

Między pamięcią a zapomnieniem Shoah. Problem estetycznej neutralizacji przeszłości w myśleniu historycznym Saula Friedländera

Maciej Sawicki

Recenzje i redakcję zapewniło:

Katarzyna Jagodzińska, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

Recenzenci:

Izabela Kowalczyk, Joanna Wawrzyniak

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0125)

Streszczenie

W tekstach Saula Friedländera problem indywidualnej pamięci *Shoah* stanowił jedną z głównych granic dla dyskursu. Punktem krytycznym jego refleksji nad pamięcią stała się kwestia społecznego myślenia zbawczego, które stanowiło reakcję obronną wobec katastrofy. Fenomen ten ujawnił się szczególnie wyraźnie w publicznej formie pamięci, która z jednej strony domagała się prostoty i jasnej interpretacji, jako że jej zadaniem było oswojenie niekoherencji, wyeliminowanie bólu oraz rozbudzenie nadziei u współczesnych; z drugiej strony indywidualna pamięć głęboka ocalałych – nie znająca zasad – nie godziła się na formę pamięci publicznej, mimo że nie była w stanie jej się oprzeć. Według Friedländera ekspansja pamięci publicznej i zanikanie pamięci indywidualnej sprawia, iż "pamięć *Shoah* prawdopodobnie nie ucieknie przed całkowitą rytualizacją"¹. W swoich rozważaniach częstokroć zwracał on uwagę na to, że sztuka nie może przeciwdziałać oswojaniu grozy, ponieważ musi wyrażać indywidualną pamięć przeszłości w pewnych prostych formach. Oprócz tego problematyczny stał się fakt, że same kategorie sztuki po Holokauście zostały zawładnięte przez przemysł kulturowy i politykę, przez co problem pamięci stał się środkiem przetargowym dla innych celów. Nawiązując za Friedländerem do aktualnego impasu wobec różnych oswojających mechanizmów pamięci, spróbuję poddać pod rozwagę kwestię granic i możliwości w tworzeniu estetycznego pomostu między teraźniejszością a przeszłością.

Spis treści

Wprowadzenie

Pamięć indywidualna

Pamięć publiczna

Historia zintegrowana i integrująca

Obraz i narracja a problem myślenia zbawczego

Wprowadzenie

[1] Praca Saula Friedländera na polu historiografii stanowi istotny przełom w dyskursie

o nazizmie i Holokauście². W niniejszym artykule omówię jego refleksje nad

¹ Saul Friedländer, "History, memory, and the Historian. Dilemmas and Responsibilities", w: *New German Critique* 80, (2000), 3-15, tutaj: 5.

² Zob. Christian Wiese, Paul Betts, *Years of Persecution, Years of Extermination: Saul Friedlander and the Future of Holocaust Studies*, New York – London 2010; Dan Stone, "Saul Friedländer and the Future of Holocaust", w: Dane Stone, red., *The Holocaust, Fascism and Memory: Essays in the History of Ideas*, New York 2013. – Saul Friedländer (ur. 1932), emerytowany profesor historii na University of California, Los Angeles, urodził się w Pradze w niemieckojęzycznej rodzinie żydowskiej. Wraz z wybuchem drugiej wojny światowej emigrował do Francji z rodzicami, którzy oddali go pod opiekę przełożonych katolickiej szkoły w Montluçon; rodzice zostali złapani podczas próby przejścia przez granicę niemiecką, oboje zginęli w Auschwitz. Po wojnie Friedländer

"wydarzeniem granicznym" (*event at the limits*) w kontekście wyzwania dla estetyczno-historycznych rozważań nad pamięcią indywidualną³. Dla historyka wyzwanie to stawało się coraz poważniejsze wraz z upływającym czasem, odkąd powracające reprezentacje estetyczne wciągały go w medytację nad podwójnym znaczeniem graniczności: przejawiającą się zewnętrznie transgresją sprawców i wewnętrzną granicą Niewyraźnego w doświadczeniu ofiar⁴. W tym ukontekstowaniu namysł nad estetycznymi ujęciami nazistowskiej transgresji oraz orgiastycznego wymiaru eksterminacji określony został źródłowo w najprostszych pytaniach: "czy istnieje dzieło sztuki, na przykład utwór literacki, które potrafiłoby otwarcie zmierzyć się z tymi wydarzeniami?"⁵.

[2] Odpowiedzi twierdzące pobudzały krytycyzm Friedländera, dzielającego tezę Adorna na temat granic i możliwości estetycznych po Holokauście⁶. Jednak szczególnie istotne wydały mu się przypadki przesunięć znaczeniowych wobec dwoistości transgresji, gdy "medytując, zaczynamy przeczuwać, że ulegamy zwodniczemu urokowi. Przekroczona zostaje jakaś granica i pojawia się niepokój"⁷. To przekraczanie granicy było dlań nieakceptowalne w przypadku negatywnego rezultatu nieokreśloności sztuki, dlatego też podjął się z jednej strony zbadania jej w kontekście rozwoju pamięci, z drugiej zaś

emigrował do Izraela i uczestniczył w wojnie o niepodległość. W latach 1953–1955 studiował nauki polityczne w Paryżu; w 1963 roku w Genewie otrzymał tytuł doktora. W latach sześćdziesiątych pracował na różnych stanowiskach państwowych, między innymi jako asystent ministra obrony Izraela Szimona Peresa. W latach osiemdziesiątych jego poglądy polityczne przesunęły się w stronę lewicy, skutkując przyłączeniem do żydowskiego ruchu "Pokój Teraz" oraz wyjazdem z Izraela do Stanów Zjednoczonych. Friedländer jest autorem wielu prac poświęconych problemowi antysemityzmu, nazizmu i Holokaustu: *L'Antisémitisme nazi: histoire d'une psychose collective*, Paris 1971; *History and Psychoanalysis: an Inquiry Into the Possibilities and Limits of Psychohistory*, New York 1978; *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "final solution"*, red. Saul Friedländer, London – Massachusetts 1992); *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993; *The Years of Persecution: Nazi Germany and the Jews, 1933–1939*, New York 1997; *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939–1945*, New York 2007. Friedländer był też współzałożycielem czasopisma *History and Memory*.

³ Zob. między innymi Sidra Ezrahi, "See Under: Memory. Reflections on *When Memory Comes*", w: *History and Memory* 9, 1-2 (1997), 364-375; Hans Rudolf Vaegt, "Saul Friedländer und die Zukunft der Erinnerung", w: Dieter Borchmeyer i Helmuth Kiesel, red., *Das Judentum im Spiegel seiner kulturellen Umwelten: Symposium zu Ehren von Saul Friedländer*, Neckargmünd 2002; Karolin Machtans, "History and Memory: Saul Friedländer's Historiography of the Shoah", w: Martin Davies i Claus-Christian Szejnmann, red., *How the Holocaust Looks Now: International Perspectives*, Basingstoke 2007.

⁴ Zob. Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 3. Na temat podwójnego znaczenia transgresji w wydarzeniu granicznym zob. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, tłum. Kathleen Blamey i David Pellauer, Chicago – London 2004, 254.

⁵ Saul Friedländer, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, tłum. Thomas Weyr, New York 1984, 93. Jeśli nie zaznaczono inaczej cytaty w przekładzie autora.

⁶ Theodor W. Adorno sformułował tę tezę po raz pierwszy w: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955, 30. Powracał do niej też w późniejszych pracach: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966; *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 1967, 452-453; *Noten zur Literatur*, T. IV, Frankfurt am Main 1974, 603.

⁷ Friedländer, *Reflections of Nazism*, 21.

próbował ustalić pewną trwałą prawdę o przeszłości, aby ukazać moment tego, co zostało zatracone.

