

Katarzyna THIEL-JAŃCZUK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

katka@amu.edu.pl

## MIĘDZY NIEOBECNOŚCIĄ A OBRAZEM

### TAKTYKI PAMIĘCI WE WSPÓŁCZESNEJ FRANCUSKIEJ LITERATURZE PO-HOLOKAUSTOWEJ<sup>1</sup>

**ABSTRACT** *Between Absence and Image. The Tactics of Memory in Contemporary French Post-Holocaust Literature*

In the 50's and 60's France, the memory of the Occupation and the Holocaust was displaced from the official discourse and the social consciousness because of the ambiguous attitude of this country during the Second World War. It comes back in the contemporary French literature and culture since the 70's, in the particular way within the problem of visibility: films, photographs and literary imagination. In relation to the Michel de Certeau's and Paul Ricœur's thought, the author of the paper claims that memory, which is traditionally connected in the western culture to the image, should be rather considered as a tactical play with the representation of the past in historical discourse. Writers of the French "after-generations", who inherited the memory of the Holocaust, use this tactics not to represent the past, which would be its "treason", as Paul Ricœur says, but to influence and change the individual and social consciousness.

**Key-words:** tactics of memory, visibility, Michel de Certeau, Paul Ricœur

**Słowa kluczowe:** taktyki pamięci, wizualność, Michel de Certeau, Paul Ricœur

<sup>1</sup> Artykuł ten powstał w ramach badań sfinansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC/2013/09/B/HS2/01164.

Jednym z ważniejszych problemów, z jakimi zmagają się pisarze należący do tzw. „pokolenia po”, potomkowie ocalałych z Holocaustu, jest relacja pomiędzy wyobraźnią i pamięcią. Wątpliwość, przed którą postawione zostało pokolenie twórców będących naoczными świadkami wydarzeń, co do możliwości przedstawienia doświadczenia przekraczającego wszelkie granice ludzkiej wyobraźni, w pokoleniu kolejnym zmienia się w pytanie o warunki przedstawiania doświadczenia, którego bezpośrednio się nie przeżyło. Pytanie to wydaje się tym istotniejsze, że w zachodniej kulturze zarówno pamięć, jak i wyobraźnia są tradycyjnie powiązane z obrazem, który, przywołując bądź uobecniając w teraźniejszości to, co nieobecne, wiąże je z kategorią naoczności<sup>2</sup>. Tym tropem wydaje się podążać na przykład amerykańska literaturoznawczyni i autorka pojęcia „postpamięć”, Marianne Hirsch, która, utożsamiając właściwie te dwie formy zapośredniczenia przeszłości, traktuje obraz (mentalny bądź skonkretyzowany, jak fotografia czy film) jako sposób unaoczniania przeszłości<sup>3</sup>. Tymczasem według Paula Ricceura unaocznianie przeszłości przez wspomnienie-obraz *oznacza pewną słabość, stratę, ubytek niezawodności pamięci*, a także *uchylanie nieobecności i dystansu*<sup>4</sup>, jaki charakteryzuje przeszłość. Francuski filozof zdaje się sprzeciwiać utożsamianiu pamięci z obrazem i postulować ponowne związanie pamięci z przeszłością, zwłaszcza gdy przypomina za Arystotelesem, że *pamięć obraca się wokół przeszłości*<sup>5</sup>. Czy możliwe jest jednak rozdzielenie pamięci i obrazu? Czy dla twórców „pokolenia po”, mających do dyspozycji jedynie wyobraźnię, aby mówić o przeszłości, odłączenie pamięci od obrazu nie oznacza utraty wiarygodności w społeczeństwie, w którym naoczność stanowi podstawową formę świadectwa?

Jak wiadomo, powojenna historia Francji upływa pod znakiem wypierania z oficjalnego dyskursu pamięci o „czarnych latach” okupacji naznaczonych piętnem Vichy, co nie pozostaje bez wpływu na twórczość literacką i artystyczną. Nawet jeśli bezpośrednio po wojnie publikowane są, i to dość licznie, relacje tych pisarzy, którzy przeżyli hitlerowskie obozy (Robert Antelme, Charlotte Delbo, David Rousset, Anna Langfus), nie znajdują one właściwego oddźwięku we francuskim społeczeństwie, które do póź-

<sup>2</sup> P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 74-75, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 54.

<sup>3</sup> „Postmemory” describes the relationship that the „generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they „remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up [...] Postmemory’s connexion to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation [podkr. K. T.-J.], M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual after the Holocaust*, New York 2012, *Gender and Culture*. Pragnę na marginesie zauważyć, że koncepcja postpamięci Marianny Hirsch została wypracowana na gruncie amerykańskich badań kulturowych inspirowanych recepcją myśli francuskiej lat 60. (tzw. *French Theory*) w Stanach Zjednoczonych i w tym sensie brzmi ona cokolwiek obco i wtórnie w odniesieniu do obszaru francuskiego, skłonnego raczej rozważać kwestię transmisji pamięci w kategoriach filozofii podmiotu i przedstawienia.

<sup>4</sup> P. Ricœur, *Pamięć, historia...*, s. 74-75.

