



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: O "Podwójnej wibracji" Raymonda Federmana i "Zamachu" Harry'ego Mulischa

Author: Marta Tomczok

Citation style: Tomczok Marta. (2019). O "Podwójnej wibracji" Raymonda Federmana i "Zamachu" Harry'ego Mulischa. W: E. Dutka, M. Kisiel (red.), "Historia, biografia, literatura : studia i szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku" (S. 245-258). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Marta Tomczok
Uniwersytet Śląski w Katowicach

O *Podwójnej wibracji* Raymonda Federmana i *Zamachu* Harry'ego Mulischa

Spośród wydanych w latach osiemdziesiątych XX wieku powieści Waltera Abisha, Paula Austera, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Kuśniewicza czy Donalda Michaela Thomasa jedynie dwie fabuły układają się w symboliczną narrację, wyrażającą ideę postmodernizowania Zagłady tamtego okresu. Są nimi *Podwójna wibracja* Raymonda Federmana i *Zamach* Harry'ego Mulischa, obie z 1982 roku. Wyraźniej niż gdzie indziej pojawiają się w nich cztery wątki, należące wprawdzie do tradycyjnych narracji, ale z różnych przyczyn istotne także w opowieściach o Zagładzie: dzieciństwo, zapomnienie, zaskoczenie i rozliczenie. Warto zwrócić uwagę głównie na ostatni temat, czyniący z tej prozy opowieść rozrachunkową. Dotyczy on zmieniającej się chronologii i wieku podmiotu. W ósmej dekadzie ubiegłego wieku jest nim, bardziej niż poprzednio, człowiek z trudem przypominający sobie wojnę, który przeżył jej zakończenie jako dziecko i gdyby nie strata całej rodziny, mógłby nie pamiętać o Zagładzie. Moment kulminacyjny to zarazem moment oprzytomnienia i powrotu pamięci; konfrontacji z dzieciństwem i weryfikacji dorosłości. Osobiste, bolesne doświadczenia Federman i Mulisch pokazują jako splot ponadczasowych sił i rozpisują na dwa narracyjne głosy: autobiograficzny i polityczny, co oznacza, że ich warstwa „wierzchnia”, rozumiana jako następstwo Zagłady oraz powiązana z latami sześćdziesiątymi, siedemdziesiątymi i osiemdziesiątymi¹, zdobywa

¹ A w przypadku *Podwójnej wibracji* – nawet i późniejszymi, ponieważ jest to w pewnym sensie powieść futurologiczna, wybiegająca w przyszłość.

wobec warstwy „głębokiej”, czyli wojennej, pierwszeństwo, stając się nieomal autonomicznym tematem. Te podwójnie wibrujące historie – by przypomnieć tytuł powieści Federmana – które częściowo opierają się na faktach, a częściowo na improwizacji literackiej, prezentują alternatywne warianty holokaustowej biografii, traktując je jako wyjaśnienia w „sprawie” losu społeczeństwa żyjącego po Holocaustu. Można rzec nawet, że dopiero na tle lat osiemdziesiątych alternatywa, o której pisałam w związku z prozą lat sześćdziesiątych², nabiera właściwego znaczenia i staje się nie tylko uzupełnieniem, ale i dopełnieniem literatury dokumentu osobistego.

[...] czytelnicy mogą od razu wyciągnąć wniosek, pośpieszny i fałszywy, że jest to opowieść autobiograficzna, to znaczy że w sposób zakamuflowany opowiada historię autora, konkretnie moją, skrywającego się pod maską bezimiennego człowieka [...], ale to nieprawda, zapewniam was [...], po co udawać, że jest inaczej, a gdyby tak było, wówczas z pewnością podwójna wibracja tej improwizowanej historii zostałaby zakłócona³.

