

Teksty Drugie 2009, 4, s. 6-11



Faux Pas

Dorota Krawczyńska

Faux pas

W 1943 roku Maximilian Aue znalazł się w Paryżu, w drodze na południe Francji, gdzie zamierzał odwiedzić swoją matkę i ojczyma. Przed podróżą planował spotkać się z przyjaciółmi z kregu pisma „Je suis partout”, odpocząć, kupić kilka książek. Wybór padł na świeżo wydany tom szkiców Marice’a Blanchota Faux pas, zawierający artykuły i recenzje drukowane już od kilku lat przez autora Tomasza Mrocznego we francuskiej prasie. Teraz powstała z nich całość, podporządkowana wykrystalizowanej już wtedy charakterystycznej dla tego autora wizji literatury rozpiętej pomiędzy udręką i językiem. Taki też tytuł nosi pierwsza część tomu: From Anguish to Language, mieszcząca między innymi esej Mit Orestesa jako głos do dramatu Sartre’a Muchy. Aue, choć z tego właśnie powodu zainteresował się tą książką, a raczej został przez swego demiurga skłoniony, by się nią zainteresować, przemyka wzrokiem nad tytułem rozdziału, konstatując krótko: „Sartre napisał podobno książkę, w której wykorzystał postać nieszczęsnego ojcobójcy, by przedstawić swoje idee na temat wolności człowieka w zbrodni. Blanchot oceniał go surowo, a ja nie mogłem się nie zgodzić” (J. Littell, Łaskawe, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, WL, Kraków 2008, s. 520). Zmyłkowa to uwaga, zważywszy, że poprzedza morderstwo w Antibes...

Nie jest to, rzecz jasna, jedyny moment, w którym postać Orestesa i historia zabójstwa w zemście zostaje explicite przywołana. Wszak cała, z epickim rozmachem skrojona powieść Littella, w swej warstwie symbolicznej, zbudowana jest na planie tego mitu. Poddany jest on, co oczywiste, stosownym modyfikacjom (jak i przywołany wcześniej dramat Sartre’a, odnoszący się do sytuacji w okupowanej Francji), jednak to właśnie motyw zabójstwa (zarówno tego nieskończone wielokrotnego, jak i tego poszczególnego) oraz kary za nie poniesionej konstituuje i naznacza los nazisty Maximiliana Aue.

Meandryczne i wielowątkowe Łaskawe ogniskują w sobie rozmaite treści, stanowiące stałe punkty dyskusji nad sposobami przedstawienia wydarzeń granicznych, przede

wszystkim wydarzenia Zagłady. Burzliwe przyjęcie książki pokazuje wyraźnie, iż dyskusje te, jeśli milkną, to tylko na chwilę, a temat jest wciąż doniosły i paradoksalnie aktualny. Przyznać też trzeba, że książka Littella jest swoistym pretekstem do kolejnej rundy dyskusji z tego względu, iż zaraz na początku jej publicznego życia okrzyknięto ją skandalem, prowokacją, pornograficznym obrazem przemocy, monumentalnym i monstrualnym kiczem. W takich odczytaniach przodowała zwłaszcza krytyka niemiecka i izraelska, co zdaje się w tym kontekście oczywiste, a na co zwraca uwagę wnikliwy recenzent „The New York Review of Books” w tekście zatytułowanym Transgression. Nie miejsce tu, aby omawiać tak wielką rzecz, jak Łaskawe, wypada jednak zauważyć, że jej prowokacyjność wynika z czegoś innego, niż w pierwszej chwili mogłoby się wydawać. Nie kwestie obyczajowe są tu najistotniejsze, nie one na pewno są motorem Littellowskiej prowokacji, nie chodzi także o epatowanie przemocą. Problemem natomiast jest to, w jaki sposób Littell manipuluje naszymi uczuciami do głównego bohatera, którego w końcu gotowi jesteśmy uznać za uosobienie współczesnej normalności, jednego z nas, neurotyka wciągniętego w machine systemu, ideowca, który – zawieszony w pół transgresji – nie może powiedzieć „nie”, ale też do końca nie jest w stanie utożsamić się z ideologią, którą reprezentuje. Za ofiarę rodziny jako źródła wszelkiego nieszczęścia. Ofiarę braku psychoanalizy. Po prostu – ofiarę. Gdyby mógł poddać się seansom psychoterapeutycznym, gdyby kulturę owego czasu poddać psychoanalizie... W tym sensie odczytać można Littella jako hold złożony psychoanalizie, hold à rebours, po czasie i beznadziejny. Autor nie kryje się zresztą z fascynacją tym nurtem myślenia, każąc Aue opowiadać o sobie i tym samym konstruować swoje Ja, a także odwołując się do pracy Klaus Theweleita Männerphantasien, która stała się w pewnym sensie teoretyczną podstawą całości (pisze o tym Littell w swej glosie do Łaskawych, studium Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, post. Klaus Theweleita w przekł. Elżbiety Kalinowskiej, WL, Kraków