<sup>5</sup> *Tamże*, s. 27.

nich lat 60. nie jest gotowe przyjąć ich świadectwa<sup>6</sup>. Pojawiająca się od lat 50. francuska nowa powieść próbuje oddzielić literackie przedstawienie od przeszłości, uwolnić je od pamięci o wojennej traumie, a stanowiące podstawę jej poetyki obiektywne spojrzenie ma zapewnić niejako kontrolę nad przeszłością. Ten postulat wyraża bardzo zdecydowanie jeden z teoretyków „szkoły spojrzenia” Jean Ricardou, gdy stwierdza: *świadcstwo to przeciwieństwo twórczości. Łączenie twórczości i świadectwa prowadzi do uznania ich wzajemnej zdrady*<sup>7</sup>. Ów optyczny opór odcinający wizualność od jej źródeł, jak powie Roland Barthes w eseju poświęconym twórczości Alain’a Robbe-Grilleta<sup>8</sup>, skierowany przeciwko przeszłości (i przeciw narracji), miał wyrazić się w ulubionej technice pisarskiej tej grupy – opisie<sup>9</sup>. Dla niektórych pisarzy „pokolenia po” postulaty oderwania literatury od *obowiązku pamięci* (Ricœur) wysuwane przez teoretyków nowej powieści, jak w przypadku Henriego Raczymowa, czy też fascynacja retorycznymi gramami funkcjonującej od lat 60. eksperymentalnej grupy Oulipo, jak w przypadku Georgesa Pereca, były również formami zapomnienia o traumatycznej przeszłości<sup>10</sup>.

Od lat 70. odżywa we Francji żydowska pamięć o Holokauście i okupacji, której towarzyszy intensywna produkcja literacka. Jednocześnie, po okresie „zbiorowego zapomnienia”, którego istotnym elementem był panujący w latach 50. i 60. gaullistowski mit Francji walczącej z nazistowskim okupantem, nazwany później przez historyka Henry’ego Rousso „syndromem Vichy”<sup>11</sup>, rozpoczyna się w tym kraju czas rozliczeń wojennej historii, w szczególności zaś kolaboracji i udziału państwa francuskiego w deportacji francuskich Żydów w czasie wojny<sup>12</sup>. Obok historyków (wspomnianego już Rousso, a także amerykańskiego historyka Roberta Paxtona, którego książka *Vichy France. Old Guard and New Order 1940-1944*, ukazała się w przekładzie francuskim w 1973 r.<sup>13</sup>)

<sup>6</sup> A. Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam–New York 2008, s. 26, *Faux titre*, nr 315. O niektórych prezentowanych tutaj okolicznościach rodzącej się w okresie powojennym francuskiej pamięci o Szoa wspominał w artykule pt. *Efekt Modiano. Literatura a społeczeństwo*, „Znak” 2015, nr 717, s. 92-93.

<sup>7</sup> J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, s. 121, *Tel Quel*. Wszystkie cytaty pochodzące z niepublikowanych w języku polskim dzieł obcojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Littérature objective*, [w:] tenże, *Essais critiques*, Paris 1991, s. 30 i 32.

<sup>9</sup> Ten gest zerwania z przeszłością powtórzy w pewnym sensie strukturalistyczna teoria literatury, odrywając twórczość literacką od jednostkowego doświadczenia pisarza („śmierć autora”) i proponując równie neutralny, co naukowy ogłód literackiej twórczości (zgodnie z etymologią słowa „teoria”). Jak dziś wiadomo, wysiłki autorów nowej powieści zmierzające do stworzenia czystego obrazu, wolnego od uwikłań przeszłości, nie powiodły się. Zob. np.: G. Parenzan, *Résister au temps. Description, image et mémoire dans le Nouveau Roman*, [online] <http://www.ecritures-modernite.eu/wp-content/uploads/2009/11/parenzan-regard.pdf>, 2 V 2014.

<sup>10</sup> A. Schulte-Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow...*, s. 23.

<sup>11</sup> H. Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris 1987, *Points. Histoire*, 135.

<sup>12</sup> Warto podkreślić, że „syndrom Vichy” obejmował również sztukę filmową, by wspomnieć chociażby obraz Alaina Resnais *Nuit et brouillard* z 1955 r., w którym skrupulatnie zamazano kadr ukazujący sylwetkę francuskiego policjanta nadzorującego deportację Żydów z obozu przejściowego w Pithiviers.

<sup>13</sup> Książka ukazała się także w przekładzie polskim Jacka Langa, *Francja Vichy. Stara gwardia, nowy ład (1940-1944)*, Wrocław 2011, *Arsenal*.

