowieściach, rozciąga się na znacznie szersze terytorium niż indeksalne i konkretne wspomnienia rodziców.

W analizach literackich i artystycznych reprezentacji doświadczenia przestrzeni w dziełach twórców pokolenia postpamięci badacze zwracają uwagę na ich silnie tożsamościotwórczy charakter i zorientowanie na odbiorcę. Anne Whitehead, podążając za intuicją Simona Schamy, wedle którego krajobraz jest formacją mocno zakorzoną w procesach pamięci i wyobraźni²¹, interpretuje poholokaustowe krajobrazy opisane w *Płomykach pamięci* Anne Michaels jako „stopniową sedymentację pamięci”²². Materialność geologicznych form, w których osadza się pamięć, wspiera procesy wytwarzania na nowo posttraumatycznej tożsamości bohaterów. W podobnym kluczu krajobrazy w postpamięciowych narracjach (ponownie *Płomyki pamięci* oraz *The winter*

19 M. Hirsch *Past lives: postmemories in exile*, „Poetics Today” 1996 vol. 17, no. 4, s. 662.

20 Por. autobiograficzne książki E. Kuryluk, M. Tulli, A. Tuszyńskiej, B. Keff.

21 S. Schama *Landscape and Memory*, Fontana Press, London 1996.

22 A. Whitehead *Trauma Fiction*, s. 61.

vault Anne Michaels, *W ou le souvenir d'enfance* Georges'a Pereca) odczytuje Jenni Adams, poszukując u wspomnianych autorów „terapeutycznych łączy między pamięcią i przestrzenią”²³. Krajobraz w jej interpretacji pełni wobec potomków ofiar historycznych katastrof pozytywną, konsolacyjną rolę ekranu, na który bohaterowie projektują traumatyczne wspomnienia i który staje się substytutem ich pamięci²⁴. Tak rozumiany krajobraz cechuje sprawczy, procesualny charakter, który pozwala mu wchodzić w interakcję z doświadczającym podmiotem – tym samym oscyluje on między rolą krajobrazu pamięci i krajobrazu jako pamięci²⁵.

Tym tropem – rozumienia krajobrazu jako aktywnego czynnika doświadczenia i pamiętania – podąża Brett Ashley Kaplan w książce *Landscapes of Holocaust postmemory*. Postpamięciowy krajobraz staje się spadkobiercą pamięci po kurczącej się grupie ocalałych z Zagłady, a jego rola spełnia się w byciu „niestabilnym świadkiem” tamtych wydarzeń²⁶. Autorka łączy terminy „krajobraz”, „Holokaust” i „postpamięć” w luźne układy znaczeniowe, a krajobraz w jej interpretacji traci ściśle geograficzne czy przestrzenne przyporządkowanie, służąc jako antropologiczna rama rozważań nad, kolejno: historią hitlerowskiego ośrodka wypoczynkowego w Obersalzberg, fotografiami w różny sposób związanymi z Zagładą (zdjęcia amerykańskiej korespondentki Lee Miller dokumentujące wyzwolenie obozów w Buchenwaldzie i Dachau, postpamięciowa praca Susan Silas *Helmbrechts Walk*, postmodernistyczne wizerunki nazistów Collier Schorr) i wreszcie – znaczeniem słowa „Holokaust” w twórczości J.M. Coetzeego i jego dyseminacji we współczesnej kulturze. Kaplan rozumie spacjalną kategorię w podwójnym sensie – jako przestrzeń geograficzną i jej reprezentację, czyniąc przedmiotem swoich badań „geograficzne i psychologiczne krajobrazy skutków nazistowskiego ludobójstwa”²⁷. Podobnej dyspersji ulegają również dwa pozostałe tytułowe terminy: postpamięć jest tu rozumiana bardzo szeroko, jako typ zbiorowej pamięci kulturowej, która jest odbiciem następstw i rezerwuarem obrazów

23 J. Adams *Cities under a sky of mud: landscapes of mourning in Holocaust texts*, w: *Land and identity: theory, memory, and practice*, ed. Ch. Berberich, N. Campbell, Rodopi, Amsterdam 2012, s. 146.

24 Tamże, s. 154.

25 Rozróżnienie Susanne Küchler. Za: K. Schramm *Landscapes of violence: memory and sacred space*, „History and Memory” 2011 vol. 23, no. 1, s. 8. Zob. też S. Küchler *Landscape as memory: the mapping of process and its representation in a Melanesian society*, w: *Landscape: politics and perspectives*, ed. B. Bender, Berg, Providence, RI–Oxford 1993, s. 85-106.

26 B.A. Kaplan *Landscapes of Holocaust postmemory*, Routledge, New York–London 2011, s. 4.

27 Tamże, s. 1.

„wielonarodowego krajobrazu Holocaustu”²⁸, sam Holocaust natomiast staje się zjawiskiem globalnym, cyrkulującym zarówno w przestrzeni dyskursywnej, jak i geograficznej.

Wspólny dla tych rozpoznań jest jeszcze jeden wniosek: dla przestrzennego doświadczenia pokolenia postpamięci kluczowa staje się nieprzystawalność obserwowanych krajobrazów, które charakteryzuje „myląca aura normalności”²⁹ oraz wiedzy o wydarzeniach, które się tam rozegrały. Krajobraz postpamięci to znacznie częściej nieodróżnialne od swych przyległości nie-miejsce pamięci, w którym działanie natury zakryło ślady tragicznej historii, niż muzealnie zakonserwowana przestrzeń zachowanych obozów. „Upamiętnienie Holocaustu nie jest związane z [konkretnym] miejscem (*site specific*)”³⁰ – pisze Ulrich Baer. Badacz, sytuując fenomen krajobrazów postpamięci w piktorialnej tradycji pejzażu, analizuje dwie fotografie wykonane przez artystów należących do drugiego pokolenia: zdjęcie przedstawiające pozbawioną znaków szczególnych przestrzeń będącą uprzednio terenem obozu w Sobiborze autorstwa Dirka Reinarta (fragment projektu *Deathly Still: Pictures of Former Concentration Camps*, 1995) oraz podobne przedstawienie Nordlager Ohrdruf Mikaela Levina (fragment projektu *War Story*, 1996). Baer śledzi napięcie między wykorzystaną przez autorów romantyczną konwencją pejzażu, która ludząc swą auratyczną wymownością, pozornie ustanawia odbiorcę jako podmiot i punkt odniesienia obserwowanego krajobrazu, i wykluczeniem odbiorcy z przestrzeni przedstawienia spowodowanym implicytnie przeszłościowym charakterem fotografii jako gatunku. Mamy poczucie, że nasz wzrok został pochwycony, by rozpoznać coś, co jest nam znane, jednak nie mamy dostępu do wydarzeń, do których zdjęcia zdają się odsyłać, ich referentem jest nieobecność, pustka, wobec której jako odbiorcy musimy zająć stanowisko. Zdjęcia postpamięciowych krajobrazów wymagają zatem od widza świadomej refleksji nie tylko nad tym, co widzi, ale jak i skąd, a ambiwalentny charakter tych fotografii równocześnie chroni nas przed traumatycznym wpływem przeszłości i wystawia nas na jego działanie.