Wstęp

2009), wreszcie, w warstwie fabularnej, wysyłając Unę Aue, późniejszą baronową von Üxkiüll, na studia do Wiednia, do samego Junga, i ratując ją tym samym przed wieczną niedojrzałością, która jej brata doprowadziła do faszyzmu, nad masowe groby Ukrainy, do Auschwitz, a także do rodzinnego domu w Antibes, gdzie dopełnił się jego upadek.

„Faszysta to ktoś jeszcze-nie-całkiem-narodzony” powiada Theweleit w postowiu do Suchego i wilgotnego. Z drugiej strony zaś jest ktoś jeszcze-nie-do-końca-martwy, obozowy muzułman, homo sacer. Bez jego śmierci faszysta się nie narodzi. Theweleit pisze: „Nigdy nie chodzi wyłącznie o zabijanie, lecz o zinstytucjonalizowane odrodzenie. Obozy koncentracyjne były dla ciała Niemca nie tylko fabrykami zagłady, ale też wielkimi laboratoriami, stacjami badawczymi dla narodzin przyszłego aryjskiego władcy. Miał on powstać poprzez śmierć Żydów”.

Książka Littella, choć przybywa z innego momentu historii (ale jednak z tej samej historii, choć nie z tego samego doświadczenia), jest swego rodzaju rewersem obozowych świadectw tych, którym udało się przeżyć. Nie przynosi jednak, rzecz jasna, odpowiedzi na słynne, tytułowe pytanie wspomnień Primo Leviiego. Zadaje je na nowo – z innego miejsca. Nie tylko z miejsca, w którym znajduje się współczesny młody autor-mysliciel, lecz także z *t a m t e g o* miejsca, z głębi nocy, w której dokonywała się zbrodnia. Pytanie to dotyczy tych, którzy byli po drugiej niż Primo Levi stronie. Raz jeszcze Theweleit: „Fragmentaryczne ciało zinstytucjonalizowanego mężczyzny obsesyjnie włącza i wyłącza postawy i postrzeganie. Włącza się i wyłącza. Przetaczanie. Rozłupywanie. Jedno ciało przychodzi, inne odchodzi. Ku niekończącemu się zdumieniu «innych»: «czy to jeszcze ten sam człowiek?». Nie, nie ten sam”.

Aue, choć nie formuluje tego pytania wprost, jest bardzo blisko. Zwłaszcza wtedy, gdy patrzy na swych towarzyszy z Einsatzgruppen na Ukrainie, niemieckich żołnierzy w Stalingradzie, funkcjonariuszy wizytowanych obozów koncentracyjnych, na siebie.