istotną rolę w kształtowaniu nowej świadomości odnośnie do lat okupacji odegrały obrazy filmowe, zwłaszcza dopuszczony po 10 latach do dystrybucji film Marcela Ophülsa z 1971 r. *Le Chagrin et la pitié*<sup>14</sup> oraz *Shoah* Claude'a Lanzmanna (1985). W tym czasie świat zdążył już, m.in. z powodu procesu Adolfa Eichmanna w 1961 r. w Jerozolimie, przeprowadzonego całkowicie w oparciu o świadectwa byłych więźniów oraz bogatą dokumentację fotograficzną, wejść, jak to określa należąca również do „pokolenia po” francuska historyk Annette Wieviorka, w „erę świadka”. We Francji „era świadka” zaczyna się jednak nieco później niż w pozostałej części świata (głównie w Stanach Zjednoczonych), wraz w publikacją zatytułowaną *Mémorial de la Déportation des Juifs de France* [Księga pamięci deportowanych francuskich Żydów] przygotowaną przez Serge'a Klarsfelda w 1978 r. oraz procesem lyońskiego szefa gestapo Klaus Barbiego w 1987 r. Stopniowo, podobnie jak w całym świecie zachodnim, również we Francji kształtuje się, w dużej mierze dzięki wspomnianemu już filmowi Lanzmanna, odrębne od pamięci Vichy i okupacji zjawisko określone jako „pamięć Szoa” oraz jej sakralizacja<sup>15</sup>. Bez wątpienia wycieczki do kraju przodków, którzy zginęli w obozach zagłady, jakie upowszechniły się w środowiskach żydowskich, mogą być poczytywane za jeden z rytuałów owej pamięci<sup>16</sup>. Czy jednak trzeba zobaczyć na własne oczy miejsca zbrodni, aby o nich pamiętać?

„Era świadka”, doprowadzająca w pewien sposób do apoteozy naocznosci jako najbardziej wiarygodnej formy pamięci, wykluczyła właściwie możliwość myślenia o przeszłości w kategoriach reprezentacji. Jednocześnie przyczyniła się do pewnego przesytu obrazami Szoa, przemieniając szok i przerażenie, jakie pierwotnie budziły u widzów dokumentalne fotografie<sup>17</sup>, w obojętność. Susan Sontag, zastanawiając się w znanym esej o etycznej niestabilności fotografii, komentuje tę zmianę w następujący sposób: *Nie widziano niczego banalnego w fotografiach hitlerowskich obozów zagłady, patrząc na nie po raz pierwszy. Po trzydziestu latach osiągnięto chyba stan nasycenia tymi obrazami*<sup>18</sup>.

W latach 70. we Francji rozpoczyna się również, w ramach szkoły Annales i w nawiązaniu do krytyki nauk humanistycznych zaproponowanej przez Michela Foucaulta, debata nad epistemologią historii, w której kluczową rolę odegrała refleksja identyfikującego się z psychoanalizą francuskiego historyka Michela de Certeau. Umożliwia on właściwie metodologiczne zerwanie z pozytywistyczną tradycją uprawiania historii

<sup>14</sup> Czterogodzinny film Ophülsa złożony jest z wywiadów i nagrań z czasów wojny, zrealizowanych na zlecenie rządu Vichy.

<sup>15</sup> A. Schulte-Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow...*, s. 24.

<sup>16</sup> Taką wycieczkę – do Polski – odbył na przykład Georges Perec w 1981 r., skąd zresztą wrócił całkowicie zrozpaczony brakiem jakichkolwiek śladów obecności jego przodków w rodzinnym Lubartowie i Lublinie. Zob.: D. Bellos, *Georges Perec. Życie w słowach*, przeł. J. Kozioł, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11/12, s. 293-294.

<sup>17</sup> Amerykańska literaturoznawczyni Alice Kaplan wspomina szok wywołany zdjęciami z obozów zagłady, jakie znalazła przypadkowo na biurku swego ojca, oskarżyciela w procesie Eichmanna, zob.: A. Kaplan, *French Lessons*, Chicago 1993, s. 21, cyt. za: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*

<sup>18</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2013, s. 23.

jako obiektywnej i całościowej dyscypliny odtwarzającej wiernie ciąg zdarzeń, a także z uprawianą przez pierwsze pokolenie Annales historią mentalności i daje podstawy do pojmowania historiografii jako reprezentacji<sup>19</sup>. Punktem wyjścia dla rozważań Certeau jest przekonanie, że źródłem historycznego dyskursu nie jest obecność, lecz nieobecność przeszłości<sup>20</sup>. Tym samym historiografia zachodnia nie aktualizuje przeszłości w teraźniejszości, jak kultury tradycyjne, lecz ją przedstawia i wyjaśnia poprzez pismo i w postaci wiedzy. Jednocześnie *pismo historii* (czyli historiografia), jest „heterologią”, śledzeniem „śladów innego”<sup>21</sup>. Tym samym pismo utrzymuje dystans pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, nie wypiera jej, lecz staje się miejscem „pracy żałoby”. Zbliża się w ten sposób do patologicznej (w etymologicznym znaczeniu słowa *pathos*) funkcji „obrazu-wspomnienia”, Platońskiego *eikonu*<sup>22</sup>.

