

Hanna Marciniak

Uniwersytet Karola
w Pradze

Wizualna przestrzeń
postpamięci. Poetyka
sekundarnego świadectwa
w *nożyku profesora*
Tadeusza Różewicza¹

Abstract

**The visual space of postmemory. The poetics of secondary testimony
in Tadeusz Różewicz's *nożyk profesora* (*professor's little knife*)**

This essay discusses the problem of postmemory and secondary testimony, including their visual and textual manifestations in Tadeusz Różewicz's late poem *nożyk profesora* (2001). The essay deals with theoretical background of the concept of postmemory (according to Marianne Hirsch and Dori Laub) in its psychoanalytical and aesthetical aspects. It focuses on the experimental style and composition of Różewicz's poem which combines visual (3 photographs) and textual (or, more precise, intertextual) means of expression to articulate a multilayered and polyphonic secondary Holocaust testimony.

Słowa kluczowe: Różewicz Tadeusz, świadectwo, postpamięć, Holokaust, empatia, fotografia

Keywords: Różewicz Tadeusz, testimony, postmemory, Holocaust, empathy, photography

¹ Artykuł powstał w ramach projektu grantowego nr 585912 Grantové agentury Univerzity Karlovy v Praze.

Artykuł poświęcony jest odczytaniu poematu Tadeusza Różewicza *nożyk profesora* (2001) w kontekście dyskusji na temat etycznych aspektów (nie) artystycznej (nie)przedstawialności Zagłady oraz fenomenu postpamięci i sekundarnego świadectwa². Różewiczowski poemat – niezależnie od tego, czy odczytujemy go w perspektywie ewolucji twórczości autora (jak proponuje Aleksandra Ubertowska)³, czy też na tle przemian zachodzących w literaturze postholokaustowej, w różny sposób czerpiącej z poetyki testimonialnej – zdaje się potwierdzać diagnozę Dominicka LaCapry, że z fenomenem postpamięci ściśle wiąże się eksperymentalny i performatywny status tekstów literackich, „odgrywających”⁴ świadectwo.

W literaturze i sztuce obserwuje się od niedawna wzrost znaczenia praktyki, którą można znaleźć zwłaszcza we wcześniejszej sztuce świadectwa; chodzi mianowicie o eksperymentalne, fascynujące i ryzykowne symboliczne imitowanie traumy. W efekcie powstaje coś, co można nazwać strumatyzowanym lub post-

² Ustalony w literaturze przedmiotu termin *secondary witness* tłumacząc jako świadectwo „sekundarne”, a nie „wtórne”, ze względu na negatywną konotację, jaką słowo „wtórny” ma w języku polskim. Ujmując rzecz w największym skrócie, chodzi mi tu o świadectwo niebezpośrednie, podawane przez osobę, która sama nie wzięła udziału w wydarzeniu, o którym zaświadcza. Dori Laub precyzuje ów sekundarny poziom świadectwa jako „poziom bycia świadkiem świadectw innych oraz poziom bycia świadkiem samego procesu bycia świadkiem” (D. Laub, *Zdarzenie bez świadków: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 118). W badaniach nad niebezpośrednim świadectwem stosowane są również takie pojęcia, jak *intellectual witness* (Geoffrey Hartman), *vicarious witness* (Froma Zeitlin) czy *received history* (James Young). Terminy te dookreślam w dalszej części tekstu, dookreślając również związek między sekundarnym świadectwem a postpamięcią.

³ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, glos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

⁴ Pojęcie „odgrywania” rozumieć tu możemy dwojako. Z jednej strony chodzić może o psychoanalitycznie rozumiane odgrywanie traumy (*acting out*), polegające na powtarzaniu jej symptomów. „Procedurę tę można traktować jako formę kompulsywnego, dyskursywnego powtarzania zdarzeń, która pozostaje w nieokreślonej relacji do rytualizacji czy magicznej wypowiedzi” (D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 178). Jak zauważa LaCapra, odgrywanie nie musi być przeciwstawiane przepracowywaniu i traktowane jako prosta, niekrytyczna odpowiedź na traumę, która może zaledwie otwierać możliwość przepracowania. Zamiast owej binarnej koncepcji proponuje on ujmować odgrywanie w perspektywie performatywnej, zgodnie z którą jest ono nierozłącznie powiązane z przepracowaniem (zob. *idem, Representing Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca–New York 1994; J. Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005). Z drugiej strony, akcent padać może na wielokrotnie podkreślany przez badaczy (m.in. Doriego Lauba czy Shoshanę Felman), performatywny aspekt świadectwa, które jest nie tyle tekstem, ile gestem, inscenizacją. Geoffrey Hartman, odróżniając pamięć narracyjną od pamięci traumatycznej, wskazuje, że ta ostatnia wiąże się z własną przestrzyną „sekundarnej wyobraźni, w której do doświadczenia afektywnego nie odsyła się, lecz uaktywnia je czy też w pewnym sensie wystawia” (Zob. G. Hartman, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington 1996). Ujmując rzecz w skrócie, w przypadku sekundarnego świadectwa performatywność można zatem rozumieć jako swego rodzaju odgrywanie lub wystawianie traumy, które niesie z sobą – na co zwracał uwagę Hartman – ryzyko powtórnej traumatyzacji.

traumatycznym pisarstwem czy nadawaniem znaczeń. To wyraźnie performatywne pisarstwo wydaje się medium zaświadczenia, odgrywania i do pewnego stopnia przepracowywania traumy, czy to doświadczonej osobiście, przekazanej przez bliższych, czy odczuwanej w szerszym społecznym i kulturowym otoczeniu⁵.