[3] Celem niniejszego tekstu jest prezentacja rozważań Friedländera nad historyczno-estetycznym problemem pamięci *Shoah*. W części pierwszej pokażę na przykładzie jego wspomnień, jak oswajające działanie mechanizmów pamięci indywidualnej utrudniało przedstawienie przeżyć traumatycznych. Część druga jest próbą prześledzenia jego argumentacji na temat sposobów neutralizowania grozy przeszłości w powojennym dyskursie publicznym. Część trzecia stanowi omówienie Friedländerowskiego projektu historii zintegrowanej i integrującej, która wyznacza punkt orientacyjny dla możliwości estetycznych w kontekście neutralizacji przeszłości. Na koniec podejmę się pewnego zestawienia narracji i obrazu, aby ukazać ich związek z doświadczeniem, które zostaje zmuszone do uwolnienia od myślenia zbawczego.

Pamięć indywidualna

[4] Zagadkę skomplikowanej pracy pamięci indywidualnej Friedländer podjął *explicite* we fragmentach *When memory comes*⁸, gdzie opisał chaotyczność i alogiczność własnych wspomnień. Tekst rozpada się na trzy główne nurty wspomnieniowe: pamięć dzieciństwa, pamięć podróży do Izraela na statku "Altalena" i pamięć wydarzeń współczesnych. W toku wspomnień ciągle powracają trzy motywy, przeplatając się ze sobą i tworząc pewne zerwania sensu. Historyk zauważa niezwykłość tych powrotów, która jest granicą dla dyskursywnego wyrażenia⁹. W ten sposób wraz z ukazaniem warunków możliwości opisu pracy własnej pamięci ujawnia się podwójny moment abstrahowania od czasu doświadczenia i języka. Być może dlatego w trakcie lektury daje się niekiedy odczuć, jak wszelka próba przedstawienia własnych wspomnień rozmywała się u źródła. O tej żmudnej wędrówce "pod prąd" własnej pamięci Friedländer pisał:

Wiele czasu zajęło mi znalezienie drogi powrotnej do mojej własnej przeszłości. Nie mogę pozbyć się pamięci tych wydarzeń, lecz gdy próbuję mówić lub pisać o nich, natychmiast popadam w stan dziwnego paraliżu.¹⁰

⁸ Saul Friedländer, *When Memory Comes*, tłum. Helen Lane, New York 1979.

⁹ Namysł nad dyskursywnym oswajaniem tego, co niezwykle (*extraordinary*), wyczuwalny jest praktycznie w całej pracy historyka. W książce o Kurcie Gersteinie rozpoczyna on narrację od zdania protokolarnego na temat jego śmierci, a następnie przywołuje opinię lekarza: "Dla doktora, który przeprowadził oficjalną autopsję, wydawało się, iż jest to pewny przypadek samobójstwa. Dr. Piedelièvre pisał w swoim raporcie z 1 sierpnia 1945: «Autopsja pokazuje, że jest to zwyczajny przypadek powieszenia»" (Saul Friedländer, *Kurt Gerstein, The Ambiguity of Good*, przeł. Ch. Fullman, Knopf, New York 1969, vii, podkr. moje M.S.). Późniejsza opowieść skupia się w istocie na negatywnym podminowywaniu oswajającego spojrzenia na los Gersteina: "Tajemnica wokół śmierci Kurta Gersteina stanowi ostatnią fazę enigmy, jaką było jego życie" (Friedländer, *Kurt Gerstein*, x). W podobnym sensie można odczytywać słowa z wprowadzenia do *History and Psychoanalysis*: "Diltheya interpretacja myśli religijnej Schleiermachera posiada znaczenie uniwersalne, lecz jego analiza szaleństwa Hölderlina ma posmak komedii muzycznej" (S. Friedländer, *History and Psychoanalysis: an Inquiry Into the Possibilities and Limits of Psychohistory*, przeł. S. Suleiman, New York 1978, s. 2). We wstępie do ostatniej książki o Kafce autor pisze otwarcie o relacji tego, co zwyczajne i niezwykle: "Kafka odkrył, iż to, co jest niezwykle, jest czymś zwyczajnym" (Saul Friedländer, *Franz Kafka: the Poet of Shame and Guilt*, Yale 2013, 12).

[5] Friedländer starał się zbadać przyczyny tego stanu, zgłębiając uwewnętrzniane treści swojego życia. Ich różnice stanowiły z jednej strony sytuacje codzienne i banalne, których wspomnienie można przekazać innym; z drugiej pojawiają się jednak momenty szczególne (jak na przykład wojna), uniemożliwiające podzielenie się własnym doświadczeniem z tymi, którzy tego nie przeżyli. W ten sposób historyk dochodzi do stwierdzenia, że w działaniu pamięci daje się dostrzec jej dwoistą strukturę, na którą składa się pamięć "efemeryczna" (*ephemeral*) i "głęboka" (*essential*): "Rozróżnienie między [pamięcią – M.S.] efemeryczną i głęboką jest absolutnie konieczne: pierwsza pozwala odejść bolesnym śladom, druga wciąż pozostaje żywa".¹¹ Oto na przykład wspomnienie z czasu pobytu Friedländera w katolickiej szkole w Montluçon, gdzie ukrywał się w czasie wojny: "Dziwne rekonstrukcje pamięci. Doskonała jasność poranka, lecz jednocześnie przenikający mnie strach. Strach bez widocznego uzasadnienia, jednak czający się w każdym rogu".¹² W innych fragmentach autor pisał o pamięci w podobnym duchu: "Niezwyczajny mechanizm pamięci: to, co trudno znieść, jest zamazane, czy raczej zatapia się pod powierzchnią, podczas gdy na wierzch wypływa banalność".¹³

[6] Próba dyskursywnego uchwycenia napięcia między pamięcią głęboką i efemeryczną okazywała się niemożliwa, gdyż było ono automatycznie oswajane przez surrealistyczną formę działania pamięci. Groteska wspomnień o noszeniu osobistej maski gazowej łączy się ze wspomnieniem ciotki, której podczas przymierzania maski zablokował się otwór do oddychania, wskutek czego prawie by się udusiła¹⁴. Wspomnienie ojca dającego synowi pierścień, aby pamiętał o rodzinnych Czechach, wskazywało na jego staromodny romantyzm: "Lecz czy rzeczywiście potrzebowałem pierścienia, aby pamiętać?"¹⁵ – pyta Friedländer. Banalizująca praca pamięci dała także o sobie znać we wspomnieniu legendy o Golemie, której dwie interpretacje prefigurują dla autora znaczenie losu Żydów – w trakcie wojny i po jej zakończeniu¹⁶.

[7] Wydaje się, że życie w historycznym świecie potrzebuje tej banalizującej ogólności, która nadałaby kształt możliwej egzystencjalnej syntezy wobec różnych skrajnych treści pamięci. We wspomnieniach Friedländer przypuszcza, że taka forma wypracowana jest przez tradycję: "Być może istotą tradycji, jej ostatecznym uzasadnieniem jest zapewnienie pocieszenia, dostarczenie pewnego marzenia czy też chwili iluzji, w momencie gdy każda rzeczywista droga ucieczki jest odcięta, gdy nie ma

¹⁰ Friedländer, *When Memory Comes*, 102.

¹¹ Friedländer, *When Memory Comes*, 95-96.

¹² Friedländer, *When Memory Comes*, 72.

¹³ Friedländer, *When Memory Comes*, 79.

¹⁴ Friedländer, *When Memory Comes*, 27.

¹⁵ Friedländer, *When Memory Comes*, 30.