Roma Sendyka w eseju poświęconym specyfice nie-miejsca pamięci zwraca uwagę, że Baer, analizując prace Reinharda i Levina, pozostaje w idiomie estetycznej, modernistycznej interpretacji pojedynczej i unikalnej czarno-białej fotografii, poświęcając tym samym pojedynczość i autentyczność sfotografowanych miejsc oraz ich sprzężenie z otaczającą naturą³¹. Monochromatyczna

28 Tamże, s. 5.

29 U. Baer *Spectral evidence...*, s. 78.

30 Tamże, s. 83.

31 R. Sendyka *Pryzma...*, s. 327-328.

estetyka obu prac rzeczywiście zasługuje na uwagę – szczególnie jeśli zderzyć je z serią filmów wideo Susan Silas przedstawiających nieruchome sceny nagrane w czterech obozach śmierci: Treblince, Bełżcu, Chełmnie i Sobiborze³². Kolorowy obraz wideo, na którym widzimy zarośnięte zielenią fragmenty terenu nieistniejących obozów, zostaje stopniowo pozbawiony koloru, a odgłos świergoczących ptaków zastąpiony dźwiękiem przesuwanej w projektorze taśmy. Dźwięk ten, sztucznie dodany do wideo, szybko zmienia się w metaliczny hałas, który wywołuje poczucie zagrożenia. Silas w swoich filmach dekonstruuje to, co pozostaje milczącą przesłanką prac Levina i Reinharda: wizualne doświadczenie Holokaustu bazuje na powszechnej znajomości pewnych kodów reprezentacji i osadzone jest w repertuarze łatwo rozpoznawalnych klisz i myślowych skrótów. Dopiero odsączony z koloru kadr, tak bliski teraz fotografiom analizowanym przez Baera, nabiera odpowiednich właściwości, by móc rozpoznać w nim przedstawienie Zagłady. Podobnie towarzyszący mu monotony, złowrogi terkot projektora przypomina o podstawowym źródle tych powszechnie podzielanych wyobrażeń: „jak wygląda Holokaust”, nauczyły nas cyrkulujące w kulturze obrazy z kronik filmowych i fotografii prasowych wykonanych przez amerykańskich i brytyjskich korespondentów. Wreszcie charakterystyczny dla wszystkich czterech prac Silas nieruchomy plan filmowy, obejmujący pozornie mało znaczący fragment krajobrazu, pozwala na rozpoznanie jeszcze jednego wizualnego tropu: długich, panoramicznych, zamrożonych w czasie ujęć znanych z *Shoah* Claude'a Lanzmanna – które, jak postaram się udowodnić w dalszej części tego artykułu, wyznaczają, mimo gwałtownych protestów ich twórcy, osobny gatunek ikonicznych reprezentacji Zagłady.

Jeśli dla cytowanych powyżej badaczy krajobrazów postpamięci najistotniejszy był ich indeksalny charakter związany z osobistym doświadczeniem podmiotu (zarówno sekundarnego świadka, jak i odbiorcy dzieła literackiego czy artystycznego), praca Silas pozwala przyrzeć się drugiemu obliczu tych przestrzenno-przedstawieniowych dyspozycji: ikoniczności niektórych reprezentacji poholokaustowej przestrzeni i ich głębokiemu zakorzenieniu w sieci piktorialnych i literackich tropów i tradycji.

Traumatyczny kanon

Jak podkreśla Barbie Zelizer, „wizualizacja Holokaustu jest tak dominująca, że stała się integralną częścią rozumienia i pamiętania okrucieństw drugiej

32 Filmy zostały nagrane w 1998 roku i wystawione w Coolay Memorial Gallery w Portland (informacja za: D. Apel *Memory effects: the Holocaust and the art of secondary witnessing*, Rutgers University Press, New Brunswick–London 2002, s. 219). Wideo dostępne na stronie: <http://www.susansilas.com/video/untitled-may-2001.html> (dostęp: styczeń 2014).

wojny światowej”³³. Wizualne archiwum Holokaustu doczekało się wielu analiz i katalogowań: wśród badaczy szybko powszechne stało się przekonanie, że mimo stawianych przez wielu postulatów o jej fundamentalnej nieprzedstawialności Zagłada pozostaje w publicznej świadomości wydarzeniem jak najbardziej wyobrażonym, co więcej – wywoływanym za pomocą kilkunastu klisz o zatartej w kulturowym obiegu proveniencji. Chłopiec z warszawskiego getta; więźniowie Buchenwaldu wpatrujący się w obiektyw aparatu; brama Auschwitz; stopy butów, okularów i kobiecych włosów; wreszcie – lokomotywa pociągu wjeżdżającego do Treblinki. Obrazy towarzyszące wyobrażeniom okrucieństw II wojny światowej funkcjonują w naszej pamięci „jak znany fragment muzycznej melodii, który wydaje się pojawiać znikąd”³⁴. Status fotografii Holokaustu jako indeksalnego znaku tego, co się wydarzyło, w fizyczny sposób połączony z przeszłością – dowodu, świadka, „wyniku fizycznego odcisku przeniesionego przez odbicie światła na czułą powierzchnię”³⁵, materialnego śladu „tego-[co-]było”³⁶ – ustępuje miejsca przekonaniu, że obrazy te przez nieustającą cyrkulację osiągnęły punkt nasycenia³⁷ i ich rola jako skutecznych markerów przeszłości i autentyczności doświadczenia wyczerpała się. Fotografie te straciły swoją przestrzenną specyficzność oraz siłę oddziaływania i stały się wyłącznie ikonicznymi przedstawieniami, które działają na zasadzie „pamięciowych wskazówek”, „reprezentacji bez substancji”³⁸. Dotyczy to zarówno zdjęć przedstawiających wyzwolenie obozów w Dachau, Bergen-Belsen i Buchenwaldzie (których obieg w kulturze w drobiazgowy sposób analizuje Barbie Zelizer), wykonanych przez amerykańskich i brytyjskich korespondentów, które zasiłały wyobrażenia o Holokauście do lat 80. XX wieku, jak i dominującej od tego momentu do dziś ikonografii Auschwitz jako symbolu „całego Holokaustu”³⁹. Przedstawienia te, nazwane przez Vicky