Jak dowodzi Aleksandra Ubertowska, analogiczna sytuacja powstała w literaturze polskiej; przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wyznacza jej zdaniem „cezurę, która znalazła swój wyraz w poszukiwaniu nowych form opisu tego doświadczenia”⁶. Dominująca dotychczas poetyka doświadczenia ewoluuje w kierunku literatury bardziej eksperymentalnej z punktu widzenia formy oraz w pewnym sensie „odważniejszej” w perspektywie etycznej. Etyczne wyzwanie stosowności – które jednak, paradoksalnie, u podstaw odwołuje się do kategorii *stricte* estetycznej⁷ – swoje źródło znajduje w przekonaniu o niewyraźności czy też nieprzedstawialności radykalnej negatywności nie-doświadczenia, jakim była Zagłada. Przeświadczenie to nabierało różnych dyskursywnych kształtów, począwszy od słynnego Adornowskiego „zakazu obrazów”⁸, poprzez ikonoklastyczną postawę Claude’a Lanzmanna, teoretycznie uzasadnianą przez takich badaczy, jak Gérard Wajcman czy Jean-Luc Nancy⁹, aż po – jak to określa Hayden White – zmienną dla pewnych skrajnych postaci teorii świadectwa (jak choćby u Berela Langa) „ideologię realizmu”. Zgodnie z ową ideologią

[...] artystyczne, poetyckie i literackie potraktowanie rzeczywistych wydarzeń konstytuuje rodzaj pomyłki kategorialnej. [...] Od artystycznego potraktowania wydarzeń Holocaustu oczekuje się, że będzie je ono „estetyzować” lub wciśnie techniki poety czy artysty pomiędzy świadka i rzeczy, o których mówi. Język poetycki uważany jest ze swej natury za zaciemniający¹⁰.

⁵ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 177–178.

⁶ A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma...*, 2007, s. 126.

⁷ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żaloba i melancholia* [w:] *idem, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 403.

⁸ Więcej o niejednoznacznym stosunku Adorna do „tworzenia poezji po Oświęcimiu” – zob. A. Ubertowska, *op.cit.*, s. 32–38. „[...] Adorno nie opowiada się w sposób jednoznaczny po stronie pisarstwa dokumentalnego czy też literatury świadectwa, a więc form reprezentacji operujących kryterium «referencjalnej wiarygodności», przynajmniej na poziomie twórczych deklaracji. [...] intencją autora Dialektyki negatywnej nie było ustanowienie nowego paradygmatu estetycznego, ale raczej rozmontowanie uwarunkowań, umożliwiających zaistnienie poetyki normatywnej. Interesuje go uchylene systemu, rozchwianie tradycyjnych typologii estetycznych i wynikający z tego nakaz pisania w rozsunięciu, powstałym na skutek tego konsekwentnego, choć nieukładającego się w żadną metodę, podważania warunków wstępnych literatury. Literatura powinna niejako powtórzyć proces destrukcji, jaki dokonał się w historii i w zniszczonych przesłankach, w zgruchotanych fundamentach poszukiwać załączków nowych form, naznaczonych w jakiś sposób pamięcią o Auschwitz” (*ibidem*, 36–37).

⁹ Zob. J.-L. Nancy, *Forbidden representation* [w:] *idem, The Ground of the Image*, przeł. J. Fort, New York 2005.

¹⁰ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 217–218 (przekład nieznacznie zmieniony).

Owej „ideologii realizmu” podlegała również wczesna twórczość Róże-
wicza. Jego metapoetyckie deklaracje zdawały się czerpać z utopii „czystego
języka”, przezroczywej reprezentacji, która nie przykuwa uwagi do siebie sa-
mej, lecz daje bezpośredni wgląd w to, co reprezentowane. W eseju *Do źródeł*
czytamy:

Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy.
Nie wiersze, ale fakty. [...] Dlatego, mimo pilnego praktykowania u mistrzów sło-
wa, nigdy mnie nie interesowały tzw. szkoły poetyckie oraz ich jarmarki i przetargi
dotyczące wersyfikacji, metafory... [...] Nie znaczy to, że wśród moich utworów
nie ma wierszy, które miały dostarczyć odbiorcy „przeżyć estetycznych”. Takie
utwory są. Uważałem je za ćwiczenia, „palcówki”, niezbędne, aby nabrać wprawy.
Te ćwiczenia, zabiegi techniczne przydały się przy tworzeniu prawdziwych wier-
szy, tych, co miały zupełnie inny cel niż wywołanie przeżycia estetycznego. Ich
celem było wywołanie „wstrząsu”, poruszenia¹¹.

Już w stosowanych przez poetę określeniach („fakty”, „nagie wiersze”, „praw-
dziwe wiersze”, „mówienie wprost) manifestuje się – dość niezwykle na tle
nowoczesnego rozumienia języka i literatury – postrzeganie problemu repre-
zentacji, której celem jest osiągnięcie statusu dokumentu. Wielokrotnie udo-
wadnianio (m.in. Tomasz Kunz, Andrzej Skrendo), że Różewiczowska poe-
tologia ma charakter ideologii estetycznej (w rozumieniu De Mana) i już na
poziomie teoretycznych deklaracji dochodzi w niej do chiazmu, czyli sprzecz-
ności między płaszczyzną semiotyczną a retoryczną¹². Towarzyszy temu for-
mułowane eksplicytnie, w patetyczny sposób, przeświadczenie o niewystar-
czalności i bezradności poezji oraz niemożności i niechęci pisania. W *nożyku
profesora* owo dramatyczne rozdarcie między poetyką postulowaną a poetyką
immanentną usunięte zostaje na rzecz przekonania o konieczności pamięta-
nia i przedstawienia czegoś, co przejawia się tylko jako symptom, zaburzenie
spójnego dyskursu i porządku codzienności. Skutkuje to próbami wynalezie-
nia możliwie najmniej symbolicznego kodu reprezentacji, które, co postaram
się ukazać, polegają przede wszystkim na substytucji językowego opisu przez
fotografię, odwołującą się do afektywnej pamięci wizualnej. Przedstawienie
zostaje tu zdestabilizowane również na skutek przemieszania poziomów cza-
sowych – co daje efekt anachronizmu w rozumieniu Georges’a Didi-Huber-
mana, który określa go jako „montaż heterogenicznych czasów”¹³ – a także
zniweczenia efektu realności poprzez tekstowy montaż fragmentów odnoszą-
cych się do różnego poziomu referencji.