¹⁶ Friedländer, *When Memory Comes*, 19.

już innego wyjścia".¹⁷ Szczególnie tradycja jako narodowa samowiedza określa możliwości egzystencjalne, dzięki którym uwewnętrznia się różne treści doświadczenia. Tak na przykład według historyka działa pamięć w przypadku narodu żydowskiego:

My, Żydzi, wznosimy mury otaczające nasze najbardziej wstrząsające wspomnienia, jak również wokół najbardziej niespokojnych myśli o przyszłości. Nawet historia opisana do ostatniego szczegółu zmienia się czasem w ćwiczenie ukrywania rzeczy przed sobą. Te konieczne mechanizmy obronne są jedną z głównych cech naszego głębokiego lęku.¹⁸

[8] Religia jest prawdopodobnie najpotężniejszym środkiem osvajania bezpośrednio grozy przedzierającej się do pamięci indywidualnej, albowiem dzięki niej możliwe staje się całkowite usensownienie skrajnych wspomnień. Po latach Friedländer wspominał swoją młodość podczas pobytu u zakonników katolickich, o których pisał, że "posiedli doskonałą koherencję, która naznacza wszelką wiarę totalną. W Montluçon nie można było pomylić się na temat natury Dobra i Zła".¹⁹ Pęd ku absolutnej formie musiał być bardzo pociągający dla młodego chłopaka, skoro myślał nawet, żeby zostać księdzem. Z czasem jednak, kiedy zaczął pytać o własną tożsamość, oddalił się od Kościoła katolickiego, aby zbliżyć się do judaizmu poprzez odkrywanie tajemnic Biblii. Ten moment religijnego pragnienia koherencji pozostał nawet pomimo późniejszego odejścia od religii. Swoje doświadczenie Friedländer opisał bezosobowo po spotkaniu z przyjacielem, który został w zakonie: "Potrzeba syntezy, gruntownej koherencji, która niczego już nie wyklucza".²⁰

Pamięć publiczna

[9] Wewnętrzna potrzeba spójności okazała się niemożliwa do spełnienia w sferze pamięci publicznej, odkąd pamięć głęboka ocalałych ujawniła własną obecność wobec różnic pamięci zbiorowej²¹. W tekście "Trauma, Transference, and «Working Through» in Writing the History of the *Shoah*" historyk pisał:

Pamięć głęboka i pamięć zbiorowa są ostatecznie nieredukowalne do siebie. Jakakolwiek próba budowania jednolitych podstaw, która pomija ich wzajemną niewspółmierność, przywraca wyparte treści oraz umożliwia powroty pamięci głębokiej.²²

¹⁷ Friedländer, *When Memory Comes*, 70.

¹⁸ Friedländer, *When Memory Comes*, 75.

¹⁹ Friedländer, *When Memory Comes*, 109.

²⁰ Friedländer, *When Memory Comes*, 114.

²¹ Zob. na przykład teksty Saula Friedländera: "Some German Struggles with Memory", w: Geoffrey H. Hartman, red., *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Indiana 1986; "A Conflict of Memories? The New German Debates About the «Final Solution»", w: *The Leo Baeck Memorial Lecture*, New York 1987, 3-21; "West Germany and the Burden of the Past: The Ongoing Debate", w: *The Jerusalem Quarterly* 42 (1987), 3-18.

²² Saul Friedländer, "Trauma, Transference, and «Working Through» in Writing the History of the «Shoah»", w: *History and Memory* 4, 1 (1992), 39-51, tutaj: 41.

[10] Punktem krytycznym refleksji nad pamięcią indywidualną stała się kwestia społecznego myślenia zbawczego, które stanowiło reakcję obronną wobec katastrofy. Przykładem takiej indywidualnej pamięci zbawczej była dla Friedländera wczesna twórczość żydowskiego poety i pisarza, Aharona Appelfelda. Narracja autora odnosiła się do "cudu" odzyskania siebie dzięki heroicznemu i moralnemu wysiłkowi żydowskiej młodzieży, która przybyła po wojnie do Jerozolimy. W swoim komentarzu historyk zauważa, iż osobliwy przypadek Appelfelda był istotnie uwarunkowany ogólnospołeczną reakcją na *Shoah* w nowo powstałym Izraelu:

Opowieść Appelfelda o zbawiennym odzyskaniu [siebie] z przeszłości jest niewątpliwie wyrazem prawdziwego indywidualnego doświadczenia, aczkolwiek pozostaje czymś nietypowym. Ponadto [jego opowieść] współbrzmi ze strukturą poprzednich publicznych prób integracji *Shoah* w świadomości i rytuałach narodowych zaraz po założeniu Izraela. Katastrofa, jak żadna inna w historii narodu żydowskiego, stała się kwintesencją historycznego zbawienia, to jest narodzin suwerennego państwa żydowskiego. Ta sekwencja «Katastrofy i Zbawienia», głęboko zakorzeniona w tradycji wizjonerskiej, znalazła swój wyraz w oficjalnym porównaniu *Shoah* i *Gvurah*, Męczeństwa i Heroizmu.²³

[11] W tych przedstawieniach przeszłości zasadniczy był dla Friedländera retoryczny kontekst, w którym "odpowiedzi na apokalipsę" stawały się mniej przekonujące – a ich autorzy stawali się mniej pewni ich ważności – gdy były one konfrontowane z *Shoah* zarówno w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu.²⁴ Dlatego też zestawia on oswojające działanie pamięci zbawczej z powojenną pamięcią ocalałych opierającą się oswojeniu. W swoich rozważaniach powoływał się na Lawrence'a Langer, który przeprowadził wywiady z ocalałymi (wywiady zostały spisane i opublikowane w *The Ruins of Memory*²⁵). Celem Langer było "wyzwolenie kontekstu utraty"²⁶, gdzie "pamięć i przeżycie nie pociągają za sobą *katharsis* ponownego odkrycia harmonijnej podmiotowości".²⁷

[12] Motyw utraty wyzwolił pewien mechanizm pamięci w sztuce określony przez Friedländera mianem nieuświadomionej kradzieży pamięci. Uzmysławia to na przykładzie niemieckiego reżysera Edgara Reitza, który w jednym z wywiadów narzekał, że amerykański miniserial *Holocaust* (emitowany przez NBC w latach 1978–1979) ukradł pamięć niemiecką, dlatego postanowił nakręcić film *Heimat* (1984); *Heimat* z kolei ukradł pamięć ofiar, a więc w odpowiedzi powstał – chociaż przygotowywany wcześniej – film Lanzmanna *Shoah* (1985). W ten sposób tropienie pracy pamięci w sztuce filmowej pozwoliło historykowi dostrzec w recepcji wydarzeń pewien niepokojący problem:

²³ Friedländer, *Trauma, Transference, and «Working Through»...*, 41-42.

²⁴ Friedländer, *Trauma, Transference, and «Working Through»...*, 42.

²⁵ Lawrence L. Langer, *The Ruins of Memory: Holocaust Testimonies*, New Haven 1991.

²⁶ Cyt. za Friedländer, *Trauma, Transference, and «Working Through»...*, 40.

²⁷ Friedländer, *Trauma, Transference, and «Working Through»...*, 40.