33 B. Zelizer *Introduction: on visualizing the Holocaust*, w: *Visual culture and the Holocaust*, ed. B. Zelizer, The Athlone Press, London 2001, s. 1.

34 B. Zelizer, *Remembering to forget...*, s. 2.

35 R. Krauss *Notatki o indeksie...*, s. 207.

36 Por. R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 138, 151.

37 S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

38 B. Zelizer *Remembering to forget...*, s. 200, 202. Por. również G. Hartman *The longest shadow*, Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 152.

39 O zmianie paradygmatu w wyobrażeniach dotyczących Holokaustu zob. T. Cole *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How history is bought, packed and sold*, Routledge, New York 2000.

Goldberg „świeckimi ikonami”⁴⁰, nabierają statusu symbolu, jako że odnoszą się nie tylko do swoich fizycznych referentów, ale także do całego zespołu wyobrażeń i przekonań dotyczących Holocaustu. Pamięciowe wskazówki działają na zasadzie krótkiego spięcia, skokowego przypomnienia, które odsyła do ogólnikowej wiedzy, nie znajdując żadnego osadzenia w formie afektywnej czy etycznej relacji. Ikonizacja fotografii Holocaustu interpretowana jest więc zatem jako negatywne zjawisko przynajmniej z dwóch powodów: po pierwsze, ich powtarzalność i schematyczność znieczula nas na okrucieństwo, stępią naszą wrażliwość, a sterylne, zamknięte obrazy czynią cierpienie, którego miały być świadkami, niewidzialnym. Po drugie, z ogromnego materiału fotograficznego dostępnego po wojnie do powszechnego obiegu przedostała się jedynie garstka fotografii, które pozbawione pierwotnego kontekstu całkowicie zatraciły swój przypadkowy i jednostkowy charakter. Ikoniczne przedstawienia redukują to, co indywidualne i osobiste, do abstrakcyjnego, pozbawionego swoistości i dostępnego każdemu w łatwej do przyswojenia formie. Eva Hoffman pisze w *After such knowledge*: „Przez literaturę i film wspomnienia i ustne świadectwa, te części składowe horroru stały się elementem imaginarium i historii całego pokolenia, ikonami i sagami poholokaustowego świata. Patrząc wstecz i uwzględniając wiedzę o Holokauście, która narosła, możemy wyobrazić sobie, że każdy ocalały przeszedł przez mityczną próbę, epopeję, odyseję”⁴¹.

Warto zauważyć, że na ten zredukowany inwentarz holokaustowych reprezentacji, którego negatywną, anestetyczną rolę podkreślają Sontag, Zelizer i Hartman, składa się wiele przedstawień o ściśle przestrzennym charakterze. Wedle Marianne Hirsch tworzą one „radycznie ograniczony wizualny krajobraz postpamięci”⁴², którego powtarzalność jednak, jak stara się przekonać badaczka, w przypadku kolejnych pokoleń nie musi być „narzędziem stałości, paraliżu czy prostej retraumatyzacji, jak często zdarza się w przypadku tych, którzy przeżyli traumę, ale przede wszystkim użytecznym nośnikiem przekazywania odziedziczonej traumatycznej przeszłości w taki sposób, że może ona zostać przepracowana”⁴³. Stać się to może dzięki postpamięciowym praktykom repetycji, przemieszczenia i dekontekstualizacji, które odzyskują

40 V. Goldberg *The power of photography: how photographs changed our lives*, Abbeville Press, New York 1991, za: C. Brink *Secular icons: looking at photographs from Nazi concentration camps*, „History and Memory” 2000 vol. 12, no. 1, s. 137.

41 E. Hoffman *After such knowledge. Memory, history, and the legacy of the Holocaust*, Secker & Warburg, London 2004, s. 12.

42 M. Hirsch *Surviving images*, w: tejże *The generation of postmemory...*, s. 107.

43 Tamże, s. 108.

autentyczny „traumatyczny efekt” fotografii, na nowo wystawiają odbiorców na przejmujące działanie przeszłości, równocześnie pozwalając dokonać się procesom żałoby i reintegracji. Na tym miałyby polegać praktyki artystyczne twórców drugiego pokolenia, którzy czynią ikoniczne przedstawienia Holokaustu elementami swoich prac-kolaży (Lorie Novak, Muriel Hasbun, Art Spiegelman), odzyskując ich pierwotny autentyczny potencjał w nowym kontekście postpamięciowego krajobrazu. Zdjęcia-kolaże wytwarzają szczególną relację ze swoim odbiorcą, którą Hirsch – za Margaret Olin – nazywa performatywnym indeksem, indeksem identyfikacji, którego siła działania fundowana jest raczej na uczuciach, pragnieniach i potrzebach odbiorcy niż na rzeczywistym „to-było” fotografii⁴⁴. Takiemu rozpoznaniu wtóruje w swojej analizie „świeckich ikon” Cecilia Brink, według której „fotografie wywołują systematyczne przejście od paraliżu do ozdrowienia”⁴⁵.

Pokrzepiającej interpretacji proliferacji holokaustowych klisz zdaje się też szukać Alison Landsberg. Protetyczne wspomnienia, jak je nazywa, produkowane i dystrybuowane na masową skalę⁴⁶, mają siłę wywoływania empatii i poszerzania doświadczenia u osób, do których nie należą, a także umożliwiają zdobycie wiedzy często niedostępnej przez tradycyjne narzędzia poznawcze⁴⁷.