¹¹ T. Różewicz, *Do źródeł* [w:] *idem, Proza 3. Utwory zebrane*, Wrocław 2004, s. 146.

¹² Na temat chiazmu zob. P. De Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004.

¹³ Zob. G. Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000. Dalej odwołuję się do czeskiego przekładu: *Před časem*, przeł. M. Hybler, Praha 2008.

Warto już w tym miejscu dookreślić pojęcie postpamięci, którym posługuję się w artykule. Dla koncepcji tej, wprowadzonej do badań nad Shoah przez Marianne Hirsch w książce *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) istotne są dwa aspekty: czasowy i pokoleniowy oraz przedstawieniowy. W perspektywie czasowej postpamięć oznacza pamięć generacyjnie zapośredniczoną i w pewien sposób fantazmatyczną – „pamiętamy” wydarzenia, które nie zostały przez nas osobiście przeżyte, stanowią jednak integralny składnik naszej tożsamości. Hirsch opiera się na wprowadzonym przez Evę Hoffman rozróżnieniu na postpamięć afiliacyjną (*affiliative postmemory*), która ma charakter międzypokoleniowy i horyzontalny, opiera się na „strukturach zapośredniczenia, które są przyswajalne, dostępne i wystarczająco zobowiązujące, aby towarzyszyć większej społeczności w organicznej sieci przekazywania”¹⁴, a postpamięcią rodową czy też dziedziczną (*familial postmemory*), która przekazywana jest w ramach rodziny i rodzinnej pamięci. Problem przekazywania czy też przenoszenia zbliża nas do kwestii przedstawienia oraz nośników postpamięci. Pisząc o postpamięci w kontekście Różewiczowskiego poematu, szczególną uwagę pragnę zwrócić właśnie na aspekt medializacji przeszłości. W *nożyku profesora* mamy do czynienia z pamięcią Holocaustu (niedoświadczonego bezpośrednio przez autora, jednak stanowiącego dlań determinujące doświadczenie generacyjne oraz kulturowe) wielokrotnie przefiltrowaną i zapośredniczoną przez media reprezentacji. Najistotniejszym z nich wydaje się właśnie fotografia.

Poemat w pierwodruku sygnowany jest datami 1950–2001. W części IV poematu, zatytułowanej *Odkrycie nożyka*, czytamy: „zobaczyłem go pierwszy raz / na biurku Profesora / tak gdzieś w połowie wieku XX”¹⁵. Datowanie tekstów to nie tylko jedna z częstych Różewiczowskich sygnatur (w rozumieniu Derridy), czyli śladów empiryczności w tekście, umiejscowionych na jego obrzeżu, strategii zaburzania granic między autorem a podmiotem poetyckim. Jak dowodzi Robert Eaglestone, to również jedna z podstawowych konwencji literatury świadectwa¹⁶. Przywoływane wydarzenia nie ograniczają się jednak do wyznaczonej za pomocą dat płaszczyzny czasowej; pierwsza i piąta część poematu, dla których wspólny jest motyw fantazmatycznego pociągu, wykraczają wstecz poza nakreślone ramy. Przyjrzyjmy się dokładniej konstrukcji narracyjnej obu części.

¹⁴ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, s. 36. Zob. również: E. Hoffman, *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, London 2005.

¹⁵ T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2002, s. 18. Dalsze cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

¹⁶ Zob. R. Eaglestone, *Identyfikacja i świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

pociąg towarowy
 wagony bydłące
 bardzo długi skład

idzie przez pola i lasy
 przez zielone łąki
 idzie po trawach i ziołach
 tak cicho że słycać brzęk pszczoł
 idzie przez chmury
 przez złote jaskry
 kaczeńce dzwonki
 niezapominajki
 Vergissmeinnicht

ten pociąg
 nie odjedzie z mojej pamięci

odlatuje piękniejąc w świetle
 przebudzonej wiosny

(s. 5–6)

Na skutek zastosowania we fragmencie czasu teraźniejszego, trzykrotnego powtórzenia czasownika, paralelizmów i wyliczeń obraz ten staje się płynny, zarówno w sensie ontologicznej nieokreśloności, jak i temporalnej ciągłości. Pociąg – drugi obok tytułowego nożyka spośród najistotniejszych motywów utworu – jest tu treścią pracy pamięci, obiektem reminiscencji. Ostatnia z zacytowanych strof zaskakiwać może na tle następujących po niej wersów; nostalgiczno-nastrojowa stylizacja to znamienne dla późnej twórczości Różewicza gest estetycznej prowokacji, do którego jeszcze powrócę. Następna strofa to już bowiem nawiązanie do konkretnego pociągu – „złotego pociągu z Budapesztu”, którym pod koniec wojny wywieziono do obozów Zagłady węgierskich Żydów. Za chwilę wspomnienie to materializuje się w postaci ekspresu „Inter Regnum – pociągu do Berlina”, a następnie przybiera kształt obiektu czysto tekstualnego (aluzja do Przybosiowego „w głąb las”, nawiązanie do Norwidowskiej figury czasoprzestrzennej z *Vade-mecum*, mostu spinającego przeszłość z teraźniejszością i przyszłością). Pociąg z Różewiczowskiego poematu to również jeden z toposów literatury i sztuki holokaustowej; z najsłynniejszych przypomnijmy tu choćby teksty Zofii Nałkowskiej czy Idy Fink, malarstwo Alfreda Aberdama i Mordechaja Arдона¹⁷.