Podwójnie, a najczęściej po prostu wielokrotnie wibrujące historie o Zagładzie przeplatają zatem historię z fikcją. Ale uciąć ich definowanie w tym miejscu oznaczałoby boleśnie je okroić, niedokładnie przedstawić ich znaczenie, skrócić myśl, którą koniecznie trzeba rozwinąć. Proponuję więc następujące rozwinięcie: **wibrujące historie o Zagładzie odnoszą się do niej za pośrednictwem mechanizmu wymazywania, traktowanego przez podmiot ambiwalentnie, jako czynność pożądana i niechciana, nad którą się panuje albo nie jest się jej świadomym (świadomą). Ambivalencja wymazywania uwalnia podmiot z poczucia winy i jednocześnie tę winę w nim potęguje i wzmacnia, stając się przyczyną jego rozchwiania i swoistej schizofrenii.** Podkreślmy jeszcze jedną cechę tego typu historii: zależność Zagłady od jej wymazywania:

[...] jeśli w ogóle mówimy o obozach to należy koniecznie wyjaśnić że interesuje nas tu nie tyle eksterminacja więźniów, wśród których, przypadkowo, znajdowała się cała rodzina stare-

² W rozdziale na temat prozy Edwarda Jabésa, Leopolda Buczkowskiego i Haliny Birenbaum, będącego częścią przygotowywanej książki *Postmodernizowanie Zagłady*.

³ R. FEDERMAN: *Podwójna wibracja*. Przeł. J. KUTNIK. Bydgoszcz 1988, s. 172. Dalej cytaty z tej powieści oznaczam skrótem „Pw”, po którym podaję numer strony. W cytatach z tego utworu została zachowana oryginalna interpunkcja i orografia.

go człowieka, jego ojciec, matka oraz siostry, co wymazywanie tej eksterminacji jako zdarzenia o kluczowym znaczeniu, i właśnie, jak sądzę ambiwalentny stosunek do tegoż wymazywania obciąża emocjonalnie jego życie, a z niego samego czyni wiecznego hazardzistę...⁴.

Jeśli powieści z lat siedemdziesiątych, takie jak *Podwójna wygrana jak nic* czy *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana, artykułowały doświadczenie wymazywania, to nie opisywały zwykle jego ambiwalencji. Z kolei doświadczeniu ambiwalencji nie towarzyszył powrót do zdarzeń z przeszłości, mający na celu ich rozliczenie i oczyszczenie. W prozie kolejnej dekady nastąpiła gruntowna zmiana: jej bohaterem stał się przede wszystkim wspomniany przez Federmana „wieczny hazardzista”, człowiek oddający swój los w ręce przypadku; liczący raczej na przegraną niż wygraną na loterii.

Dzieciństwo

Lata dziecięce obaj pisarze przedstawiają z dwu różnych perspektyw: niezaangażowanego w Zagładę Holendra (Mulisch) i ocalonego z niej Żyda (Federman). Przeznaczają im jednak odmienne rozmiary narracji. Mulisch prowadzi opowieść szczegółowo i dokładnie, Federman opowiada w skrócie i skokami. W *Zamachu* poznajemy historię zwyczajnej, holenderskiej rodziny, czekającej na koniec wojny w zaciszu własnego mieszkania. Z kolei w *Podwójnej wibracji* pokazuje się nam biografię paryskich Żydów, surrealistycznego malarza i jego żony, krawcowej, *post factum*, dosłownie w kilku kadrach. Oprócz zasadniczych różnic obie historie łączy postać głównego bohatera, zaangażowanego w Zagładę – jak wynika z narracji – bardziej, niż chciałby on sam. Anton Steenwijk z *Zamachu* zostaje ocalony z ulicznej strzelaniny w zasadzie przypadkowo, jako kilkuletni chłopiec, który później musi dźwigać ciężar sieroctwa i samotności; Stary z powieści Federmana uchodzi z życiem z łapanki dzięki matce, która w ostatniej chwili umieszcza go w szafie. W obu narracjach, połączonych osobą chłopca, tematem okrucieństwa wojny i sieroctwem, rządzi więc przypadek. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy bohaterowie radzą sobie ze śmiercią najbliższych w odmienny

⁴ Tamże.