Te stwierdzenia likwidują z jednej strony różnicę pomiędzy przedstawieniem historycznym a literackim, jeśli chodzi o ich wiarygodność, a z drugiej legitymizują możliwość utożsamienia pamięci i naoczności. Tę możliwość wykorzysta Pierre Nora, tworząc swą koncepcję „miejsc pamięci”<sup>23</sup>. Jednocześnie, myśląc o historiografii w kategoriach reprezentacji czy – jak mówi Ricœur – zastąpienia (*représentance*) nieobecnej przeszłości<sup>24</sup>, Certeau podaje w wątpliwość bezpośredniość historycznych dokumentów jako świadków owej przeszłości. Wątek ten podejmie Georges Didi-Huberman w kontekście wspomnianego już dzieła Lanzmanna, gdy, podważając niearchiwalny charakter tego filmu zamierzonego przez jego twórcę jako bezpośrednie świadectwo, sprzeciwi się on właściwie mitowi o nieprzedstawialności Szosa<sup>25</sup>. Film, który powstał jako próba zerwania z kultem obrazów archiwalnych i „wizualnym popędem”, jaki miał towarzyszyć ich oglądaniu<sup>26</sup> (przypomnijmy, że Lanzmann nie używa w tym filmie zdjęć archiwalnych, lecz całkowicie buduje go z wypowiedzi uczestników i świadków wydarzeń), paradoksalnie, przez sam fakt utrwalenia go na taśmie filmowej i wybory towarzyszące jego realizacji, staje się wszakże przedstawieniem zdarzeń, a nie samymi zdarzeniami. Lanzmann pada ofiarą sposobu pojmowania archiwum jako „dowodu” lub „odbicia

<sup>19</sup> Michel de Certeau pojmuje uprawianie historii jako połączenie trzech „gestów”, tworzących „operację historiograficzną”: teraźniejszość ciała społecznego, historia jako praktyka, historia jako pismo. Por.: F. Dosse, *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris 2007, s. 266-268. Paul Ricœur przejmuje w drugiej części swojego dzieła triadę „operacji historiograficznej” Michela de Certeau, przedstawiając ją jako: fazę dokumentacji, fazę wyjaśniania/rozumienia, fazę reprezentacji. Zob.: P. Ricœur, *Pamięć, historia...*, s. 180.

<sup>20</sup> M. de Certeau, *Histoire et structure*, „Recherche et Débats” 1970, s. 168, cyt. za: F. Dosse, *Michel de Certeau...*, s. 265.

<sup>21</sup> Przywołuję sformułowania Michela de Certeau za: P. Ricœur, *Pamięć, historia...*, s. 270.

<sup>22</sup> *Tamże*, s. 18-27.

<sup>23</sup> P. Nora, *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, przeł. W. Dłuski, „Archiwum” (Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi) 2009, nr 2, s. 6-12.

<sup>24</sup> P. Ricœur, *Pamięć, historia...*, s. 368.

<sup>25</sup> *Lanzmann* [...] przez jedenaście lat realizował „wizualne dzieło o rzeczy najbardziej nieprzedstawialnej”, G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 121, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 68.

<sup>26</sup> *Tamże*, s. 121.

wydarzenia”, podczas gdy jest ono raczej *nieustannym nakładaniem, montażem z innymi archiwami*<sup>27</sup>. Powołując się na Michela de Certeau Didi-Hubermann stwierdza:

*Jak pisał Michel de Certeau, „w historii wszystko zaczyna się od gestu odseparowania, zgromadzenia, i tym sposobem zmiany w «dokumenty» niektórych przedmiotów podzielonych w inny sposób. Ta nowa kulturowa repartycja jest pierwszą pracą do wykonania* [podkr. K.T.-J.]. *W rzeczywistości polega ona na wyprodukowaniu takich dokumentów, poprzez skopiowanie, przepisanie lub sfotografowanie danych przedmiotów, zmieniając jednocześnie ich miejsce i status*<sup>28</sup>.

Jednocześnie ta nowa repartycja wydaje się stanowić istotę sposobu rozumienia pamięci według Certeau: nie jest ona „relikwiarzem” przeszłych zdarzeń, lecz sztuką posiadającą *zdolność znajdowania się zawsze w miejscu innego* [podkr. K.T.-J.], *wywoływaniem zmiany*<sup>29</sup>. Owa kategoria „miejsca” jest zresztą u Certeau kluczowa dla rozróżnienia sposobów działania, czyli „strategii” i „taktów”, o których pisze w *Wynaleźć codzienność*: bowiem jeśli *strategia zakłada istnienie miejsca, które mogłoby być opisane jako własność*, taktyka jest podstępem, sztuką *ktusowania* po nie swoich miejscach<sup>30</sup>. Pamięć jest taktyką w tym sensie, że nie zawłaszcza miejsc, lecz dokonuje redystrybucji przestrzeni, przełączenia pomiędzy dwoma miejscami. Być może właśnie w odniesieniu do kategorii miejsca należy postrzegać kryzys „miejsc pamięci”, o którym Pierre Nora mówi w następujący sposób:

*Dziwny los tych miejsc pamięci; poświęcone im dzieło zostało zamierzone [...], zgodnie z koncepcją, metodą, a nawet tytułem, jako antypamiętnieniowy rodzaj historii, lecz opanowało je dążenie do upamiętnienia [...]. Specjalnie wykute narzędzie krytycznego dystansu okazało się par excellence instrumentem upamiętnienia*<sup>31</sup>.