Wydaje się, że siła oddziaływania *Pociągów* wynika właśnie z umiejętnego balansowania między czytelniczymi schematami odbioru (swoiste *decorum* świadectwa: styl faktograficzny, rzeczowość, stylistyczna surowość) a „niestosownością” nostalgicznej konwencji przedstawiania; pęknięcia pojawiają się jednak również na poziomie retoryki.

¹⁷ Zob. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Łódź 2001.

młoda kobieta
z chorągiewką w ręce
daje znaki
i ginie
w niepamięci

(s. 6)

wysiadamy w Treblince
wie Pan umieram z głodu
naprawdę umieram
jestem taka głodna
że zjadłabym konia z kopytami
albo marchewkę
brukiew
głęb kapuściany

(s. 24–25)

Dzięki charakterystycznej dla Różewicza dekonstrukcji językowych klisz (stosowanej przez poetę konsekwentnie od pierwszego tomu, przypomnijmy choćby wiersz *Księżyc świeci*) pozornie niewinne frazeologizmy (ginać w niepamięci, umierać z głodu, zjeść konia z kopytami) ukazują swój niepokojący, dosłowny rewers. Istotnym motywem wydaje się w tym kontekście postać „Dziewczyny”, „Róży z Radomska”, która poprzez sieć aluzji (przede wszystkim do *Róży* z tomu *Niepokój*) odsyła do wczesnej twórczości poety. W *Róży* czytamy: „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny [...] // Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje / ocalony ojciec szaleje [...] // Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie / pamięć żywych umarła i wiara”¹⁸. W *Nożyku* zaś: „czy to już Treblinka / pyta mnie młoda / w pełnej wiośnie lat / Dziewczyna [...] // «zwałem ją Różą / iż trzeba było nazwać / więc jest nazwana» / jak miała na imię / nie pamiętam” (s. 23–24). A następnie: „pani pozwoli że się przedstawię / mam na imię Tadeusz / a ja Róża...” (s. 24). Motyw nazywania rzeczy, nadawania im nowych, właściwych imion – który pozostawał kluczowy dla wczesnej Różewiczowskiej koncepcji odrodzenia zdewaluowanego języka poetyckiego po katastrofie, przez co wpisuje się ona w nurt nowoczesnej utopii czystego języka¹⁹ – sprowadzony zostaje zatem do codziennej, „banalnej” sytuacji przedstawiania się sobie nieznanym w pociągu. *Nożyk profesora* sytuuje się między anomią a logoreą, niemożnością i niechęcią poszukiwania „właściwego” słowa a erupcją komunikacyjnych „form gotowych”. Do problemu anomii przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Jak trafnie zauważa Aleksandra Ubertowska, sieć wspomnianych przed chwilą autoaluzji buduje sobowtórową tożsamość podmiotu opartą na identyfikacji.

Liryczna scena w pociągu nosiłaby więc znamiona traumatycznego spotkania z wewnątrztekstowym „alter ego” i zarazem konfrontacji z niespełnionym wariantem własnego losu. Dramaturgię tego spotkania wzmacnia wewnętrznie sprzeczny gest sugestii tożsamości i zamazania, zatarcia linii identyfikacyjnej, która wpraw-

¹⁸ T. Różewicz, *Róża* [w:] *idem, Poezja I. Utwory zebrane*, t. VII, Wrocław 2005, s. 7.

¹⁹ Piszę o tym w książce *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosa*, Kraków 2009.

dzie często bywa stosowana w ramach różnych form piśmiennictwa autobiograficznego, tutaj jednak uzyskuje szczególne znaczenie²⁰.

Motyw sobowtóra odczytywać tu można w perspektywie psychoanalitycznej – jako niesamowite. Według Freuda, w relacji sobowtórowej wobec „ja” znajdować się może instancja „nad-ja”, co prowadzi do wewnętrznego rozszczepienia podmiotu, równie dobrze jednak „mogą to być wszystkie pozostałe możliwości ukształtowania losu, których chce się uchwycić fantazja”²¹. Kryptogramy alternatywnych tożsamości obecne są w twórczości Różewicza od dawna, na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście jego relacja z Kafką i Celanem, dla której znamienity jest ambiwalentny gest maskowania i odkrywania, mylenia tropów tożsamościowych²². Wydaje się, że mamy tu do czynienia z identyfikacją, którą za Kają Silverman nazywam heteropatyczną; polega ona na wykroczeniu poza granice „ja”, podjęciu ryzyka identyfikacji z innym jako innym, zamiast przyswajania go i przepisywania jego tożsamości według własnych parametrów (identyfikacja idiopatyczna)²³.

Kluczowe dla zrozumienia zjawiska identyfikacji wydaje się pojęcie empatii, które Jill Bennett w książce *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* formułuje następująco:

Empatia w tym kontekście oznacza coś więcej niż podzielenie afektywnego doświadczenia czy też rozpoznanie czyjegoś doświadczenia jako podobnego do tego własnego; chodzi o sposób myślenia, który osiąga się, kiedy jednostka pozwala gwałtowności afektywnego doświadczenia rzeczywiście wpłynąć na własne myślenie. Z tego względu artysta nie tylko *opisuje* wewnętrzne doświadczenie, lecz pozwala owemu doświadczeniu zaczepić się powtórnie w świecie w sposób, który może wpłynąć na rozumienie zarówno charakteru relacji z innymi, jak i politycznego charakteru przemocy i bólu²⁴.