Obrazy bez wyobraźni

Równoległe do dyskusji nad postępującym znieczuleniem na wizualne przedstawienia Zagłady toczy się zupełnie inna debata, której głównym postulatem jest inherentna niewyobrażalność i nieprzedstawialność Holokaustu, a co za tym idzie – jego niepoznawalność i niepojmowalność. Wedle części badaczy zatem ogrom nazistowskiej zbrodni oraz zniszczenie większości materiałów dowodowych decydują o tym, że Zagłada jest wydarzeniem absolutnie unikatowym i pozostającym poza historią, a każda próba jej reprezentacji wiąże się z usiłowaniem stworzenia „obrazu niewyobrażalnego”⁴⁸. Estetyczny zakaz

44 Zob. M. Hirsch *The generation of postmemory*, w: tejże *The generation of postmemory...*, s. 48. Por. również M. Olin *Touching photographs*, University of Chicago Press, Chicago 2012.

45 C. Brink *Secular Icons...*, s. 147.

46 Por. A. Landsberg *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*, Columbia University Press, New York 2004, s. 20.

47 Tamże, s. 113.

48 „Image of unimaginable” – określenie Gertrud Koch, por. tejże *The aesthetic transformation of the image of the unimaginable: notes on Claude Lanzmann's Shoah*, przeł. J.O. Daniel, M. Hansen, „October” 1989 vol. 48, s. 21.

mimesis w przypadku Szoa (i w tym trybie interpretowane słynne dictum Adorna o niemożliwości poezji po Auschwitz) łączony jest często w quasi-religijnej interpretacji z biblijnym tabu tworzenia obrazów z drugiego przykazania⁴⁹, tzw. *Bilderverbot*⁵⁰, i tym samym osadzany w kontekście moralnym. Centralnym punktem odniesienia w tej dyskusji jest nieprzerwanie od chwili swojego powstania film Claude'a Lanzmanna *Shoah* (1985) – niewykorzystujący żadnych materiałów archiwalnych, bazujący jedynie na świadectwach ofiar, świadków i sprawców nazistowskiego ludobójstwa. Jak przekonująco wykazał Dominick LaCapra, Lanzmannowskie *Bilderverbot* łączy się u niego silnie z tabu innego rodzaju: *Warumverbot*, zakazem pytania „dlaczego?”⁵¹ – i tym samym utożsamia wszelki wysiłek zrozumienia Zagłady ze złamaniem zakazu moralnego, a wydarzenie to sytuuje w obrębie niepoznawalnego *sacrum*. Tak więc wedle słów reżysera *Shoah*, po pierwsze, „nie jest w ogóle przedstawienie”⁵²; po drugie – „nie powstało, by przekazywać informacje, ono pokazuje wszystko”⁵³. Ten brak reprezentacji w swoim rozumieniu Lanzmann osiąga, przede wszystkim unikając filmowego realizmu, a także dostępnych fotografii dokumentujących Zagładę⁵⁴. Archiwalne materiały wizualne Lanzmann nazywa „obrazami bez wyobraźni” – jako że dają one jedynie niepełny, fragmentaryczny obraz Holokaustu, oparty głównie na zdjęciach obozów koncentracyjnych, takich jak Buchenwald czy Dachau, natomiast nieudokumentowana kaźń europejskich Żydów rozgrywała się w mniejszych obozach

49 W judaizmie zakaz tworzenia podobizn boga zawiera się w drugim przykazaniu, w chrześcijańskim dekalogu ten fragment Księgi Rodzaju zaliczany jest do treści pierwszego przykazania.

50 Por. M.B. Hansen *Schindler's List is not Shoah: the second commandment, popular modernism, and public memory*, „Critical Inquiry” 1996 vol. 22, no. 2, s. 300-302; K. Ball *For and against the „Bilderverbot”: the rhetoric of „Unrepresentability” and remediated „Authenticity” in the German reception of Steven Spielberg's „Schindler's List”*, w: *Visualizing the Holocaust...*, s. 163-185.

51 Por. D. LaCapra *Lanzmann's Shoah...*, s. 100.

52 C. Lanzmann, R. Larson, D. Rodowick *Seminar with Claude Lanzmann*, „Yale French Studies” 1990 no. 79, s. 97.

53 C. Lanzmann *Le monument contre l'archive? (entretien avec Daniel Bougnoux, Régis Debray, Claude Mollard et al.)*, „Les Cahiers de médiologie” 2007 no. 11, s. 274, cyt. za: G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 124.

54 Por. debaty dotyczące tych dwóch problemów, w które zaangażował się Lanzmann: nt. realizmu *Listy Schindlera* oraz fotografii wykonanych przez Sonderkommando, których interpretacja autorstwa Georges'a Didi-Hubermana weszła w skład katalogu do wystawy „Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999”. Zob. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*; M.B. Hansen *Schindler's List is not Shoah...*; K. Ball *For and against the „Bilderverbot”...*; C. Lanzmann *Why Spielberg has distorted the truth*, „Guardian Weekly”, 3 IV 1994.

śmierci: w Chełmnie, Treblince, Sobiborze, Bełżcu. Obrazom tym Lanzmann przeciwstawia swój „film-pomnik”, którego rękojmią jest słowo – ustne świadectwo⁵⁵.

Co warto jednak zaznaczyć, ustnemu świadectwu w filmie *Shoah* towarzyszy stale materiał wizualny, który nie składa się wyłącznie z dokumentacji rozmów przeprowadzanych przez reżysera. Osobnym podgatunkiem wizualnych przedstawień w filmie Lanzmanna, na tle których wybrzmiewają kolejne relacje, są długie ujęcia torów kolejowych, pociągów, otoczenia rozmówców, wreszcie – opustoszałych krajobrazów, często pozbawionych jasno określonego geograficznego przyporządkowania.