Tak więc Certeau, odzierając pojęcie archiwum z iluzji dosłowności czy też niezapośredniczenia, z jednej strony otwiera je na bardzo różnorodne elementy rzeczywistości, w tym literackie, a z drugiej przestrzega przed uwiecznieniem pamięci w teraźniejszości, gdyż likwiduje to jej dynamiczny, czy też „taktyczny”, charakter. W pewnym sensie „miejsca pamięci” Nory, próbując instytucjonalizować pamięć, są efektem symetrycznej do działania pisarzy nowej powieści aktywności, o której wspominałam na początku tego artykułu, faktycznie legitymizującej zapomnienie poprzez tworzenie niezaangażowanego obrazu<sup>32</sup>. W obu przypadkach, choć na różnych obszarach (historii i literatu-

<sup>27</sup> *Tamże*, s. 128.

<sup>28</sup> *Tamże*, s. 126.

<sup>29</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, t. 1: *Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 87-88, *Cultura – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

<sup>30</sup> *Tamże*, s. 36 i 37.

<sup>31</sup> P. Nora, *Lieux de mémoire*, cyt. za: P. Ricœur, *Pamięć, historia...*, s. 119 (fragment ten nie jest obecny w przywoływanym w przypisie 23 polskim przekładzie tekstu P. Nory).

<sup>32</sup> Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że nowa powieść kształtowana była w oderwaniu od rzeczywistości społecznej, powstając niejako na zamówienie tworzącego się wówczas na francuskich uniwersytetach kierunku literatury nowożytnej oraz strukturalistycznej teorii literatury. Por.: N. Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève 1995, s. 10, *Histoire des idées et critique littéraire*, Vol. 190.



ry), dochodzi do nadużycia: w pierwszym – do uobecnienia przeszłości w terażniejszości, w drugim – do jej całkowitego odcięcia od przeszłości.

Poprzez zwrot ku psychoanalizie Certeau znajduje sposób na wyjście z tego impasu. Odwołując się do freudowskiego konceptu powrotu stłumionego, likwiduje on nadużycia, przed którymi stawia nas naoczność. Przeszłość powraca do terażniejszości, lecz nie jako widzialny obraz, ale taktyka: ukradkiem, podobnie jak w *Hamlecie* ojciec powraca po swym morderstwie w postaci ducha, *na innej scenie*<sup>33</sup>. Przeszłość nie jest uobecniana ani zastępowana przez terażniejsze przedstawienie, lecz mu towarzyszy, „podgryza”<sup>34</sup> je i stanowi wyrzut sumienia (zgodnie z podwójnym sensem francuskiego słowa *remord*), nie wytwarzając jednak własnego porządku przedstawieniowego, lecz podczepiając się niejako w przedstawieniowy porządek historiografii.

Podobnie zresztą wygląda kwestia przedstawiania przeszłości w obszarze literatury, zwłaszcza w rozwijającym się intensywnie we Francji od lat 80., po zerwaniu z paradygmatem strukturalistycznym i tekstualnym w teorii literatury, pisarstwem auto- i bio-fikcyjnym, w ramach których rozwija się właśnie twórczość „pokolenia po”. Wykazujące ponowne (po antybiografizmie nowej powieści) zainteresowanie jednostkowym doświadczeniem pisarstwo to przyczynia się do załamania tradycyjnego pojmowania literackiego przedstawienia ściśle oddzielającego rzeczywistość i fikcję, uwalniając opowieść od kryterium referencyjności oraz czyniąc faktycznie z języka (bądź pisma) miejsce odkładania się (bo przecież nie – wyrażania) owego doświadczenia.

Tak więc przeszłość jest „podstępna” i „przebiegła”, jak mówi Certeau. Wczepiając się w terażniejszość pisma, zarazem nieustannie uchyla możliwość swego przedstawienia. Tym samym, jak stwierdza we wstępie do *Heterologies...* Wład Godzich:

*Heterologiczna tradycja skupiona na zagadnieniach epistemologicznych dostrzegła w wymiarze ontologicznym przyczynę owego szczególnego oporu języka, przyznając literaturze, jako praktyce językowej, uprzywilejowany status, w którym ów opór jest bardziej oczywisty w postaci złożonej niedialektycznej gry między tym, co przedstawione, i tym, co nieprzedstawione*<sup>35</sup>.

Ową obcość, a zarazem nieuchwytność przeszłości można chyba skojarzyć z derridańskim „niedopasowaniem” (*desajustement*), jakie cechuje widma, czyli *jakichś „innych”*, którzy *ani nie są obecni, ani obecnie żyjący, ani dla nas, ani w nas, ani poza nami*, którzy na nas patrzą, sami nie będąc widziani<sup>36</sup>. W tym sensie, pisarze „pokolenia po” są raczej *skazani na dziedziczenie* i konieczność *rozmówienia się z duchem*, jak powie Derrida<sup>37</sup>, niż uobecnianie bądź unaocznianie przeszłości.

<sup>33</sup> M. de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, przeł. B. Massoumi, Minneapolis 1986, s. 3, *Theory and history of literature*, Vol. 17.

<sup>34</sup> *Tamże*.

<sup>35</sup> W. Godzich, *The Further Possibility of Knowledge*, [w:] M. de Certeau, *Heterologies...*, s. XIX-XX.