Nie chodzi zatem o przyswojenie i pełne zasymilowanie cudzego doświadczenia, lecz o rodzaj intruzji, w trakcie której dochodzi do naruszenia czy

²⁰ A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, glos...*, s. 139.

²¹ S. Freud, *Niesamowite* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 248.

²² Pisała o tym wyczerpująco Aleksandra Ubertowska w książce *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

²³ K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York 1996, s. 23–24. Silverman odwołuje się tu do teorii identyfikacji autorstwa Jacques’a Lacana, Henriego Wallona, Sigmunta Freuda oraz Maxa Schelera. Freudowskiej identyfikacji inkorporacyjnej, opisywanej za pomocą kanibalistycznej metafory jako asymilacja przez pożarcie innego (symbolicznego Ojca), przeciwstawia koncepcję ekskorporacyjną, w której „wizualne imago pozostaje uparcie zewnętrzne”, niczym lustrzany obraz, zakłócając iluzję scalenia i obecności „ja”. Warto zauważyć, że koncepcja Silverman cieszy się wielkim powodzeniem wśród badaczy fenomenu empatii oraz postpamięci; odwołują się do niej m.in. Marianne Hirsch (zob. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012) oraz Jill Bennett (*Empathic Vision...*).

²⁴ J. Bennett, *Empathic Vision...*, s. 56.

nawet rozbicia tożsamości tego, kto owo doświadczenie „odbiera”. Dominick LaCapra definiuje empatię jako reakcję odmienną od włączającej czy projekcyjnej identyfikacji, która „wydobywa «ja» z niego samego i kieruje je ku innemu, bez ograniczania czy osławiania odmienności czy różnicy. W tym sensie nie jest ona projektowaniem na innego tego, czego się doświadczyło, ale pozostaje bardziej «ekstazyjna»”²⁵. Dla autora *Writing History, Writing Trauma* nienarcystyczna, nietraktowana instrumentalnie empatia stanowi również gwarancję możliwości i skuteczności aktu zaświadczenia, w tym świadectwa drugiego stopnia.

Postać „Dziewczyny” pojawia się w tomie raz jeszcze. Na stronie tytułowej *nożyka profesora* umieszczona została fotografia przedstawiająca „martwą więźniarkę obozu koncentracyjnego” (informacja z noty edytorskiej). Zdjęcie to, wyretuszowane i stylizowane w nostalgicznej konwencji na sepiową fotografię z początku wieku, kojarzyć się może nawet z artystycznym aktem kobiecym²⁶. Podejmując grę z silnie obecnym w ikonografii sztuki europejskiej toposem „pięknego trupa”, Różewicz demaskuje estetyzujące konwencje, klisze i rekwizyty reprezentacji śmierci oraz własne w nie uwikłanie. Prowokacyjny artyzm tej fotografii wydaje się zadaniem czytelnikowi na wstępie pytaniem o osobiste etyczne przyzwolenie (lub jego brak) na dany sposób przedstawiania Zagłady. Uświadamiając odbiorcy niemożliwość pozostania neutralnym i nieporuszoną dzięki ukryciu własnej tożsamości, uruchamia on mechanizm czytelniczej empatii.

Zdaniem Marianne Hirsch, przed fotografią holokaustową stoi szczególne zadanie utrzymania nieprzekraczalnego dystansu między przeszłością a terażniejszością – który fotografia jako medium pamięci zdaje się często zacierać, ukazując przeszłość jako „wielowarstwową terażniejszość” – a tym samym uniknięcia projekcyjnej, idiosyncrasyjnej identyfikacji odbiorcy z tym, co przedstawione.

Holokaustowe fotografie, pozostałości i ruiny zniszczonej kultury, którym wartość nadaje wpisana w nie monumentalna strata, z pewnością mają zdolność utrzymywania swej radykalnej inności. Fragmentaryczne źródła i elementy pracy postpamięci afirmują przeszłość, jej „bycie tam” i – w swej płaskiej dwuwymiarowości – sygnalizują jej nieprzekraczalne oddalenie. [...] Wyzwaniem dla artystów postpamięci jest właśnie znalezienie równowagi, która pozwala widzowi wejść w obraz, wyobrazić sobie katastrofę, lecz nie pozwala mu na nadmiernie zawłasz-

²⁵ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 102.

²⁶ Mówił o tym Marek Zaleski w dyskusji na temat *nożyka profesora*, oceniając kompozycję tomu jako „estetyczną nekrofiliję” oraz niepokojącą i perwersyjną „estetyzację śmierci”. Sąd krytyka daleki jest jednak od moralnego potępienia; według niego, „jest w tym próba zwrócenia uwagi na dwuznaczność podejmowania tematu jako tematu artystycznego właśnie. [...] Mamy tu do czynienia z próbą przepracowania tego tematu, taką, która artystom każe ciągle pamiętać, że podejmując temat, budząc litość, zgrozę, solidarność z ofiarą, nie mogą sprzeniewierzyć się sobie jednocześnie jako artyści. Są więc wielorako wodzeni na pokuszenie” (*Jak wysławiać sekcję zwłok?* „Rs Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 80).

czającą identyfikację, na skutek której zanika dystans i która wytwarza zbyt łatwo osiągalny dostęp do owej przeszłości²⁷.