Wybór formy, jaką jest fikcyjna opowieść autobiograficzna, zdaje się także symptomatyczny w kontekście wciąż przez krytykę literacką podejmowanych rozważań o roli opowieści w konstruowaniu własnej tożsamości. Choć jesteśmy już lat wiele po Lejeune'owskim „pakcie autobiograficznym”, okazuje się, czego świadectwem są prace Eakina, że temat negocjowania własnej (narracyjnej) tożsamości ze światem jest wciąż aktualny – zwłaszcza w kontekście zdarzeń traumatycznych, które stają się składową takiej opowieści. Reguły narracji, wciąż od nowa ustanawiane i negocjowane, mogą być źródłem nadużyć i manipulacji, a „przysługujące nam prawo opowiadania historii własnego życia nie może obyć się bez ograniczeń”, przekonuje Eakin. Nawet w przypadku biografii fikcyjnej, na przykładzie której mechanizmy te można tak klarownie demonstrować. Zdawałoby się, że autobiografia fikcyjna w sposób oczywisty bierze w nawias Eakinowskie kategorie naruszenia reguł biografii (kłamstwo faktów, naruszanie prawa do prywatności, niemożność wykazania normatywnych wzorców osobowości), a jednak charakter sporów o książkę Littella wskazuje, że przykładane są doń podobne miary, co do autentyku. W świecie minionych doświadczeń (i wstrząsów) krytyki literackiej, tak srodze doświadczonej

w zderzeniu ze zjawiskiem falsyfikatu (jak choćby sławne wspomnienia Benjamina Wilkomirskiego), widać wyraźnie nie tylko to, że temat do rozmyślań dają nieostre granice gatunkowe pomiędzy świadectwem a literaturą, lecz także, iż pojęcie autentyku wymagałoby nowej rewizji. Czy ma dla nas znaczenie, że Maximilian Aue nie istnieje? I czy aby na pewno nie istnieje? Wszak na jego doświadczenie złożyły się świadectwa autentyczne, a Littell stał się medium dla ich ponownego wywołania. Theweleit, w postwowie do Suchego i wilgotnego, zwraca uwagę na rzecz w przypadku Łaskawych fundamentalną: Littell nie wymyślił języka swego bohatera. On wskrzesił język, jakim rozmawiali ze sobą naziści. Język jest przekąźnikiem doświadczenia, a – wedle słów Eakina – narracja jest doświadczenia kategorią. Dla nas zatem, ponad pół wieku po tych wydarzeniach, ważne jest, że możemy poprzez język owego doświadczenia dotknąć. Dlatego też prawomocne zdaje się określenie takich dzieł literackich (i w ogóle dzieł sztuki odnoszących się do tematyki Zagłady) jako świadectw sekundarnych. Waler autentyczności jest aurą tekstu dokumentu osobistego. Jednak – jak pokazuje Littell – można pokusić się o wywołanie tego efektu nawet w przypadku świadectwa sekundarnego właśnie. Bo o fikcji w przypadku Łaskawych jakoś nieporęcznie jest mówić.

We wstępie do książki Co zostaje z Auschwitz Agamben deklaruje, iż głównym punktem jego namysłu jest rozdział pomiędzy prawdą faktów Zagłady a niemożnością ich przedstawienia – także sobie. Przedstawienia w znaczeniu pomyslenia, wyobrażenia. „Fakty do tego stopnia realne, że w porównaniu z nimi wszystko okazuje się mniej prawdziwe; rzeczywistość, która z konieczności przerasta tworzące ją fakty – na tym polega aporia Auschwitz”. Tym jest także owa luka w świadectwie, o której w innym miejscu pisze Agamben. Zadaniem komentatorów nie jest owej luki zapelnienie (to niemożliwe), ale jej nasłuchiwanie, zgłębianie. Tym właśnie mogą stać się świadectwa sekundarne.

Dzieła sztuki podejmujące dziś temat Zagłady niejednokrotnie skłaniają do dyskusji nad kwestią stosowności nie dlatego nawet, iż rzeczywiście naruszają granice smaku. Zdaje się, iż sama próba nowego ujęcia tej problematyki jest już odbierana jako coś niestosownego. Tymczasem oczywiste jest, iż bez takich prób temat ten skamieniałby w swych dotychczasowych reprezentacjach, stałby się martwym punktem naszej świadomości. Jednak czy słuszne jest założenie, iż lepsza jakakolwiek reprezentacja niż żadna? Czy aż dotąd ma sięgać łaskawość współczesnych? Ich racja przeciwko racji tych, którzy zaświadczyć już nie mogą lub nie chcą? Paradoksem jest bowiem, że niejednokrotnie ci, którzy przeszli przez piekło – milczą, mówią zaś ci, dla których jest ono (na szczęście) abstrakcją. Znamienny jest tu przypadek Sary Kofman, której cała twórczość poświęcona była tej jednej sprawie, choć jednocześnie była to sprawa, o której filozofka długo i uparcie milczała. Jak sama przyznawała, wszystko, co stworzyła, było nakładaniem drogi, koniecznym, by mogła napisać o t y m. Dzieło filozoficzne Kofman było świadectwem w zastępstwie, zduszonymi słowami ojca, który świadectwa nigdy dać nie mógł. Jedyna krótka narracja autobiograficzna Kofman zwieńczyła i dzieło, i życie, które – znalazłszy swą kulminację w tym akcie autokreacji – zostało przez nią dobrowolnie przecięte. Kofman celowo