<sup>36</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993, s. 15, *Collection La philosophie en effet*.

<sup>37</sup> *Tamże*, s. 46.

Pozwolę sobie dotychczasową refleksję nad relacją pomiędzy naocznością a pamięcią zilustrować dwoma przykładami. Będą to dzieła dwu autorów francuskich żydowskiego pochodzenia, urodzonych w drugim i trzecim pokoleniu powojennym, stanowiące dwie taktyki pamięci odnoszące się do obrazu, zarówno mentalnego, jak i skonkretyzowanego (fotografia, rysunek).

### POKAZAĆ NIEOBECNOŚĆ: PATRICK MODIANO, *DORA BRUDER*

Patrick Modiano to dziś jeden z klasyków francuskiej post-pamięci, należący do drugiego pokolenia tych pisarzy, obok wspominanych już Pereca i Raczymowa. *Moja pamięć poprzedzała me narodziny* – mówi w jednej ze swych pierwszych książek, autofikcji zatytułowanej *Livret de famille*. Wydana w 1996 r. książka *Dora Bruder*<sup>38</sup> to opowieść o żydowskiej dziewczynce wywiezionej do Auschwitz (jej nazwisko znajduje się zresztą we wspomnianym już spisie nazwisk deportowanych z Francji Żydów opublikowanym przez Serge’a Klarsfelda). O jej istnieniu Modiano dowiaduje się przypadkiem ze starego ogłoszenia prasowego z 1941 r., zawiadamiającego o jej ucieczce z domu rodzinnego i podjętych przez rodziców poszukiwaniach. Usytuowana w przestrzeni Paryża opowieść, stanowiąca rodzaj prowadzonego przez narratora śledztwa w celu uzyskania informacji na temat młodocianej uciekinierki, jest skonstruowana w trzech planach czasowych: teraźniejszości narracji (lata 90.), młodości narratora (koniec lat 60.) i lat wojennych, co powiązane jest z nieustannym jej oscylowaniem pomiędzy biografią a autobiografią. Autor dostrzega we fragmentach historii Dory podobieństwo do swej własnej historii z czasów młodości, a także do historii swego ojca, ukrywającego się francuskiego Żyda. Porównuje i przeplata nieustannie ich i swoje doświadczenia, a także dołącza do nich fragmenty historii innych osób, w większości pochodzenia żydowskiego (bądź osób z nimi powiązanych więzami rodzinnymi czy przyjacielskimi), o których istnieniu dowiaduje się w miarę postępowania śledztwa i przemierzania przestrzeni miasta. Ta wspólnota doświadczenia zawiązuje się również w planie literackiej fikcji, gdy narrator dostrzega ślady historii dziewczynki w innych literackich postaciach (w uciekających przed inspektorem Javertem Jeanie Valjeanie i Kozecie z *Nędzników* Victora Hugo [s. 52], języku małego mieszkańca Paryża z opowieści Jeana Geneta *Miracle de la Rose* [s. 138] czy postaciach z jego własnej powieści, zatytułowanej *Voyage de nuit*, wydanej w 1990 r. i będącej fikcyjną wersją *Dory Bruder* [s. 54]). Ślady te są efektem „daru jasnowidztwa” (s. 53), jakim mieliby być obdarzeni pisarze, umożliwiającego wyjście, dzięki sile wyobraźni, poza ograniczającą teraźniejszość. To dzięki owemu darowi narratorowi-pisarzowi udaje się „przybliżyć” do dziewczynki w „czasie i przestrzeni” (s. 54). Uruchamiając afektywną więź pomiędzy postaciami (rzeczywistymi i fikcyjnymi), narrator wpisuje się, nawet jeśli w sposób słaby, poprzez wyobrażnię, w kategorię „bliskich”, o której mówi Paul Ricœur, tzn. tych *uprzywilejowanych bliźnich*, którzy, bę-

<sup>38</sup> P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris 1999. Odniesienia do tego dzieła podaję za wydaniem kieszonkowym z 1999 r., oznaczając bezpośrednio w tekście numer strony. Nawiązuję tutaj do jego omówienia jako literackiego „świadcstwa nieobecności” w artykule *Efekt Modiano...*, s. 94-95.



dąc świadkami naszych narodzin i śmierci, stają pomiędzy *biegunami pamięci indywidualnej i zbiorowej*<sup>39</sup>.