sposób; obaj zostają wychowani przede wszystkim przez wujków i ciotki, podejmują studia, usamodzielniają się i w końcu, po wielu próbach zapomnienia, usiłują przypomnieć sobie okoliczności, w jakich zginęła ich rodzina. Odrębność tych, mimo wszystko podobnych, losów zaznaczona zostaje wyborem narracji. Mulisch sięga po realistyczną, linearną opowieść i proponuje odpowiedź na pytanie o śmierć rodziny i Zagładę w zakończeniu; Federman oba zdarzenia rozważa od pierwszych stron równocześnie. Można powiedzieć, że nie odsłania przed czytelnikiem nowych faktów, jak czyni to autor *Procedury*, ale rozbudowuje ich alternatywę i uszczegółowia narrację „następczą”, dotyczącą dorosłego życia Starego.

Zapomnienie

Jest to – przynajmniej w pewnym stopniu – efekt rozumienia historii, zaproponowanego przez obu pisarzy: Mulisch nazywa wojnę w Holandii ciszą⁵, Federman porównuje Zagładę do wydarzenia epickiego i tragedii greckiej⁶. Milczenie i mówienie. Przedburzowa trwoga i wybuch. Te dwie odmienne narracje artykułują reakcje podmiotu na tragedię utraty najbliższych: Steenwijk musi dorosnąć do zrozumienia faktu, że jego brat i rodzice zginęli nie tyle w wyniku przypadkowych strzałów, jakie padły po morderstwie współpracującego z nazistami znajomego, holenderskiego policjanta, ile z powodu ukrywania się w pobliżu żydowskiej rodziny. W przypadku Federmana chodzi o doświadczenie fundamentalne, wydarzenie epickie, a więc Zagładę rozumianą jako narracja o totalnej mocy sprawczej, za której sprawą „lekki” zwykle postmodernizm zostaje „dociążony” rzeczywistością (a właściwie jej naśladowaniem). Odpowiadając na postawione w 1991 roku pytanie Macieja Świerkockiego o bezradność prozy drugiej połowy dwudziestego wieku

⁵ H. MULISCH: *Zamach*. Przeł. R. PYCIAK. Warszawa 1988, s. 17. Dalej cytaty z tej powieści oznaczam skrótem „Z”, po którym podaję numer strony.

⁶ „Holocaust stanowi epickie wydarzenie XX wieku, nie mogące dosięgnąć dna swojego tragizmu [...], nawet najbardziej banalne aspekty życia w obozach koncentracyjnych, najprostsze, najniewinniejsze pytania dotyczące codziennego życia więźniów, takie jak czy myli zęby, czy obcinali paznokcie, czy używali chusteczek do nosa, czy się kochali, czy się kiedykolwiek uśmiechali, sięgają tragedii greckiej a przynajmniej Teatru Absurdu” (Pw, s. 32).

wobec opisu wojny, Federman tłumaczy realność swojego pisarstwa następująco:

Mnie przedtem Hitler... Bez niego byłbym pewnie ubogim krawcem żydowskim gdzieś w Paryżu, a tak jestem sławnym pisarzem. Materiał pisarski czerpie się z rzeczywistości. W życiu Johna Bartha nie wydarzyło się np. nic takiego... może rozwód z pierwszą żoną, albo jakieś traumatyczne wstrząsy spowodowane przez niego samego, ale on nigdy nie był uczestnikiem wielkich niepokojów historycznych, nie dotknęło go ubóstwo ani głód. Ja głodowałem, i we Francji, i w Ameryce... zebrałem, oszukiwałem, kradłem, tak, robiłem to, żeby przeżyć... musiałem się ukrywać wydarzenia tamtych lat nadal są obecne w mojej twórczości. W głównej mierze mój materiał literacki pochodzi z lat 1942–1952, z tego dziesięciolecia. Potem moje życie przypominać zaczęło życie Bartha – ożeniłem się, mam dzieci, prowadzę przyjemną egzystencję, ale nie umiem pisać o tym okresie. To, co owocuje twórczo, przytrafiło mi się dawno temu⁷.