Stylizowana nieprzedstawialność

Te rozciągnięte ujęcia lasów, polan, łąk i polnych dróg towarzyszą nam przez cały ponad dziewięciogodzinny film. Wywoływane zazwyczaj przez opowieść świadków o jednym z obozów zagłady zniszczonych przez nazistów, unaczyniają nam to, co Lanzmann nazwał *non-lieux*, Didi-Huberman – miejscem *par excellence*, miejscem mimo wszystko⁵⁶. Jednak roli nieruchomych kadrów nie sposób jasno określić w każdym przypadku – często nie łączą się bezpośrednio ze słyszaną opowieścią, a ich działanie polega na rozpraszeniu

Kadr z filmu *Shoah* (Treblinka).



55 G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, s. 120.

56 Por. G. Didi-Huberman *The site despite everything...*, s. 114, 115; R. Sendyka *Pryzma...*, s. 325.

i skupianiu naszej uwagi równocześnie: kiedy śledzimy powolny ruch kamery, głos świadka odrywa się od jego osoby i potrzeba chwili zastanowienia, by przypomnieć sobie, kogo w danej chwili słuchamy. Chwilami bezimienna, opowieść o obozach odbija się echem od pustych krajobrazów, równocześnie sprawiając, że ich obraz tak silnie zapada nam w pamięć. Trudno jednak określić, co dokładnie zapamiętaliśmy: powtarzalność i wzajemne podobieństwo tych widoków sprawia, że nie jesteśmy w stanie podać żadnych cech charakterystycznych, które mogłyby je wyróżniać: pole, ciemna linia lasu, polana otoczona drzewami, polna droga obramowana kępami wyschniętej trawy. Choć Lanzmann stroni od „obrazów bez wyobraźni”, utrwalonych w pamięci odbiorców przedstawień Zagłady z materiałów archiwalnych, kreuje równocześnie własną estetykę, „stylizując nieprzedstawialność”⁵⁷.

Jest to stylizacja przede wszystkim topograficzna, w której niekompletne, traumatyczne narracje zarażają obserwowaną przestrzeń, każą poszukiwać w niej symptomów historii, podejrzliwie przyglądać się spokojnemu pejzażowi. „Dlaczego obrazy uchwycone na taśmie filmu *Shoah* miałyby wymykać się statusowi «obrazów ikonicznych»?” – pyta Didi-Huberman⁵⁸. Choć utrwalona jako Lanzmannowski idiom, estetyka ta ma bowiem swój precedens: w pustych, zamrożonych krajobrazach *Shoah* pobrzmiewają równie nieruchome i ociążałe kadry z *Nocy i mgły* Alaina Resnais. Film z 1955 roku otwiera znajome nam ujęcie pokazujące polski spokojny krajobraz, z off-u słyszymy komentarz autorstwa Jeana Cayrola: „Nawet spokojny krajobraz, nawet pastwisko z lecącymi nad nim krukami [...] – wszystko może prowadzić do obozu koncentracyjnego. [...] Dzisiaj na tej samej drodze jest dzień i świeci słońce”⁵⁹. Jeśli spojrzeć na heterogeniczne dzieło Resnais, które zestawia nieruchomość „nawiedzonego” krajobrazu ze znanym z kronik materiałem archiwalnym z wyzwolenia obozów jako źródło dwóch paralelnych idiomów obrazowania Holocaustu, Lanzmann wyłoni się jako wierny kontynuator tej pierwszej, „nieprzedstawieniowej” linii. Siła oddziaływania *Shoah* i pozycja jego twórcy w dyskursie dotyczącym reprezentacji Zagłady zadecydowały o utrwaleniu tego paradygmatu w postrzeganiu przestrzeni Zagłady, paradygmatu kluczowego dla doświadczenia krajobrazu przez pokolenie postpamięci.

Aby jednak dać tego doświadczenia pełniejszy obraz, przyjrzyjmy się pewnej szczególnie „krajobrazowej” scenie z filmu Lanzmanna. W jednej z pierwszych sekwencji filmu wysłuchujemy opowieści córki Motke Zajdla – jednego

57 K. Ball *For and against the „Bilderverbot”...*, s. 168.

58 G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, s. 158.

59 J. Cayrol *Nuit et brouillard*, Fayard, Paris 1997, s. 17, 21; cyt. za: G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, s. 162.

Kadr z filmu *Noc i mgła*.

z ocalałych z getta w Wilnie, który pracował przy paleniu zwłok w pobliskim lesie w Ponarach. Kiedy sam Zajdel zaczyna opowiadać swoją historię, naszym oczom ukazują się las Ben Szemen w Izraelu.

ZAJDEL: Każde miejsce przypomina Ponary, las, doły. Można by powiedzieć, że to tutaj palono ciała. Jedyna różnica to, że w Ponarach nie było kamieni.

LANZMANN: Ale lasy na Litwie są gęstsze niż w Izraelu, prawda?

ZAJDEL: Oczywiście. Tak, drzewa są podobne, ale tam były wyższe i szersze.

Obraz na ekranie zmienia się – teraz widzimy nieco inny las, gęstszy i bardziej zielony, wśród drzew przechadza się troje ludzi. To las w Sobiborze, na temat którego Lanzmann, z pomocą tłumaczki, zaczyna rozmowę z Janem Piwońskim, zwrotniczym na tamtejszej stacji.

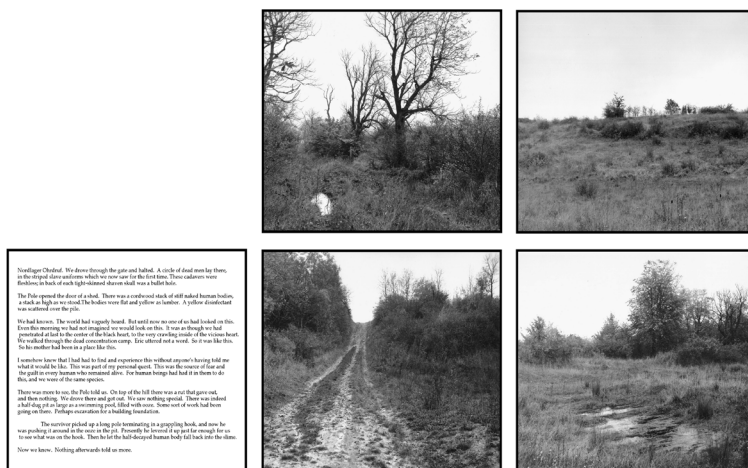
W poprzedzającym tę scenę słynnym otwarciu filmu, w którym Szymon Srebrnik próbuje rozpoznać na leśnej polanie Chełmna ślady śmierci tysięcy ofiar, a także w wielu innych podobnych temu ujęciach, Lanzmann traktuje przestrzeń jako symptom historii, krajobraz splata się ze świadectwem w nierozdzielną całość. W scenie, której bohaterem jest Motke Zajdel, mamy do czynienia jednak z nieco inną sytuacją: po pierwsze, historię ocalałego poprzedza opowieść jego córki (jednej z nielicznych kobiecych bohaterek filmu Lanzmanna i jedynej przedstawicielki drugiego pokolenia), która zamiast mówić o wojennej gehennie swojego ojca, opowiada o własnym dzieciństwie, które upłynęło w cieniu jego uporczywego milczenia o tych czasach. Kiedy