Ów balans między identyfikacją a empatią jest o tyle trudniejszy do utrzymania, że mamy tu do czynienia z reprezentacją wizualną, która ewokuje pamięć zmysłową i afektywną w dużo większym stopniu niż przedstawienie dyskursywne czy narracyjne. Jak twierdzi przywoływana już Jill Bennett,

[...] obrazy mają zdolność zwracania się do własnej pamięci cielesnej odbiorcy: dotykania widza, który raczej odczuwa niż po prostu widzi wydarzenie, wpisane w obraz poprzez proces afektywnego zarażenia. [...] Dlatego cielesna odpowiedź poprzedza inskrypcję narracji, moralnych odczuć czy empatii²⁸.

Pamięć zmysłowa opiera się więc w pewnym sensie historyzacji, konserwuje doświadczenie afektywne jako takie, dając iluzję jego teraźniejszej obecności. Poetyka pamięci zmysłowej jest raczej transaktywna (zakłada „nie tyle mówienie o, ile mówienie z wewnątrz pewnej pamięci lub doświadczenia”²⁹, ewokując w widzu podobny afekt), niż komunikacyjna czy reprezentująca.

W *nożyku profesora* owa funkcja uobecniająca nadana zostaje przede wszystkim fotografii widniejącej na okładce tomu. Chodzi o tytułowy nożyk. Część czwarta poematu to nieudana i nieudolna próba uchwycenia jego fenomenu; deskrypcja ma tu charakter czysto negatywny, zaś językowa referencja wciąż się oddala.

[...]
zobaczyłem go pierwszy raz
na biurku Profesora
tak gdzieś w połowie wieku XX

dziwny nożyk – pomyślałem –

ani to nóż do cięcia papieru
ani do obierania (strugania) kartofli
ani do ryby ani do mięsa

leżał między Matejką i Rodakowskim
między Kantorem Jaremianką i Sternem
między kartkami papieru
między Aliną Szapocznikow
Brzozowskim („Tadziem”, „Taziem”)
i Nowosielskim między

²⁷ M. Hirsch, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy* [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, London–Hanover 1999, s. 10.

²⁸ J. Bennett, *Empathic Vision...*, s. 36.

²⁹ *Ibidem*, s. 38.

referatami i „fiszkami”
 „dziwny nożyk” pomyślałem
 wziąłem go do ręki
 odłożyłem na miejsce

[...]
 minęło znów dwadzieścia lat

„dziwny nożyk” pomyślałem
 leżał między książką o kubizmie
 i końcem krytyki
 pewnie otwiera nim koperty
 a w obozie
 obierał kartofle
 albo się golił
 [...]

(np 18–19)

Trzykrotne powtórzenie epitetu „dziwny” zdaje się sugerować niesamowitość przedmiotu w rozumieniu Freudowskim: „niesamowite jest czymś, co samowicie-swojskie, czymś, co doznało wyparcia i powróciło zeń”³⁰. Traumatyczna resztką, przedmiot ocalały z katastrofy nie daje się opisać ani poprzez swą funkcję („ani to nóż do cięcia papieru / ani do obierania (strugania) kartofli / ani do ryby ani do mięsa”), ani poprzez deskrypcję materialnych właściwości (nie dowiadujemy się o nim nic poza tym, że jest „dziwny”). Opis gubi się w ostentacyjnie byle jakiej gadaninie o gotowaniu jajek, chlebie z masłem i herbacie, w banale dnia codziennego³¹, które składają się na antypatetyczną konwencję „holokaustowej” poezji Różewicza. W miejsce niemożliwego symbolicznego opisu pojawia się zatem indeksalna fotografia.

Pisząc o indeksalności fotografii, nawiązując oczywiście do rozpoznań Rolanda Barthes’a z książki *La chambre claire*, gdzie indeksalność rozumie on jako niezaprzeczalność obecności przedstawionego przedmiotu oraz jej przedstawienie na podstawie materialnego śladu.

³⁰ S. Freud, *Niesamowite*, s. 256.

³¹ Dowartościowanie banału, zarówno językowego (frazologia), jak i tematycznego (realia i rekwizyty powszedniego życia), staje się od pewnego momentu stałą właściwością poetyki Różewicza i jego kreacji własnego wizerunku jako poety. We wczesnym esejie *Do źródła*, „banał” i prostota języka poetyckiego zostają pozytywnie waloryzowane przez skojarzenie z cnotami ewangelicznymi: „Mówienie «wprost» miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości” (T. Różewicz, *Do źródła*, s. 147). Wszystkie te refleksje (warto dodać także myśl Hannah Arendt o „banalności zła”) wydają się istotnym kontekstem dla wersów poematu, w których pojawiają się „pociągi towarowe / [...] / naładowane banalnym Złem / banalnym strachem / rozpaczą / banalnymi dziećmi kobietami / dziewczętami / w samej wiośnie życia // słyszycie ten krzyk / o jeden łyk / [...] / banalnej wody” (np 8). W tym kontekście warto przypomnieć również „Adornowski” wiersz Różewicza *Widziałem cudowne monstrum*.

Referent Fotografii nie jest tym samym, co referent innych systemów reprezentacji. Przez „referent” fotograficzny rozumiem nie rzecz *fakultatywnie* realną, do której odsyła obraz lub znak, lecz rzecz *realną w sposób konieczny*, tutaj, która stała przed obiektywem i bez której nie byłoby zdjęcia. Malarstwo może pozorować rzeczywistość, nie widząc jej. Język składa znaki, które niewątpliwie mają jakieś referenty, te jednak mogą być – i najczęściej również są – „chimerami”. W odróżnieniu od tych imitacji w przypadku fotografii nie mogą nigdy zaprzeczyć, że *ta rzecz tu była*³².