"Estetyczny powab pamięci *Heimat* niemal z konieczności będzie przeważać nad etycznym imperatywem pamięci *Shoah*".²⁸

[13] W *History, Memory, and the Historian* Friedländer śledzi uważnie proces osvajania, w którym pamięć prywatna została wciągnięta do struktur publicznych. Pierwsze dwadzieścia lat od zakończenia wojny nazywa okresem milczenia, dla wielu ocalałych będącego próbą pogodzenia się z przeszłością poprzez wyparcie i zapomnienie grozy; nie wszyscy jednak byli w stanie uznać ten ruch ku odnowie, widząc dla siebie jedynie możliwość samobójstwa. Był to również czas, gdy pokolenie wojenne dominowało na scenie publicznej, nie dopuszczając do głosu osób ocalałych, które przez swoją obecność utrudniały społeczne życie w odbudowywanym świecie. Friedländer stwierdzał: "ocaleni zdecydowali się milczeć, ponieważ bardzo niewiele osób było zainteresowanych, aby ich słuchać (nawet w Izraelu), albowiem w każdym przypadku ich głównym celem były integracja społeczna i powrót do normalności".²⁹

[14] Lata sześćdziesiąte przynoszą pierwszą falę różnicy pamięci pokoleniowej. Młode pokolenie – urodzone w czasie wojny lub po jej zakończeniu – wystąpiło przeciwko współczesnej kulturze, która miała jedynie skrywać obraz epoki. Jest to także moment, gdy następują pierwsze widoczne przesunięcia znaczeniowe, które daje się dostrzec zarówno w przypadku Żydów, jak i Niemców. Francuski Żyd, Daniel Cohn-Bendit – jeden z przywódców paryskiego Marca 1968 – wykrzykiwał slogan: "wszyscy jesteśmy niemieckimi Żydami!" [*nous sommes tous des juifs allemands*]³⁰. Następowo powolne rozmywanie się pamięci *Shoah* poprzez rozpad mitologicznej samoreprezentacji historii, co otworzyło drogę dla rozmaitych kontrowersji wokół przeszłości.

[15] W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Friedländer dostrzegł z jednej strony wzrost znaczenia estetyki subiektywności, z drugiej zaś zauważył, jak pogłębiły się problemy badaczy wobec pytań o możliwości ich teoretycznych konstruktów. Właśnie wówczas znacząco wzrosło zainteresowanie epoką nazistowską, czego skutkiem była ekspansja literatury biograficznej, wspomnień, produkcji filmowych itp. Mimo to historyk uwrażliwia na fakt, że w okres ten wpisują się też jawne próby neutralizacji przeszłości: "niektóre z tych przedsięwzięć, w szczególności w Niemczech, niewątpliwie miały również

²⁸ Friedländer, *Trauma, Transference, and «Working Through»...*, 47. Ten sam problem historyk podjął w *Probing the Limits of Representation* (16), powiadając, że "głos sprawców ma pełną moc estetycznego powabu; ofiary przynoszą jedynie grozę i żal". W pewnym sensie zestawienie pamięci przeszłości u Friedländera i Martina Broszata ujawnia dwa rodzaje odniesienia do epoki, to jest etyczne i estetyczne. Pierwszy jako świadek wyraził poczucie konieczności pisarstwa w słowach: "Musiałem zatem pisać" (Friedländer, *When Memory Comes*, 135), drugi natomiast jako były żołnierz Hitlerjugend zdawał się wyrażać pewną tęsknotę, którą podzielał z Hillgruberem piszącym o "rozkoszach pisarstwa historycznego" (Saul Friedländer, Martin Broszat, "A Controversy about the Historicization of National Socialism", w: *New German Critique* 44 (1988), 85-126, tutaj: 123). W ostatnim liście do Broszata żydowski historyk pisał: "Pytam się, *gdzie* w tej epoce można by znaleźć wyraz dla tego [rozkosz w pisarstwie historycznym – M.S.]?" (Saul Friedländer, Martin Broszat, "A Controversy about the Historicization of National Socialism", 123).

²⁹ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 5.

³⁰ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 5.

impuls apologetyczny, natomiast wczesne postmodernistyczne reprezentacje nazizmu nie były pozbawione perwersyjnej fascynacji".³¹ Poza dwuznacznością takich obrazów przeszłości autor odnotował jednak także szczególny wzrost zainteresowania losem ofiar, czego przykładem był wspomniany już miniserial *Holocaust*, stający się "punktem zwrotnym dla całego Zachodu, kiedy uwaga coraz częściej skupia się na eksterminacji Żydów jako centralnym wydarzeniu epoki"³².

[16] Uprawiając refleksję nad neutralizującym charakterem pamięci publicznej *Shoah*, Friedländer wskazał trzy główne motywy: problem pokoleniowy, kwestię sprawiedliwości i Zło absolutne. Sytuacje nieprzechodniości pokoleniowych doświadczeń rozbudzały pamięć publiczną, przez co dyskurs się różnicował. W kontekście różnicowania się pamięci wola sprawiedliwości stanowiła, według historyka, centralne miejsce dyskursu zachodniego, w którym "Holokaust stał się skupiskiem resentymentu".³³ Dlatego też, wraz z tezą Arendt na temat "banalności zła", zachodnia władza sądenia pozwoliła ostatecznie uznać nazistowskie zbrodnie za najwyższe Zło³⁴.

[17] Friedländer podkreślał, że takie rozwiązanie kwestii przeszłości miało istotne konsekwencje dla dyskursu we współczesnym świecie liberalnym. W swojej argumentacji wskazywał na "związek uproszczonych przedstawień nazizmu i Holocaustu w kulturze popularnej wraz z funkcją tej uproszczonej reprezentacji w naszym społeczeństwie".³⁵ Z przedstawieniami nazistowskiej transgresji wiążą się tutaj głównie problemy społeczno-polityczne, w szczególności zaś zagadnienie władzy, która utwierdza swój wizerunek, gdy przywołuje krzywdy wyrządzone ofiarom: "Najbardziej podstawowa funkcja tej reprezentacji zła jest elementem autoportretu społeczeństwa liberalnego jako takiego".³⁶ Wraz z upadkiem ZSRR świat liberalnych demokracji nie ma już żadnego konkretnego wroga, dlatego "potrzebuje zdefiniować istotę przeciwieństwa własnego wizerunku".³⁷ Nazizm pełni zatem funkcję wroga *per se* dla całego świata liberalnego, gdzie "pamięć

³¹ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 6.

³² Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 6.

³³ Friedländer, *History, memory, and the Historian*, 9.

³⁴ Friedländer wskazał niepokój Arendt w refleksji nad granicami władzy sądenia, powołując się na jej list do Jaspersa: "Wydaje mi się, że zbrodnie nazistów rozsadzają granice prawa; i właśnie to powoduje, że są monstrualne. Wobec tych zbrodni wszelka kara okazuje się zbyt mała. Powieszenie Göringa może być ważne, lecz jest całkowicie nieadekwatne do jego winy. Oznacza to, że w przeciwieństwie do każdej winy w ramach prawa karnego wina nazistów przekracza i łamie wszelkie systemy prawne. To dlatego naziści podczas procesów w Norymberdze byli tak zadowoleni z siebie. Oni to oczywiście wiedzieli. I tak jak nieludzka jest wina sprawców, tak niewinne są ich ofiary. Istoty ludzkie nie mogą być tak niewinne, jak niewinne były ofiary podczas gazowania. Po prostu nie jesteśmy przystosowani do radzenia sobie, w sensie czysto ludzkim (to jest politycznym), wobec winy, która jest poza przestępczością i niewinnością, poza dobrem i cnotą" (Hannah Arendt, Karl Jaspers, *Correspondence 1926–1969*, red. Lotte Kohler, Hans Saner, tłum. Robert Kimber i Rita Kimber, New York 1992, 54).

³⁵ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 10.

³⁶ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 10.

³⁷ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 10.