Jednocześnie, szukając śladów dziewczynki, narrator znajduje różnego rodzaju dokumenty (jej akt urodzenia, akt ślubu rodziców, rodzinne fotografie...). Nie udaje mu się jednak odtworzyć cech charakteru Dory, rysów jej twarzy, okoliczności i przebiegu ucieczki z domu, jej codziennych zajęć itp. Pomimo wysiłków wyobraźni, te kwestie pozostają nierozstrzygnięte. Nie tworzy także właściwie jej portretu, nawet gdy opisuje zdjęcia rodzinne, a odnalezione fotografie, mimo że skrupulatnie opisane i traktowane jako dowody rzeczowe, nie są w książce reprodukowane, stanowiąc coś w rodzaju „obrazu-tekstu” (M. Hirsch)<sup>40</sup>. Tym samym Modiano zawiesza niejako możliwość skonkretyzowania obrazu dziewczynki, jaki powstaje w wyobraźni czytelnika, uniemożliwiając potwierdzenie podobieństwa między jej portretem wyobrażonym a rzeczywistym<sup>41</sup>. W pewnym sensie dziewczynka pozostaje nieobecna w całym tekście, a wrażenie to potęguje błędzenie narratora po Paryżu w poszukiwaniu jej śladów: narrator zastępuje niemożliwą opowieść biograficzną opowieścią o błędzeniu, a topografia miasta służy tu właściwie jako unaocznienie tej nieobecności. Ostatecznie bowiem nie chodzi narratorowi o odtworzenie przeszłości, rekonstrukcję życia dziewczynki, lecz o przemianę jednostkowej i społecznej świadomości, podobną do tej, jaką przeżył on sam<sup>42</sup>, wyrażającą się chociażby w zmianie sposobu postrzegania przestrzeni miasta, naznaczonego odtąd pustką: *Przypominam sobie, jak w wieku dwudziestu lat, w innej dzielnicy Paryża, odczuwałem podobną pustkę, jak przed murem [więzienia przejściowego] Tourelles, nie mając jednak pojęcia, jakie jest jej rzeczywiste źródło* (s. 132).

W ten sposób pomiędzy narratorem usytuowanym w teraźniejszości a dziewczynką, która zginęła w przeszłości, utrzymany zostaje dystans, umożliwiający, jak postulował Ricœur i o czym przypominałam we wstępie do tego artykułu, zachowanie minionego, nieobecnego wymiaru przeszłości.

## NAOCZNOŚĆ ODRZUCONA: JÉRÉMIE DRES, *NIE POJEDZIEMY ZOBACZYĆ AUSCHWITZ*

Drugi przykład – to wydany w 2013 r. w Polsce komiks francuskiego artysty Jérémiego Dresy *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz*<sup>43</sup>, którego tematem staje się podróż mężczyzny do Polski wraz z bratem Martinem w poszukiwaniu śladów żydowskich przodków.

<sup>39</sup> P. Ricœur, *Pamięć, historia...*, s. 173.

<sup>40</sup> Zwraca na ten fakt uwagę A. Schulte-Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow...*, s. 127.

<sup>41</sup> Niektóre przekłady tej książki oraz jej opracowania reprodukuja jednak to zdjęcie; istnieją także amatorskie próby przełożenia tej opowieści na komiks, w których pojawia się rysunkowy portret dziewczynki.

<sup>42</sup> O skuteczności pisarstwa Patricka Modiano świadczy fakt, że jest on dziś uznany za jednego z ważniejszych autorów drugiego pokolenia, który przyczynił się do rozbudzenia zbiorowej pamięci i okupacji i Szoa. Zob.: A. Schulte-Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow...*, s. 23.

<sup>43</sup> J. Dres, *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz*, przeł. N. Okuniewski, przedm. J. Śpiewak, Warszawa 2013.

Autor chce zmierzyć się w tym komiksie z dwoma problemami: „nakazem pamięci” (Ricœur), jakim stała się pamięć Szoa, i związanym z nim rytuałem podróży młodych pokoleń żydowskich do kraju przodków, a w szczególności do miejsc kaźni narodu żydowskiego, oraz stereotypowym obrazem polskiego społeczeństwa jako społeczeństwa antysemitckiego, panującym wśród francuskich Żydów, zwłaszcza po 1968 r. Oba problemy mają być niejako rozstrzygnięte poprzez bezpośrednie, naoczne doświadczenie podróży.

Dwaj bracia przybywają do Warszawy, rodzinnego miasta ich babki Temy, francuskiej Żydówki polskiego pochodzenia, krótko po jej śmierci w Paryżu. Współczesna Warszawa okazuje się miastem przyjaznym dla religii i kultury żydowskiej: działają tu liczne stowarzyszenia żydowskie, otwarta jest synagoga, wiele osób odnajduje żydowskie korzenie, stając się świadomymi wyznawcami judaizmu. Podobne wrażenie czyni na obu braciach Kraków, w szczególności Kazimierz, z jego festiwalem kultury żydowskiej czy licznymi miejscami pamięci. W trakcie podróży bracia odwiedzają również Żelechów, rodzinne miasto ich pradiadków i dziadków. Tutaj, na polskiej prowincji, jak ich uprzedzano, miały panować dawne, antysemitckie nastroje. W związku z tym obu braci opanowuje uczucie irracjonalnej paniki w chwili, gdy próbując wykonać zdjęcia zaniedbanego żydowskiego cmentarza w Żelechowie i ujawniając w ten sposób swą żydowską narodowość, sądzą, że wystawiają się na ryzyko agresji ze strony mieszkańców miasteczka. Scena ta, w której odległym echem odbija się sytuacja wykonywania, ukradkiem i z narażeniem życia, zdjęć przez pracowników Sonderkommando w Auschwitz, stanowiąca punkt wyjścia do rozważań z przywoływanej już książki Didi-Hubermana, uświadamia im nie tyle obecność realnego zagrożenia, jakiego mogą się spodziewać w Polsce, co nieodwracalny koniec pewnej epoki i konieczność utrwalenia na fotograficznej płytce jej znikających pozostałości.