usłyszymy głos samego Zajdla, towarzyszyć mu będzie krajobraz – jednak nie w roli uprawdziwicza świadectwa, zobaczymy bowiem zupełnie inny las, zupełnie gdzie indziej. Po drugie, historia o zagładzie Żydów w Ponarach właściwie w ogóle nie zostaje opowiedziana. Jedyne, co słyszymy z ust Zajdla, to komentarz dotyczący izraelskiego krajobrazu: „Można by powiedzieć, że to tutaj palono ciała”. Ponary pozostają niewidzialnym referentem, nieuniknionym członem porównania. Za chwilę naszym oczom ukazuje się kolejny pejzaż – lecz zanim wyświetli się informacja, że tym razem mamy przed sobą widok Sobiboru, mija kilka chwil, kiedy w swoim przekonaniu oglądamy las w Ponarach – autentyczne miejsce, w którym „nie ma nic do zobaczenia”. Sobiborski las, choć obdarzony własną historią, przez chwilę traci swoją niepowtarzalną tożsamość, przez chwilę jest traumatycznym krajobrazem tylko na mocy podobieństwa. Potrójny porządek tej sceny, którą nie bez przyczyny otwiera opowieść przedstawicielki drugiego pokolenia, dobrze ilustruje specyfikę doświadczenia krajobrazu postpamięci: „niewinny” krajobraz Ben Sze-men przez rozpoznanie obserwowanego podmiotu rezonuje traumatycznym wspomnieniem lasu w Ponarach, rozdwa się między teraźniejszość i historię. Traumatyczny referent odbija się jak widmo w obserwowanym krajobrazie, bardziej go nawiedza, niż pozwala wskazać swoje źródło, a połączony z widokiem innego lasu – tym razem miejsca ludobójstwa sprawia, że przez chwilę gubimy się w podobieństwie, nie mogąc rozpoznać jego swoistości.

Kadr z filmu *Shoah* (las w Sobiborze).



Takie doświadczenie niespecyficznego krajobrazu można postrzegać jako paralelny do „obrazów bez wyobraźni” ikonograficzny rezerwuuar, z którego czerpią literackie i artystyczne przedstawienia problematyzujące Zagładę, szczególnie zaś te realizowane przez twórców z pokolenia postpamięci. Lan-zmannowski idiom rozpoznamy w analizowanych przez Baera pracy Reinharda i projekcie *War Story* Levina, w filmach wideo Susan Silas, w jej pracy *Helmbrechts Walk* (1998–2003), na którą składają się fotografie krajobrazów wykonane przez artystkę podczas wędrówki mającej być odtworzeniem mar-szu śmierci więźniarek z obozu Helmbrechts w Czechach⁶⁰, w fotografiach Andrzeja Kramarza. Specyfiką krajobrazów postpamięci będzie nie unikato-wość miejsca, ale ich wizualna uniformizacja, nagromadzenie i redundantność, która niemal pozbawia je jednostkowości.



Fragment pracy Mikaela Levina *War Story* (1995).

Dwa rodzaje arkadii

Kiedy wsiadamy do jego małego fiata – pisze Eva Hoffman o swojej po-droży do rodzinnego Brańska – Zbigniew mówi mi, że Szepietowo było punktem przesiadkowym dla Żydów, których transportowano do obozu koncentracyjnego w Treblince. Natychmiast przyjemny budynek stacji traci swoją atmosferę niewinności. Natychmiast przemykają mi przed oczami sceny, które musiały się tu rozegrać. [...] Natychmiast krajobraz

60 Praca do zobaczenia na stronie:

<http://www.helmbrechtswalk.com/portfolio/e/helmbrechts1.html> (dostęp: styczeń 2014).

w mojej głowie układa się w formie wykresu o dwóch zestawach znaczeń. Jak je pogodzić, jak nie oskarżać tej ziemi o to, co się na niej wydarzyło?⁶¹

Do malowniczego obrazka małej stacji na polskiej prowincji historia do-
kłada drugą oś wykresu: pamięć wydarzeń, które tam się rozegrały. Percep-
cja tego miejsca od chwili rozpoznania jego „właściwego” oblicza może być
tylko wypadkową tych dwóch zestawów znaczeń. Natychmiast zmienia się
afektywny wymiar obserwowanej przestrzeni: zachwyty nad jej idyllicznością
przekształca się w niemotę, twarz obserwatora tężeje w akcie szczególnego
anagnoryzmu: przyjemna stacja, sielski zagajnik i kwitnąca łąka nigdy nie
będą już tym, czym były. „Kiedy teraz spaceruję ze Zbyszkiem wokół Brańska
– pisze Hoffman w innym miejscu – i podziwiam jego piękne widoki – zakrzy-
wioną linię brzegową, delikatny łuk rzeki – nie mogę się już powstrzymać od
wyobrażania sobie, jak ten płaski pas ziemi prowadzący od rzeki był drogą
ucieczki do rzekomo bezpieczniejszych miejsc”⁶². Tak istotny u Hoffman – jak
i w cytowanej na początku scenie pociągowej z opowiadania Tulii – akt rozpo-
znania (anagnoryzmu) okazuje się również aktem odpomnienia (anamnezy):
to przeszłość przebija spod gładkiej płachty krajobrazu, znaczy i odróżnia to,
co w terażniejszości pozostaje niewidzialne.