Shoah jest paradoksalnie przywiązana do uproszonej i rozmytej, lecz prawdopodobnie głębokiej tęsknoty za tragicznym wymiarem życia".³⁸

[18] Tęsknota ta, wpisana w projekt neutralizacji przeszłości, ujawniała się nie tylko poprzez metaforę Zła, lecz także za pośrednictwem otwarcia dyskursu na egzorcyzmy, których czar sytuuje przeszłą grozę "poza dobrem i złem". Te niesamowite próby estetyzacji horroru Friedländer przedstawił szczegółowo w pracy *Refleksy nazizmu*, gdzie zauważył, jak "u podłoża widocznych gołym okiem motywów można wyczuć specyficzny dreszcz, obecność pewnego pragnienia, rozpoznać działanie egzorcyzmów".³⁹

[19] Egzorcyzmowanie śmierci we współczesnym dyskursie demaskował na przykład w postmodernistycznej twórczości filmowej Hansa Jürgena Syberberga. W filmie z 1975 roku pt. *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975* Syberberg użył określenia "praca żałoby" (*Trauerarbeit*), które powróciło później w jego słynnym obrazie *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler – ein Film aus Deutschland*, 1977). Konieczność wyzwolenia się od ciężaru przeszłości poprzez egzorcyzmy możliwa była w filmie (i tylko w filmie), w którym wina sprawców "ostatecznie traci znaczenie z kosmicznej perspektywy [...] stworzenia i końca świata".⁴⁰ Za sprawą takich narracji Syberberg stał się "wynalazcą niemal niekończonego łańcucha przedstawień".⁴¹



1 Kadr z filmu Hansa Jürgena Syberberga *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler – ein Film aus Deutschland*, 1977)

[20] W *Reflections* autor poszerzył kontekst mechanizmów transformacji pamięci na kilku innych przykładach kinematograficznych. Analizował na przykład, jak w nowym dyskursie o nazizmie wątek eksterminacji Żydów został dyskretnie skryty za motywami

³⁸ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 10.

³⁹ Friedländer, *Reflections of Nazism*, 18.

⁴⁰ Friedländer, *Reflections of Nazism*, 131.

⁴¹ Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 15.

seksualności, którą demaskował w filmach Luchino Viscontiego *Zmierzch bogów* (*La caduta degli dei*, 1969), Liliiany Cavani *Nocny portier* (*Il Portiere di notte*, 1974) i Louisa Malle *Lacombe Lucien* (1974). W innych produkcjach tematem skrywającym śmierć była miłość, jak na przykład w filmie Alaina Resnais *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, 1955) czy Marcela Ophülsa *Smutek i litość* (*Le Chagrin et la pitié*, 1969).

[21] W filmie Rainera Wenera Fassbindera *Lili Marleen* (1981) obraz nazistowskiej zbrodni rozmywa się poprzez metaforę walki dobra ze złem, a "rzeczywiste" zło zostaje ukryte. Na winnego wskazuje jedynie migotliwy obraz Żyda, który w pewnych momentach wyłania się z mroku: czy to na zdjęciu chowanym do stanika Lili, czy też w odjeżdżającej limuzynie.

[22] Nazistowska transgresja była również zamazana przez doświadczenie woli mocy, które było wyraźnie widoczne w filmie Joachima Festa i Christiana Herrendoerfera *Droga Hitlera do władzy* (*Hitler – Eine Karriere*, 1977)⁴². Twórcy *explicite* ukazali Führera jako artystę-demiurga, który może popełnić "błąd" historyczny. W tym sensie spekulowali o świecie możliwym, gdyby Hitler zginął w 1938 roku w wypadku lub zamachu. Gdyby tak się stało, Hitler mógłby być uznany przez własny naród za jednego z najwybitniejszych mężów stanu w Niemczech, stając się człowiekiem, który jest spełnieniem niemieckiej historii.

[23] Warto tutaj jeszcze zauważyć, iż kontekst neutralizacji stanowił pułapkę nie tylko w przypadku przedstawień antyliberalnych i konserwatywnych. Oswajając pracę wyobraźni można bowiem odnaleźć także w twórczości lewicowej, jak na przykład we wspomnianym filmie Lanzmanna *Shoah* (1985), gdzie doświadczenie projektowane było w formie aluzyjnie zdystansowanego realizmu: "Rzeczywistość jest tam w swojej surowości, lecz uchwycona przez filtr pamięci (dystans czasu), przestrzennych przemieszczeń oraz narracyjnego marginesu, który pozostawia niewypowiedziane milczeniu".⁴³ Akceptujący stanowisko historyka Dirk Rupnow dodaje, iż uwaga francuskiej publiczności została przez Lanzmanna zakłeta w jego przestrzennych przedstawieniach, przez co jest "ciągle skupiona na komorach gazowych jako quasi-sakralnych miejscach i nieobrazowalności [znaczenia – M.S] «Shoah»".⁴⁴

[24] Pomimo konieczności procesu publicznego osvajania Friedländer będzie ostatecznie postulował, aby wobec zapomnienia oraz ekspansji pamięci publicznej zachować świadomość tego, co nazywał "horrorem za słowami".⁴⁵ Niemniej jednak w jego

⁴² Friedländer opisał swoje wrażenia po obejrzeniu filmu: "Olśniewające narodziny, tytaniczna energia, lucyferyczny upadek: to wszystko tam jest. O Żydach natomiast jedynie mimochodem kilka słów. [...] Dla kogoś, kto nie zna faktów, potęga chwały pozostaje żywa, podążając za prawdziwą zemstą bogów" (Friedländer, *When Memory Comes*, 146).

⁴³ Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 17.

⁴⁴ Dirk Rupnow, "The Inevitable Crime: Nazi Politics of Memory and Postwar Representation of the Holocaust", w: *The Holocaust and Historical Methodology*, 72.

⁴⁵ Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 1.

uświadomieniu brakuje nam aktualnie narzędzi dyskursywnych: "Dla dalszej analizy potrzebowalibyśmy nowej kategorii stanowiącej odpowiednik kategorii *sublime* Kanta, która byłaby specyficznie przeznaczona do uchwycenia niewyraźnego horroru".⁴⁶

Historia zintegrowana i integrująca

[25] Rozważania nad estetycznym rozwojem pamięci Holocaustu doprowadziły Friedländera do wniosku, że "niemożliwe wydaje się jego usytuowanie w historii".⁴⁷ Ta niemożność była wyzwaniem dla pisarstwa historycznego, którego celem stawało się zachowanie "nieobecnego znaczenia".⁴⁸ Lecz autor przestrzegał, że wobec konieczności rozumienia tego braku "historyk nie może i nie powinien być strażnikiem pamięci".⁴⁹ Stąd też zadaniem dla krytycznej pracy "w poprzek" jest historyzacja nazistowskiej transgresji oraz eksterminacji w ich właściwym czasie.

[26] Ten negatywny moment pracy historycznej w kontekście problemu przedstawienia Friedländer odnosił do tezy Adorna na temat granic i możliwości estetyki po Holocaustie. Istotą problemu stanowi według niego refleksyjna władza sądenia, którą postmodernizm przejął od Kanta, jako że jej forma nie jest w stanie przedstawić razem losu sprawców i ofiar, przez co ich bezpośrednie odniesienie rozpada się na fragmenty. Od czasu Jean-François Lyotarda różnice działań i doświadczeń sprawców i ofiar miałyby zatem wykluczać jakąkolwiek możliwość uchwycenia ich w jednej reprezentacji, ponieważ istniejąca między nimi różnica wydaje się nieskończona⁵⁰. Friedländer zgłębiał źródła tej różnicy w postmodernistycznej orientacji w myśleniu kierowanym przez formy naoczności przestrzennej, które ostatecznie nie potrafią ukazać rozwoju doświadczenia historycznego w czasie. Mimo to historyk pokazywał, jak w paradygmacie wyobraźni postmodernistycznej, która w obrazie jednostronnie uprzestrzenia przedstawienia nazistowskiej transgresji, ujawnia się zarazem nieusuwalny moment tego, co ciągle pozostało nieobecne. Dlatego pewną miarą istotnego braku przedstawień stały się "głosy ofiar" (*victims' voices*) nazistowskiej transgresji.