Epifanię owego „to było” określa Barthes mianem *punctum*, swego rodzaju pęknięcia obrazu. Z koncepcji tej Georges Didi-Huberman wywodzi pojęcie obrazu-rozdarcia, „które tworzy ujście dla ułamka rzeczywistości”³³, przeciwstawiane kategorii obrazu-zasłony, fetysza. Polemizując z wyznawcami ikonoklastycznego dyskursu nieprzedstawialności Shoah, którzy zarzucali mu swoisty wizualny fetyszyzm, kult obrazu na niekorzyść werbalnego świadectwa, Didi-Huberman broni fotografii jako materialnego śladu w archiwum, wizualnej resztki, która nie rości sobie pretensji do kompletności. W koncepcji Didi-Hubermanowskiej archiwum i świadectwo nie wykluczają się wzajemnie; archiwum nie jest „zwyczajnym «odbiciem» wydarzenia, ani też jego zwyczajnym «dowodem». Ponieważ zawsze powstaje przez nieustanne nakładanie, montaż z innymi archiwami”³⁴. Potencjał archiwum i świadectwa opiera się właśnie na ich „resztkowości” oraz heterogeniczności (zwłaszcza czasowej).

[...] gdy filozoficzna refleksja absolutyzuje tę niespójność i słabość właściwe świadectwu (w celu ich konceptualizacji), otrzymujemy konfiguracje, w których narracyjne nieczystości i wizualne resztki zostają zniszczone w celu zapewnienia „czystszej” i bardziej uniwersalnego pojęcia owych paradoksów. W rezultacie gardzimy tym, co w świadectwie najcenniejsze *mimo wszystkich* jego wad i niespójności – tj. tymi resztkami, tymi pozostałościami, gdzie wada jednocześnie jest (skoro pozostałość zakłada wcześniejsze zniszczenie) i sobie przeczy (skoro udaje jej się stawić opór i to zniszczenie przetrwać)³⁵.

Z jednej strony zatem fotografia stanowi dla reprezentacji Holokautu narzędzie wyjątkowo atrakcyjne (performatywne uobecnianie zamiast przedstawiania, indeksalność zamiast bezużytecznej symbolizacji), a zarazem niebezpieczne, podatne na manipulację. Jak trafnie zauważa Jill Bennett, „przekazywanie czy powtórne przeżywanie traumy poprzez sztu-

³² R. Barthes, *Světla komora. Poznámka k fotografii*, przeł. M. Petříček, Praha 2005, s. 74–75.

³³ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 104. Zob. również: *idem*, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000. Didi-Huberman posługuje się tam pojęciem obrazu-matrycy, przeciwstawianym obrazowi-iluzji.

³⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 128.

³⁵ *Ibidem*, s. 134.

kę – uobecnianie traumy zamiast jej prostej reprezentacji”, postrzegane w perspektywie psychoanalitycznej, wydaje się wysoce problematyczne, bowiem „znajdować się pod wpływem pamięci zmysłowej oznacza, z definicji, być prześladowanym przez pamięć, która opiera się kognitywnemu opracowaniu”³⁶.

Fotografie w Różewiczowskim poemacie współtworzą rodzaj archiwum, w znaczeniu zaproponowanym przez Didi-Hubermana, a także konceptualną całość, którą za Marianne Hirsch chciałabym określić mianem „wizualnej przestrzeni postpamięci”³⁷. Koncepcje te wiąże temporalna różnica, na której są ufundowane, a także fragmentaryczność i szczątkowość, osadzenie w intersubiektywnym porządku języka i innych kodów reprezentacji, a w końcu – złożona na skutek montażu kulturowych matryc pamięci³⁸ – referencjalność. „Postpamięć – pisze Marianne Hirsch – jest tak silne oddziałującą formą pamięci właśnie dlatego, że jej powiązanie z obiektami czy źródłami zapośredniczone jest nie przez wspomnienie, ale przez projekcję, inwestycję i kreację”³⁹. Zdaniem Ernsta van Alphen, najbardziej elementarną różnicą między pamięcią indywidualną a kulturową postpamięcią jest różnica semiotyczna. Ujmując rzecz z tej perspektywy, możemy stwierdzić, że „standardowa trajektoria pamięci jest zasadniczo indeksalna. [...] Zachodzi ciągłość między wydarzeniem a pamięcią. Ciągłość ta ma zaś jednoznaczny kierunek: wydarzenie jest początkiem, pamięć jest skutkiem”. W przypadku postpamięci natomiast „indeksalna relacja, która definiuje pamięć, nigdy nie istniała”⁴⁰. Reprezentacja fotograficzna musi być zatem dla badaczy postpamięci o tyle ciekawszym medium, że nieobecna relacja indeksalna między pamięcią a doświadczeniem dąży do zastąpienia przez opisywany już indeksalny związek obrazu z jego przedmiotem.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze zamieszczonym w *nożyku profesora* fotografiom. Omawiane już zdjęcie nożyka – poza tym, że obnaża niewydolność symbolicznego kodu reprezentacji i zdaje się wskazywać na przeszłą rzeczywistość, która „była” – jest również uwikłane w złożoną sieć zapośredniczeń. Po pierwsze, to przedstawienie przedmiotu – „nośnika” pamięci wtopionego w codzienność, jednak nie w pełni zasymilowanego – za pomocą innego medium, jakim jest fotografia, wykonana najprawdopodobniej po wielu latach od samych wydarzeń. Po drugie, ów przedmiot – pamiątka należy do kogoś innego niż podmiot poematu, który pełni tu rolę sekundarnego świadka, podającego świadectwo wielorako (temporalnie, osobowo, medialnie) zapośredniczone.

³⁶ J. Bennett, *Empathic Vision...*, s. 57.

³⁷ M. Hirsch, *Projected Memory...*, s. 7.