Podobne odczucia towarzyszą innym autorom z drugiego pokolenia, któ-
rzy odbywają swoje różnie motywowane podróże do krajów Europy Środ-
kowo-Wschodniej. Simon Schama, opisując pierwsze wrażenia z wizyty
w Gibach na Podlasiu, od której zaczyna swoją sagę o pamięci i krajobrazie,
pisze: „Coś w nim [widoku wzgórza] przykuło moją uwagę, sprawiło, że
poczułem się nieswojo, zmusiło mnie, żebym spojrział ponownie”⁶³. I choć
ta chwila zawahania wyjaśnia się później, gdy okazuje się, że w tym miejscu
zginęli polscy partyzanci, uwaga ta dotyczy całego doświadczenia polskie-
go krajobrazu, które Schama antycypuje, krajobrazu, do którego, jak głosi
jego słynna uwaga, należy również Treblinka – „olśniewająco barwnego
[...] dorzeczca Bugu i Wisły; pofałdowanej, łagodnej krainy, poprzecinanej
rzędami topoli i osik”⁶⁴. W *Holocaust journey* Martina Gilberta – dzienni-
kowym itinerarium dwutygodniowej podróży śladami Zagłady – ilekroć
autor przerywa sprawozdawczą narrację fragmentem opisu krajobrazu, to-
warzyszy temu mroczny refren: „Piękno scenerii – trawiaste łąki w dolinie,

61 E. Hoffman *Shtetl: the life and death of a small town and the world of Polish Jews*, Houghton Mifflin, Boston 1997, s. 20, 21.

62 Tamże, s. 245.

63 S. Schama *Landscape and memory*, Fontana Press, London 1996, s. 23.

64 Tamże, s. 26.

porośnięte sośniną wzgórze – pozostaje w skrajnym kontraście do ponurej podróży sprzed pięćdziesięciu dwóch lat”; „Jedziemy samochodem przez wspaniałą, spokojną, sielankową scenę, delikatnie opadające wzgórze i pola uprawne. Po naszej lewej, na północ od drogi, bieżą tory, które w tamtym czasie prowadziły do Bełżca”⁶⁵.

Krajobrazy postpamięci charakteryzuje zatem podstawowa dysproporcja i niespójność oraz wrażenie niesamowitości, kiedy owa „zwodnicza aura normalności” zostaje przerwana, a spod monotennie nierozróżnialnych lub sielankowo zwyczajnych krajobrazów wyłania się wiedza o wydarzeniach, które się tam rozegrały. Rozbieżność między tym, co wiemy, a tym, co widzimy, staje się motorem tego dysonansu. Również w opowiadaniu Tulli podpowiedź przychodzi od „nazw geograficznych”, a sam krajobraz nie zdradza się ze swoją przeszłością. Postpamięciowe widoki – jak dobrze pokazują to ich fotograficzne i filmowe reprezentacje – przez ich dręczącą niespecyficzną są jakby obrazami pozbawionymi *punctum* – naszego spojrzenia nie przykuwa żaden szczegół, w którym moglibyśmy zamocować proces rozumienia, mimo to wychodzimy z tej konfrontacji z poczuciem niepokoju. Ich znaczenie tworzy się w dialektycznym rozdwojeniu między pamięcią a zapomnieniem, obserwacją a rozpoznaniem, nierozróżnialnym a charakterystycznym, powtarzalnym a autentycznym. Krajobrazy postpamięci wydają się ulegać podstawowemu mechanizmowi traumatycznego realizmu: w tym, co codzienne i banalne, powraca ekstremalne i traumatyczne, które wymyka się językowi przedstawień⁶⁶. Idylliczna przestrzeń okazuje się terenem ucieczki, teraźniejszość zaraża się przeszłością, to, co swojskie i znajome – staje się groźne i obce. Postpamięciowe krajobrazy to obrazy indeksalne i ikoniczne zarazem: szyfery zarośniętych miejsc kaźni, ale też ikony reprezentacji Holokaustu odsyłające do łańcucha przedstawieniowych toposów.

Źródła tej ikonizacji możemy również szukać w nieco dawniejszej tradycji: „Zawsze istniały dwa rodzaje arkadii: krzaczasta i gładka, ciemna i jasna; miejsce sielankowego wypoczynku i miejsce prymitywnej paniki”⁶⁷ – pisze Simon Schama. Genealogię mitu Arkadii jako krainy pierwotnie skażonej ciemnością rozwija Erwin Panofsky w swoim eseju poświęconym inskrypcji

65 M. Gilbert *Holocaust journey: travelling in search of the past*, Weidenfeld & Nicolson, London 1997, s. 122, 196.

66 Por. M. Rothberg *Between the extreme and the everyday: Ruth Klüger's traumatic realism, w: Extremities. Trauma, testimony, and community*, ed. N.K. Miller, J. Tougaw, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2002; tegoż *Traumatic realism. The demands of Holocaust representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000.

67 S. Schama *Landscape and memory*, s. 517.

„et in Arcadia ego”⁶⁸. Słowa te, jak przekonuje, z perspektywy składni nie miały pierwotnie znaczyć „I ja urodziłem się w Arkadii” – i odsyłać to retrospektywnej wizji krainy idealnej przeszłości, ale „Ja jestem nawet w Arkadii” – ja, śmierć, ciemna podszewka sielanki. Ta dialektyka arkadyjskiego przedstawienia tkwi w opisach doświadczenia postpamięciowego krajobrazu: chwila rozpoznania wydobywa ze złudnego spokoju obserwowanej przestrzeni jej pierwotną skazę będącą od tego momentu punktem odniesienia, wobec którego owa idylliczność ustanawia się i określa.