[27] W artykule pt. "An Integrated History of the Holocaust" Friedländer zaproponował własną wizję całościowej narracji, która stanowiła odpowiedź na wyzwanie rosnącej "entropii" (Jean Améry) pamięci *Shoah*⁵¹. Zwrócił on uwagę na potrzebę przepracowania wcześniejszej abstrakcji wyobraźni naznaczonej pamięcią, ponieważ u jej podstawy

⁴⁶ Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, 115.

⁴⁷ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 12.

⁴⁸ Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, 134. Postulat pracy wyobraźni historycznej Friedländer zaczerpnął od Maurice'a Blanchota (zob. Friedländer, "Trauma, Transference, and «Working Through»...", 55).

⁴⁹ Friedländer, *History, Memory, and the Historian*, 13.

⁵⁰ Zob. Jean-François Lyotard, *Heidegger and "the Jews"*, Minneapolis 1990.

⁵¹ Friedländer, "Trauma, Transference, and «Working Through»...", 47. Autor powołuje się na słowa ze zbioru esejów: Jean Améry, *Humanism: Selected Essays*, Bloomington 1984, 65.

znajdowały się formy pominięć czy mechanizmy oddzielania. Stąd wynikał jego postulat zarzucenia "kategorii analitycznych" (jak na przykład u Raula Hilberga w *The Destruction of the European Jews*) i zastąpienia ich przez "jednostki czasu"⁵². Jednym z celów takiej interpretacji historycznej było całościowe ukazanie sensu doświadczeń ofiar w czasie prześladowań i eksterminacji. W dwóch dziełach historycznych, *The Years of Persecution* i *The Years of Extermination*, Friedländer zilustrował istotę specyficznej interpretacji historycznej w kontekście czasu i doświadczenia dziejowego. W pierwszym tomie, obejmującym lata 1933–1939, pisał o "poczuciu wyobcowania" (*sense of estrangement*)⁵³ wobec prześladowań, natomiast w drugim tomie, przedstawiającym rozwój nazistowskiej transgresji w latach 1939–1945, pisał o "poczuciu niedowierzania" (*sense of disbelief*)⁵⁴ wobec dokonującej się Zagłady.

[28] Za sprawą tej metody pracy historycznej powstała pewnego rodzaju hybryda interpretacyjna, łącząca możliwości pogłębionego badania historycznego i estetyki literackiej⁵⁵. Z jednej strony poszczególne głosy ofiar zostały zestawione z momentami uwewnętrznienia mitu "antysemityzmu zbawczego" (*redemptive anti-Semitism*)⁵⁶ przez sprawców, co istotnie stanowiło główną oś narracyjną; z drugiej zaś schemat opisujący historyczne uniwersum był dekonstruowany przez poczucie wyobcowania i niedowierzania, aby odsłonić ogólny horyzont nieobecnego sensu.

[29] Estetyczne znaczenie Friedländerowskiej próby przedstawienia *Shoah* ukazuje się szczególnie wyraźnie, gdy przyjrzymy się, jak historyk wykorzystuje potęgę metafory ognia⁵⁷. Otwiera ten motyw we wstępie do swego *opus magnum*, przywołując słowa Heinego, który powiedział, że gdzie pali się książki, tam może dojść do palenia ludzi. W ten sposób Friedländer próbował opisywać obiektywizację nazistowskiej transgresji: od podpalenia Reichstagu, poprzez ujawnienie rzeczywistych podpalaczy Europy, aż po ostateczny rezultat, jakim była eksterminacja Żydów i palenie ich zwłok. W tym sensie

⁵² Saul Friedländer, "An Integrated History of the Holocaust: Some Methodological Challenges", w: *The Holocaust and Historical Methodology*, 186.

⁵³ Friedländer, *The Years of Persecution*, 5.

⁵⁴ Friedländer, *The Years of Extermination*, xxii. Określenie to zaczerpnął od Geoffreya H. Hartmanna, który odwoływał się do problemu niedowierzania świadectwu u Primo Levięgo (zob. Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 19; por. Geoffrey H. Hartmann, "The Book of Destruction", w: Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 318-334).

⁵⁵ Na temat różnicy możliwości interpretacyjnych w podejściu historycznym i literackim zob. Dominick LaCapra, "Historical and Literary Approaches to the «Final Solution»: Saul Friedländer and Jonathan Littell", w: *History and Theory* 50 (2011), 71-97. Dla Auego, bohatera książki Littella, *Endlösung* jest "pięknym słowem". LaCapra podkreśla tutaj obecność mitologicznej substruktury, która odsłania myślenie eschatologiczne w estetycznym skojarzeniu "ostatecznego rozwiązania" (*Endlösung*) i zbawienia (*Erlösung*).

⁵⁶ Zob. Saul Friedländer, "Ideology and Extermination. The Immediaty Origins of the Final Solution", w: Ronald Smelser, red., *The Holocaust and Justice*, Evanston – Illinois 2003.

⁵⁷ Jak przekonuje Kansteiner, metafora ognia obecna w *The Years of Extermination* "łączy razem wszystkie warstwy" tekstu (Wulf Kansteiner, "Success, Truth, and Modernism in Holocaust Historiography: Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years after the Publication of *Metahistory*", w: *History and Theory* 48 (2009), 25-53, tutaj: 40).

niedowierzające spojrzenie na ogień trawiący ludzkie ciała daje o sobie znać w świadectwach, jak na przykład u Zalmana Gradowskiego, który jako jeden z członków *Sonderkommando* opisywał z ceremonialnym spokojem pracę pieca w krematorium.

[30] Ponadto Friedländerowska narracja historyczna, nastawiona na przedstawienie szalejącego ognia, została otwarta również na fragmenty poezji historycznej. Tak na przykład opis powstania w getcie warszawskim rozpoczyna się od wzmianki o postawieniu karuzeli przed murem getta, gdy po drugiej stronie dokonywała się już eksterminacja. Swój krótki opis historyk przerywa przywołaniem fragmentu wiersza Czesława Miłosza *Campo di Fiori* (1943):

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosi czarne latawce,
Łapali skrawki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesole
W czasie pięknej warszawskiej niedzieli⁵⁸.
* * *

[31] To poczucie niedowierzania w stosunku do dokonującej się eksterminacji stanowi punkt graniczny dla historycznego usytuowania przeszłości w kontekście relacji pamięci indywidualnej, społecznej i publicznej oraz ich związku z katastrofą. Wobec tego splotu pamięciologicznego narzuca się fundamentalne pytanie: "czy wraz ze zniknięciem osób ocalałych z *Shoah* pozostaną na poziomie społecznym ślady indywidualnej pamięci głębokiej, która przeciwstawiała się wszelkim próbom nadania znaczenia wydarzeniu"?⁵⁹

[32] Sens tego pytania uwyrażnia się od czasu zakończenia wojny, odkąd pamięć indywidualna ocalałych oraz pamięć publiczna toczą ze sobą pewnego rodzaju walkę o znaczenie⁶⁰. O niemożności przyjęcia tego znaczenia historyk przypominał w ostatnich słowach *The Years of Extermination*, które skierowały uwagę na nieznośność uwewnętrznionej śmierci:

Z tysięcy Żydów, którzy pozostając w Europie, przeżyli, większość z konieczności lub z wyboru zapuściła korzenie w nowym otoczeniu. Zbudowali nowe życie, głęboko i zdecydowanie ukrywając blizny i doświadczając powszechnych radości i smutków codziennego życia. Od kilku dziesięcioleci wielu wspomina przeszłość, zwykle we własnym gronie, za zamkniętymi drzwiami. Niektórzy czasem dają świadectwo, inni wybrali milczenie. Jednak niezależnie od tego, jaką drogę wybrali, dla wszystkich te lata pozostaną najbardziej istotnym okresem życia. Nie wywołają się z tego. To wraca i ciągnie ich wstecz, w czasy przytłaczającego

⁵⁸ Cyt. za Saul Friedländer, *Czas eksterminacji. Nazistowskie Niemcy i Żydzi, 1939–1945*, tłum. Sławomir Kupisz, Anna Maria Nowak, Krzysztof Masłowski, Warszawa 2010, 604.