³⁸ Zbliża to obie koncepcje do Warburgowskiej idei archiwum jako modelu pamięci kulturowej, atlasu uprzednio ustalonych form ekspresji.

³⁹ *Ibidem*, s. 8.

⁴⁰ Cyt. za: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, t. 29, nr 1, s. 109.

Ostatnia z fotografii, umieszczona na tylnej stronie okładki, przedstawia pomnik ofiar Shoah w Ogrodzie Muzeum Yad Vashem, autorstwa Moshe Safdiego (1995). Pomnik ten, zatytułowany *Train Car on Rails*, to wagon bydlęcy ustawiony na szynach, na skraju urywającego się wiaduktu, opatrzony napisem „Deutsche Reichsbahn”. Ów obraz fotograficzny znajduje w poemacie Różewicza bezpośrednie przełożenie na opis: „przerzucam / most który łączy przeszłość / z przyszłością” (np 8) oraz „kamienny pociąg / stoi nad otchłanią / jeśli go ożywią krzyki nienawiści / [...] / runie jak lawina / na ludzkość / nie na «ludzkość»! // na człowieka” (np 9). Zarówno pomnik Safdiego, jak i poemat Różewicza wpisują się w motywikę pohołokaustowej „ikonografii nicości”⁴¹, unikającej symbolizacji i monumentalizacji. Bydlęcy wagon wydaje się czymś bezpośrednio przeniesionym z wojennej rzeczywistości, nie jest jej metaforą, raczej metonimią, nie odnosi się do niej na zasadzie symbolicznej referencji, lecz bezpośredniej partycypacji, wskazywania. Funkcjonuje „jak (metonimiczny) drogowskaz [...] jak wskaźnik: wymaga od nas spojrzenia w konkretnym kierunku, nie precyzując, co ostatecznie tam zobaczymy”⁴². Pokazuje, przypomina, zdaje się mówić „to było”, ale „nigdy nie będzie w stanie dodać znaczenia do czystego odniesienia”⁴³. Jego indeksalny i deiktyczny charakter przybliża go do dyskursu pamięci, który, odmiennie niż dyskurs historyczny, nie ucieka się do metaforyzacji, do tworzenia uniwersalizujących figur, w których to, co dziwne i obce, niezrozumiałe i niepowtarzalne, sprowadzone zostaje do ogólnej matrycy, ukazane w kategoriach już zrozumiałych. W ten sposób stanowi rodzaj antypomnika, *counter-monument*, specyficzną formę upamiętniającą ofiary Shoah, która neguje i znosi sama siebie⁴⁴.

W przypadku obu zdjęć mamy do czynienia z grą przybliżeń i oddaleń, zapośredniczeń i epifanii, mediacji i partycypacji. Ową nieusuwalną dwuznaczność uznać można za poetykę charakterystyczną dla świadectwa drugiego stopnia lub też – jak określa je Geoffrey Hartman – „świadectwa intelektualnego”⁴⁵. Powracając do przywołanej już kategoryzacji postpamięci autorstwa Evy Hoffman, Różewiczowską postpamięć określiłabym mianem afiliacyjnej, międzypokoleniowej, horyzontalnej, opartej na empatii i silnie zapośredniczonej. Dane przez Różewicza „po latach” świadectwo, dzięki obranej strategii reprezentacji, nie podważa ani nie znosi wpisanej w świa-

⁴¹ E. Jedlińska, *Sztuka po Holokauście*, Łódź 2001, s. 108.

⁴² F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, s. 407.

⁴³ *Ibidem*, s. 413.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 407–408. Zob. także: J. Young, *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*, przeł. G. Dąbkowski. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

⁴⁵ Zob. G. Hartman, *Shoah and Intellectual Witness*, „Partisan Revue” 1998, nr 1. Często stosuje się również kategorię „świadectwa zapośredniczonego” (zob. F. Zeitlin, *The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature*, „History and Memory” 1998, nr 10).

dectwo niemożliwości, czy też raczej aporii mówienia „z wnętrza” śmierci, a zatem mówienia całkowicie odpodmiotowanego⁴⁶. Wskazuje ono raczej na jego powikłany, niejednoznaczny i niebezpośredni charakter.

⁴⁶ Koncepcję tę radykalizuje Giorgio Agamben, który przesuwając problem na samą strukturę języka. Jak pisze Tomasz Majewski: „Jeśli w strukturze świadectwa zawiera się od początku, *implicite*, coś takiego, jak niemożliwość niesienia świadectwa, to zdaniem Agambena dzieje się tak nie z powodu niemożliwości zajęcia określonej pozycji egzystencjalno-poznawczej (bycia wewnątrz doświadczenia śmierci oraz powrotu stamtąd), ale właśnie ze względu na stricte językowy charakter poświadczenia. Świadectwo dla Agambena sytuuje się od początku w niepokojącej cezurze – nieciągłości – między czystą możliwością mowy a jej zaistnieniem, między *langue* i archiwum, będąc *re w e r s e m* możliwej dla każdego podmiotu mowy sytuacji, by nie móc mówić, nie móc czegoś wypowiedzieć, będąc do tego «w prawie» jako podmiot mowy znajdujący się we wnętrzu języka” (T. Majewski, *Świadectwo – między wnętrzem i zewnątrz języka*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5). Z radykalnym, absolutyzującym ujęciem Agambena zaprezentowanym w *Co zostaje z Auschwitz* (przeł. S. Królak, Warszawa 2008) oraz *Il linguaggio e la morte* (przekład na j. angielski: *Language and Death. The Place of Negativity*, przeł. K.E. Pinkus, M. Hardt, Minneaoplis–London 1991) polemizowali m.in. Georges Didi-Huberman czy Dominick LaCapra.