Jeśli udaje się więc, do pewnego przynajmniej stopnia, dzięki podróży zweryfikować negatywny stereotyp kraju lat dzieciennych babki i dziadka (albo przynajmniej dostrzec różnorodność postaw Polaków wobec Żydów przełamującą stereotyp Polaka-antysemitę) i przerwać tym samym rodzinne tabu (o Polsce w rodzinie Jérémiiego i Martina nie rozmawiano), udaje się również przywrócić Dresowi pamięć o przodkach, bez konieczności wyjazdu do Auschwitz. Ta rezygnacja z naoczności wydaje się również istotna w kontekście formy, jaką przybiera dzieło Dresy, który, przedstawiając w postaci komiksowych rysunków babkę Temę czy odnalezione w Polsce nagrobki pradiadków, wybiera wszak mniej przeźroczysty sposób przedstawiania rzeczy nieobecnych, niż mogłaby to uczynić na przykład fotografia, zgodnie z tym, jak ją rozumie Roland Barthes czy Susan Sontag<sup>44</sup>. Zresztą, zdjęcia przodków i rodzinnych miejsc pamięci pojawiają się wprawdzie w książce niejako na potwierdzenie rysunkowej opowieści Dresy, lecz już poza jej obrębem, w formie pewnego rodzaju wizualnego dopowiedzenia w apendyksie. Natomiast zadeklarowana w tytule odmowa zobaczenia Auschwitz wydaje się nie tyle próbą zapomnienia o przeszłości, co – poprzez rozłączenie „obowiązku pamiętania”

<sup>44</sup> Zob.: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996; S. Sontag, *O fotografii*.

od „obowiązku zobaczenia” – próbą przywrócenia właściwych proporcji pomiędzy historią narodu żydowskiego a pamięcią Szoa: *No i w końcu tam nie pojechalśmy* – mówi Jérémié. – *Co to zmienia? Wbiłby nam się do głowy jeszcze raz ten sam koszmar, który zawsze nas prześladował. Za to dzisiaj nie jesteśmy już potomkami szczęśliwie ocalonych z obozów śmierci, ale godnymi spadkobiercami narodu żydowskiego i jego bogatej i złożonej historii na ziemiach polskich. Odnaleźliśmy w końcu tę ukrytą i połamaną część naszej tożsamości*<sup>45</sup>.

Oba omówione powyżej przykłady ukazują zatem pewną grę, jaką literatura podejmuje z naocznością jako formą pamięci, uchylając zarówno możliwość stworzenia wiernego obrazu postaci, która zniknęła w przeszłości, jak również dyskredytując spojrzenie jako sposób uwiarygodnienia świadectwa. W ten sposób powiązanie przeszłości z obrazem wydaje się uzasadnione nie ze względu na możliwość jej przedstawiania przez obraz, lecz – jakby powiedział Didi-Huberman – „pomimo” tej możliwości.

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Littérature objective*, [w:] tenże, *Essais critiques*, Paris 1991.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bellos D., *Georges Perec. Życie w słowach*, przeł. J. Kozioł, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11/12.
- Certeau M. de, *Heterologies. Discourse on the Other*, przeł. B. Massoumi, Minneapolis 1986, *Theory and history of literature*, Vol. 17.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność*, t. 1: *Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, *Cultura – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*.
- Derrida J., *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993, *Collection La philosophie en effet*.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 68.
- Dosse F., *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris 2007.
- Dres J., *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz*, przeł. N. Okuniewski, przedm. J. Śpiewak, Warszawa 2013.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012, *Gender and Culture*.
- Modiano P., *Dora Bruder*, Paris 1999.
- Modiano P., *Livret de famille*, Paris 1977.
- Modiano P., *Voyage de nocés*, Paris 1990.
- Nora P., *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, przeł. W. Dłuski, „Archiwum” (Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi) 2009, nr 2.
- Parenzan G., *Résister au temps. Description, image et mémoire dans le Nouveau Roman*, [online] <http://www.ecritures-modernite.eu/wp-content/uploads/2009/11/parenzan-regard.pdf>.
- Ricardou J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, *Tel Quel*.

<sup>45</sup> J. Dres, *Nie pojedziemy...*

- Ricœur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 54.
- Roussio H., *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris 1990, *Points. Histoire*, 135.
- Schulte-Nordholt A., *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam–New York 2008, *Faux titre*, nr 315.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2013.
- Thiel-Jańczuk K., *Efekt Modiano. Literatura a społeczeństwo*, „Znak” 2015, nr 717.
- Wolf N., *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève 1995, *Histoire des idées et critique littéraire*, Vol. 190.

---

**Dr Katarzyna THIEL-JAŃCZUK** – filolog romański i adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe obejmują współczesne francuskie pisarstwo auto- i biofikcyjne w powiązaniu z problematyką wizualności oraz status biografii i biograficzności we współczesnej humanistyce. Opublikowała m.in. *Entre le labyrinthe et le rhizome. Les biographies imaginaires de Patrick Modiano* (2006). Zajmuje się również przekładem tekstów naukowych.