⁵⁹ Friedländer, *Trauma, Transference, and «Working Through»...*, 41.

⁶⁰ Zob. Angelica Nuzzo, *Memory, History, Justice in Hegel*, New York 2012, 183, 194. Autorka rozwija Heglowskie pojęcie *Er-innerung* w kontekście ducha subiektywnego i obiektywnego, które zestawia z rozważaniami Friedländera nad pamięcią z *When memory comes*, aby pokazać w jego myśleniu absolutną ekskluzję indywidualnej pamięci ofiar w strukturach publicznych.

terroru, który pomimo minionych dziesiątków lat przenieśli w sobie wraz z niezatartą pamięcią zmarłych.⁶¹

Obraz i narracja a problem myślenia zbawczego

[33] Odkąd historiograficzna pamięć o horrorze nazizmu i eksterminacji wpadła w pułapkę "post-historii", paradygmat postmodernizmu zakwestionował zasadność narracji. Narracja miała zostać zastąpiona przez obrazy wprowadzające spektakularyzację historii, a wraz z nią pewien apokaliptyczny ton i afirmację nostalgii⁶². Przemysł kulturowy wykorzystał tę zmianę, przez co nastąpiła pewna transformacja medium, która dokonała się kosztem historiografii⁶³. Pojawia się więc zadanie dla historii, której narracja musiałaby opisywać transformację pracy wyobraźni w zderzeniu z obrazami, nie dając się przy tym wciągać przez ich wewnętrzną retorykę, odciągającą uwagę od rzeczywistej śmierci i dokonującą pewnego abstrakcyjnego rozdziału uwagi. Tą różnicą między pismem a obrazem wydaje się jednostronne usytuowanie "bohatera" obrazu, skutkujące domknięciem znaczeniowym, które istotnie różni się od domknięcia pismocentrycznego. Porównując na przykład filmy Syberberga i Lanzmanna, można wyraźnie dostrzec, jak u pierwszego uwaga kieruje się w stronę nieskończonego upojenia, u drugiego zaś w stronę pewnej pustki, którą odsłania śledztwo w ramach infrastruktury nazistowskiej zbrodni⁶⁴.

[34] Wobec problemu niedowierzania warto może raz jeszcze powrócić do Adornowskich uwag, rzucających cień również na potęgę obrazów, które chcą nas doświadczyć "mimo wszystko"⁶⁵. Na znaczenie obecności narzucających się obrazów zwróciła uwagę Marianne Hirsch, pisząc, że "Holokaust jest jednym z najlepiej udokumentowanych wizualnie wydarzeń historycznych w epoce obficie oznaczanej przez dokumentację wizualną".⁶⁶ Judith Keilbach podjęła się na przykład refleksji nad dokumentarnymi możliwościami fotografii, których znaczenie miałyby pozostać obecne dla współczesnych nawet pomimo różnych przesunięć znaczeniowych, gdy "zdjęcia utraciły swoje odniesienie i oznaczają teraz głównie abstrakcje, jak na przykład 'okrucieństwo', 'narodowy socjalizm' lub 'historia'".⁶⁷

[35] Czy jednak coś nie zanika w nieprzerwanym nurcie obrazów w świecie, gdzie nierzeczywistość śmierci osiągnęła swoje spełnienie?. Czy bezpośredniość obrazów nie

⁶¹ Friedländer, *The Years of Extermination*, 663.

⁶² Anton Kaes, "Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema", w: Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, 206-222.

⁶³ Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, 47.

⁶⁴ Kaes, *Holocaust and the End of History*, 221.

⁶⁵ Por. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2004.

⁶⁶ Marianne Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", w: *Yale Journal of Criticism* 14 (2011), 62.

⁶⁷ Judith Keilbach, "Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust: On the (Im)possibility of Depicting Historical Truth", tłum. Kirsten Wächter, w: *History and Theory* 47 (2009), 67-68.

jest jedynie refleksem, którego źródła wywodzą się z epoki?⁶⁸. Być może jej osobliwy charakter wciąga naszą uwagę poprzez obrazy, przez co jesteśmy odciągani od przeszłości? Jeśli tak, to rozproszenie miałoby swoje źródła w samym "wydarzeniu granicznym", wraz z którym zostaliśmy rzućeni w świat, gdzie uległy rozpadowi podstawowe ludzkie relacje egzystencjalne⁶⁹. Tym samym radykalny rozdział doświadczenia, języka i obrazu podważałby znaczenie egzystencjału śmierci, stąd tak trudno zrozumieć sytuację, gdy młody chłopak ocalały z Auschwitz "przegląda się z niedowierzaniem" w lustrze⁷⁰.

[36] Wydaje się, że w przypadku *Shoah* niemożliwe jest uznanie roszczenia obrazów do bycia "mimo wszystko". W kontekście rozważań Friedländera warto by rozwinąć tezę Didi-Hubermana aż do jej sprzeczności: dyrektywę "obrazy mimo wszystko" zastąpić imperatywem pracy "w poprzek" obrazom, aby ukazać ich charakter w oswojaniu przeszłości poprzez otwarcie na mitologiczny ładunek myślenia zbawczego⁷¹. Jest to ostatni krok, który musi zostać wykonany, aby wskazać brakujące znaczenie skrywane przez obraz. Dla dalszej pracy "w poprzek" potrzebny jest jednak pewien moment *katharsis* w obliczu narzucających się obrazów, albowiem jak przekonuje Jörn Rüsen: "musimy się nauczyć odprawiać żałobę historycznie".⁷² Obrazy dokumentujące eksterminację odhistoryczniają rzeczywistą możliwość żałoby, dlatego też celem

⁶⁸ Friedländer zaledwie ociera się o ten kontekst w zakończeniu swojego ostatniego listu do Broszata: "Bezpośrednie kategorie reprezentacji, zawierające wystarczająco wiele elementów wywodzących się z charakteru reżimu, który czyni je wiarygodnymi, staną się dominującym sposobem percepcji" (Friedländer, Broszat, A Controversy about the Historicization of National Socialism, 126).

⁶⁹ Zob. Jürgen Habermas, *Eine Art Schadensabwicklung*, Frankfurt am Main 1987, 163.

⁷⁰ Alvin H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. Beata Dymczyk, Warszawa 2003, 97.