Wstęp

zrezygnowała z formy narracyjnej, gdyż sądziła, iż struktura narracyjna zawsze stanowi próbę narzucenia władzy, kontroli, a przy tym jest odgórnym nadawaniem sensu wydarzeniom, które sensu nie mają. Zatem, wracając do dzieł tworzonych dziś, ich prawem do głosu, dobrym prawem, byłoby dawanie świadectwa z a m i a s t. Intencja nastuchiwania Agambenowskiej luki. Tylko to.

Saul Friedländer, we wstępie do swego dzieła Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”, formułuje specyficzną, negatywną definicję prawdy reprezentacji. Powiada: „Nie można precyzyjnie zdefiniować, dlaczego jakaś szczególna reprezentacja wydarzeń jest niewłaściwa, można natomiast odczuć wyraźnie złe przedstawienie”. Stwierdzenie to zdaje się enigmatyczne, świadczy raczej o bezradności wobec problemu reprezentacji, jednak wypada się zgodzić, iż – z braku lepszych narzędzi – w tym przypadku zdać się należy na tę słabo uchwytną kwestię intuicji. Falszywe przedstawienie byłoby zatem próbą, granicą przedstawienia właściwego. To chwytne i nieostre kryterium może być pomocne w ocenie granic stosowności właśnie. Przemysław Czapliński zauważa w swoim szkicu, iż Zagłada nie może podlegać kryteriom stosowności, gdyż jej wydarzenie się zniósł owe kryteria. Czy zatem Zagłada, jako największe faux pas w dziejach ludzkości, dopuszczałaby wszelką późniejszą niestosowność, także jej przedstawienia? Niestosowność przedstawienia zaś stanowiłaby rękomię ciągłości pamięci o tym wydarzeniu? Tylko Zagłada swojska, własna, zinstrumentalizowana miałaby szansę egzystować w świadomości współczesnych, nie skazując: siebie – na skamienie i niemotę, ich – na nudę. Profanacja jako warunek wypełnienia Zagłady sensem stawia także pod znakiem zapytania rozpoznanie tych, którzy – jak Kofman – przeżyli i nie doszukali się sensu tamtych wydarzeń. W Paroles suffoquées pisze wręcz: „O Auschwitz i po Auschwitz niemożliwa jest żadna historia, jeśli przez historię rozumiemy opowiedzenie historii wydarzeń, która ma sens”. Podobne intuicje, choć nie formułowane wprost, wpisuje w swą niezwykłą, ciemną i gęstą książkę przyjaciel filozofki, Marice Blanchot, gdy w L'Écriture du désastre (powstałej niemal czterdzieści lat później po pierwszym, przywołanym wcześniej zbiorze esejów), powiada: „Zniszczenie ogarnęło wszystko, pozostawiając zarażem wszystko nietknięte”.

Dorota KRAWCZYŃSKA

Krawczyńska Faux pas

Abstract

Dorota KRAWCZYŃSKA

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

A Faux Pas

Discussed is the issue of representation of the Shoah in secondary testimonies, using J. Littel's *The Kindly Ones* as an example. Ms. Krawczyńska touches upon issues such as relevance of such representations and the issue of narrative identity (based on P.J. Eakin's theory). In turn, works by Sarah Kofman and Maurice Blanchot are evoked as examples of attitudes opposing the idea of giving any meaning to Shoah events (particularly by way of creating narrative stories).

=