Traumatyczność krajobrazu

Indeksalności krajobrazów postpamięci bliżej będzie zatem do performatywności, o której piszą Hirsch i Olin, niż do stałej dyspozycji niesienia prawdy o wydarzeniach, które mogły się tam rozegrać, inherentnej autentyczności, którą zdaje się sugerować Didi-Huberman, mówiąc o miejscach mimo wszystko. Miejsce nabiera traumatycznych znaczeń, jeśli tę traumatyczność się w nim dojrzy – szczególnie, że akt tego rozpoznania, wskazania palcem: „to tu”, w wielu przypadkach okazuje się nietrwały i przygodny. Podjęte na własną rękę przez Marianne Hirsch i Leo Spitzera poszukiwania obozu w Wapniarce na Ukrainie, w którym przebywali ich krewni, okazuje się zadaniem niemal jałowym: „Zamierzaliśmy połączyć pamięć z miejscem. [...] Jeśli dzięki naszej wizycie przynieśliśmy do tego miejsca z powrotem jego przeszłość, to powrót ten jest tak ulotny jak owo mgliste letnie popołudnie. To akt, działanie, które na krótko, na chwilę ulokowało na nowo historię w krajobrazie, który ją wypenił”⁶⁹. Hirsch i Spitzer poszukują konkretnego miejsca, wyposażeni w rysunki i wspomnienia więźniów obozu, jednak już ich doświadczenie wydaje się jak najbardziej przygodne, a traumatyczność rozpoznanego pejzażu – czasowym efektem. Gdzie jednak sytuować nośnik transmisji tego efektu, jeśli chcemy postpamięć rozumieć jako szerszą kategorię, wychodzącą poza doświadczenie wyłącznie członków rodzin ocalałych, jako „związek, który łączy pokolenie «po» z osobistą, zbiorową i kulturową traumą tych, którzy przyszli wcześniej, związek z doświadczeniami, które ta nowa generacja «pamięta» jedynie za pomocą opowieści, obrazów i zachowań, wśród których dorastała”⁷⁰?

68 E. Panofsky *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: tegoż *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.

69 M. Hirsch, L. Spitzer *Ghosts of home: the afterlife of Czernowitz in Jewish memory*, University of California Press, Berkeley–London 2010, s. 230.

70 M. Hirsch *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 5.

Rosalind Krauss w *Oryginalności awangardy* analizuje fragment powieści *Opactwo Northanger* Jane Austin, w którym młoda prowincjuszka Katarzyna wybiera się na spacer z dwojgiem przyjaciół: już wkrótce okazuje się, że absolutnie nie potrafi ona rozpoznać malowniczości krajobrazu, którą podziwiają jej towarzysze. Jak pokazuje Krauss, to nie krajobraz konstytuuje to, co malownicze, ale „jest konstruowany poprzez malowniczość, jako pojęcie wtórne, pierwotne zaś to reprezentacja”. Pozornie autentyczny i niezapośredniczony staje się „reduplikacją poprzedzającego go obrazu”⁷¹. To, co jednostkowe i to, co sformalizowane, powtarzalne, warunkują się nawzajem, tworząc dwie logiczne połowy pojęcia krajobrazu. Pierwszeństwo i powtarzalność obrazu to konieczny warunek odczucia malowniczości, gdyż dla oglądającego jej wyjątkowość zależy od tego, czy potrafi ją jako taką rozpoznać, a akt tego rozpoznania staje się możliwy jedynie dzięki istnieniu wcześniejszych przykładów.

Gdyby w przypadku krajobrazów postpamięci „malowniczość” zastąpić „traumatycznością”, one same stałyby się pewnymi wizualnymi kliszami przestrzeni związanej z historycznymi bądź osobistymi traumami, z jednej strony afektywnie powiązanych ze wspomnieniami niedostępnymi dla kolejnych pokoleń, z drugiej – należącymi do pewnego „traumatycznego” kanonu, o różnicowanej kulturowo proveniencji – rezerwuaru obrazów, których pozorna niespecyficzność i równoczesna niesamowitość stają się ikonycznym wyznacznikiem traumatyczności. Do tego repozytorium krajobrazów weszłyby przede wszystkim owe post-Lanzmannowskie wizualne reprezentacje pozornie neutralnych elementów przestrzeni, które przez dyseminację traumatyczności nabierają złowrogich znaczeń.

Jednak doświadczenie krajobrazu postpamięci nie opiera się wyłącznie na mniej lub bardziej intencjonalnej znajomości pewnych ikonicznych przedstawień, kulturowej wiedzy przekazywanej „za pomocą opowieści, obrazów i zachowań” – to także pewna dyspozycja poznawcza: podatność na śledzenie skaz, „paranoiczne czytanie”⁷² otaczającej przestrzeni, stała podejrzliwość wobec niespecyficznych perspektyw i sielskich widoków środkowoeuropejskiego krajobrazu. Dla zrozumienia fenomenologii krajobrazów postpamięci Holocaust ma znaczenie kluczowe, jednak kategoria ta podatna jest na ponowne użycia i przekształcenia – a przede wszystkim otwarta na poszerzenie jej o kontekst licznych w polskiej historii XX wieku innych radykalnych historyczno-przestrzennych zerwań.

71 R. Krauss *Oryginalność awangardy*, w: tejsze *Oryginalność awangardy...*, s. 169.

72 Por. E. Kosofsky Sedgwick *Paranoid reading and reparative reading, or, you're so paranoid, you probably think this essay is about you*, w: tejsze *Touching, feeling: affect, pedagogy, performativity*, Duke University Press, Durham–London 2003.

Status krajobrazu jako niepewnego świadka, wedle przytaczanego określenia Brett Kaplan, nabierałby w przypadku krajobrazów postpamięci nowego znaczenia: pod znakiem zapytania staje bowiem rola odbiorcy jako tego, który rozpoznaje autentyczność posttraumatycznego pejzażu, odpowiadając na jego nieme wezwanie. Relacja przestrzeń – widz będzie się spełniać raczej w spięciu między aktywnym „połączeniem pamięci z miejscem” a wywołaniem i utrwaleniem pamięci przez rozpoznanie figury postpamięciowego krajobrazu. „Pierwszeństwo i powtarzalność obrazów są niezbędne w wypadku jednostkowości [traumatyczności]”.

Abstract

Aleksandra Szczepan

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (KRAKÓW)

Landscapes of postmemory

The article discusses postmemory landscapes, understood both as a spatial disposition of Eastern and Central Europe, and their cultural – especially photographic, filmic, and literary – representations. The author shows that those landscapes allow to reconsider two crucial problems in the light of memory and trauma studies: i.e. spatial dimension of remembering and the meaning of site/landscape for the experience of postmemory, as well as the reinterpretation of the archive of visual clichés related to the representation of space, which is marked by historical trauma.