⁷¹ Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Friedländer robi podobny użytek ze zdjęcia, co Didi-Huberman, czyli pokazuje niewiarygodny proces, którego rezultatem jest pojawienie się fotografii rozumianej jako stawanie się świadectwa. U obu fotografia stanowi świadectwo oporu, który rozbudzała chęć pozostawienia śladu po działaniach nazistów. Jednak dla pierwszego, jak sądzę, obecność fotografii zdawała się wywoływać przesunięcie uwagi od zbrodni, dla drugiego zaś uwaga ta, chociaż mogła zakłócać myślenie, paradoksalnie – oswojała je przez samą obecność fotografii. W *The Years of Extermination* Friedländer przywołuje tylko jedno zdjęcie, którego nie umieszcza w pracy, żeby nie oswojać niedowierzania. Narzuca się przypuszczenie, że celem ekfrazy fotografii u żydowskiego historyka było zniesienie zbawczej mocy myślenia, jaką może wyzwalać bezpośrednio zachowanie obrazu ofiar w kontekście dyskursu zachodniego. Beata Anna Polak i Tomasz Polak piszą na przykład w swojej ostatniej książce: "Didi-Huberman pyta, a my za nim i wraz z nim: co to znaczy wysłać [zdjęcia z obozu śmierci – M.S.] dalej?" (Beata Anna Polak i Tomasz Polak, red., *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, Poznań 2011, 216). Można by sądzić, że poza niepokojącą treścią samego świadectwa dodatkowe słowa ujawniają właśnie myślenie zbawcze, to jest pewną nadzieję, że świat liberalny zobaczy prawdę, która zostanie zachowana w pamięci. To dzięki złudzeniu bezpośredniości zamkniętej w zewnętrznych klatkach / kadrach świadectwo pamięci może zostać instrumentalnie wykorzystane do uzasadnienia pewnych struktur dyskursu i władzy.

⁷² Jörn Rüsen, "The Logic of Historicization. Metahistorical Reflections on the Debate between Friedländer and Broszat", w: *History and Memory* 9 (1997), 113-144, tutaj: 141.

historycznego namysłu jest zbadanie mitologicznych treści, których "autentyczność jest prehistoryczna, lecz nie ahistoryczna".⁷³

[37] W szczytowym momencie *Shoah* Hannah Arendt próbowała przedstawić śmiertelny los Żydów w wyobrażeniu "Pariasa"⁷⁴, które rozwinął przed wojną Moritz Goldstein⁷⁵. Według filozofki znaczenie tego wyobrażenia ukazywał los głównego bohatera powieści Franza Kafki pt. *Zamek*. Podczas jednego z wykładów Friedländer nawiązał do refleksji Arendt o Kafkowskim *Zamku*, aby postawić pytanie o sens posłannictwa zawartego w starożytnej tradycji obecnej w wyobraźni pisarza. Zgodnie z argumentacją historyka "bohater zamku reprezentuje całą sytuację Żydów w nowoczesnym społeczeństwie".⁷⁶ W samym tekście Kafki nie pojawiło się jednak słowo wskazujące na możliwe znaczenie wydarzenia granicznego:

Kafka nigdy nie dokończył powieści, ale kilku przyjaciółom wspominał o swoim pomycie na koniec. Według Maxa Broda, który był autorem jego biografii, Kafka planował pokazać bohatera upadającego coraz niżej; nagle jednak miała się pojawić wiadomość z zamku: bohater został uznany. Lecz było już za późno; bohater był w trakcie agonii lub zdążył już umrzeć.⁷⁷

[38] Friedländer kończy swój wykład mesjanicznym pytaniem, które w pewien sposób odsłania niepokojący horyzont możliwości i ograniczeń myślenia o historycznym znaczeniu Holokaustu:

Kiedy po zakończeniu wojny zachodnie społeczeństwo otworzyło swoje ramiona ku Żydom i kiedy wobec odkrycia całego ogromu nazistowskich masakr zachodnia tradycja antysemicka została – przynajmniej tymczasowo – zarzucona, wówczas większość Żydów Europy nie mogła już powrócić do nowego społeczeństwa. Lecz najstraszniejsze pytanie pozostaje bez odpowiedzi, pytanie, które prawdopodobnie nigdy jej nie znajdzie, choć jest ono najważniejsze dla zrozumienia przeszłości lub przewidywania przyszłości: czy zamek wysłał posłańca, ponieważ ujawniły się niesprawiedliwość oraz wyrządzone zło? Czy też posłaniec został wysłany, ponieważ bohater umarł?⁷⁸

[39] Jeśli pisarstwo po Holokauście miało zachować w sobie właściwe warunki możliwości, musiałyby uznać faktyczność dziejowej śmierci bohatera. Niemniej jednak niniejszy postulat staje się niezmiernie trudny do spełnienia, ponieważ od momentu

⁷³ Rüsen, *The Logic of Historicization*, 122.

⁷⁴ Zob. Hannah Arendt, "The Jews as Pariah: A Hidden Tradition", w: *Jewish Social Studies* 2, 6 (1944), 99-122, tutaj: 115.

⁷⁵ Moritz Goldstein, "Deutsch-jüdischer Parnass", w: *Kunstwart* 25, 11 (1912), 281-294; Zob. Friedländer, *The Years of Persecution*, 78.

⁷⁶ Saul Friedländer, *Some Aspects of the Historical Significance of the Holocaust*, Jerusalem 1977, 37.

⁷⁷ Friedländer, *Some Aspects of the Historical Significance of the Holocaust*, 38.

⁷⁸ Friedländer, *Some Aspects of the Historical Significance of the Holocaust*, 38. Możliwe, że ostatnie słowa z wykładu Saula Friedländera (opublikowanego drukiem po raz pierwszy jesienią 1976 roku w *The Jerusalem Quarterly*) są krytyczną korespondencją z apokaliptycznym tonem wypowiedzi Martina Heideggera: "Tylko Bóg może nas uratować" (*Der Spiegel* 1976, 30 maja).

zapanowania "czasu światobrazu" (Heidegger)⁷⁹ wyobraźnia estetyczna jest automatycznie wciągana do różnych projektów zawłaszczających dla siebie tajemnicę śmierci. Dlatego wyobraźnia w formie obiektywizującego myślenia zatapia się w głębokich pokładach emocjonalnych, rozbudzanych szczególnie mocno, gdy uwewnętrznia śmierć bohatera, jako że wraz z jego odejściem otwiera się pamięć i nadzieja⁸⁰. W istocie jednak żałoba po bohaterach wyraża ukryte pragnienie autoafirmacji wobec destrukcji, któremu pisarz nadaje jedynie kształt "tymczasowej iluzji, koniecznego, ale zarazem ulotnego "uroczystego przedstawienia"⁸¹. W kontekście rozważań Jörna Rüsena nad możliwościami orientacyjnymi po Holokauście oraz historycznym znaczeniem żałoby narzuca się zatem niepokojące pytanie: Czy za sprawą estetyzacji śmierci ofiar *Shoah*, której obrazy wystawia się w muzeach prawie na całym świecie, nie spowija się "miejsc pamięci" (Nora)⁸² aurą Benjaminowskich pasaży, zaś samego obserwującego nie przemienia się we *flâneura*?⁸³

⁷⁹ Martin Heidegger, "Die Zeit des Weltbildes", w: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950.

⁸⁰ Zob. Saul Friedländer, "Kitsch and the Apocalyptic Imagination", w: *Salmagundi* 2 (1990), 201-206.

⁸¹ Friedländer, Franz Kafka, 161.

⁸² Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", w: *Representations* 26 (1989), 7-24.

⁸³ Na temat możliwych skutków neutralizacji pamięci i wymykania się grozy za pomocą strategii estetyzacyjnych zob. Alvin H. Rosenfeld, *The End of the Holocaust*, Bloomington 2011. W kontekście niniejszego artykułu szczególnie zdumiewający jest przypadek Judy Chicago, amerykańskiej feministki i artystki, która pojechała w podróż do Europy śladami ofiar eksterminacji. W jednym z obozów mąż robił jej zdjęcia, jak kładzie się do pieca krematoryjnego, aby mogła przybliżyć sobie znaczenie cierpienia ofiar. Zdjęcia Chicago zostały upublicznione podczas wystawy *Holocaust Project*.