Zdaniem Jerzego Kutnika, Holocaust oznacza w *Podwójnej wibracji* stałą introspekcję w procesie tworzenia fikcji, mechanizm zapewniający ruch myśli zamiast kontemplacji, ale i zrozumienie, w jaki sposób ludzie mogą „zerkać” w głąb własnej przeszłości⁸. Owo „zerkanie”, nazywane przez krytyków „żabimi skokami”, jest właśnie tym, co różni koncepcję przedstawiania historii przez Federmana od koncepcji Mulischa. To właśnie *Zamach* wydaje się klasyczną, realistyczną prozą epicką, pokazującą prawdę jako efekt wieloletnich poszukiwań. Na tym jednak, że pisarz wybiera ujawnianie, a nie pokazywanie, polega złudność jego myślenia o przeszłości, które prowadzi do jej ponownego, potwornego odrzucenia.

Ku stwierdzeniu, że jednym z ważniejszych problemów *Zamachu* może być Zagłada, wiodą nikłe poszlaki. Podczas wejścia Niemców do domu Steenwijków padają między innymi zarzuty pod adresem leżącej na stole *Etyki* Benedykta Spinozy („Takie rzeczy się czytuje! *Judenbücher*”, *Z*, s. 26) lub zdenerwowanej matki („Mężczyzna skierował latarkę, którą trzymał stojący obok niego żołnierz, na jej nogi. – Das genügt – powiedział. Dopiero znacznie później, przypadkowo, podczas studiów Anton dowiedział się, że człowiek ten sądził, iż po chodzie rozpozna, czy matka nie jest czasem Ży-

⁷ *Przeżyć własną śmierć (rozmowa z Raymondem Federmanem)*. W: M. ŚWIERKOCKI: *Postmodernizm – paradygmat nowej kultury*. Łódź 1997, s. 160–161.

⁸ J. KUTNIK: *The Fiction of Ronald Sucknick and Raymond Federman*. Carbondale 1986, s. 226.

dówką”, Z, s. 26–27). Uwolniony przez Niemców bohater wygląda z kolei, zdaniem narratora, „jak sierota z getta w Białymstoku” (Z, s. 50). Dopiero po latach milczenia i unikania tematu, podczas rozmowy z sąsiadką, która widziała tragiczne, wojenne zdarzenie, Anton dowiaduje się o jego związkach z Zagładą. Karin wyjawia, że ciało zabitego pod domem Steenwijków policjanta, które Peter, ich najstarszy syn, próbował przesunąć gdzieś dalej, nie mogło znaleźć się w okolicy jednego z sąsiednich zabudowań, ponieważ właśnie tam ukrywali się Żydzi:

„Nie, tam nie, tam ukrywają się Żydzi”. – O Boże! – zawołał Anton i złapał się za głowę. No tak, ja też o tym nie wiedziałam, ale widocznie ojciec wiedział. Ukrywała się tam młoda żydowska rodzina z małym dzieckiem, już od czterdziestego trzeciego roku. Gdyby Ploeg [zastrzelony policjant – M.T.] tam się właśnie znalazł, wszyscy ci ludzie by zginęli. Oni też z pewnością widzieli, co robimy, ale nigdy się nie dowiedzieli, jak naprawdę z tym było. A Aartsowie, których każdy omijał, bo z nikim nie chcieli utrzymywać kontaktów: to oni właśnie uratowali życie trojgu Żydom – a ci Żydzi, przez to, że tam byli – im! Mimo wszystko Korteweg był dobrym człowiekiem! I przez to trup Ploega znalazł się po drugiej stronie, koło nich... tak że w następstwie... – Anton nie mógł tego dłużej znieść.

Z, s. 170

Wojenną ciszę *Zamachu* przerywa nagły wybuch: tragedia holenderskiej rodziny okazuje się nie przypadkiem, lecz częścią społecznego nieporozumienia, na mocy którego część żydowskich obywateli przetrwała wojnę „kosztem” obywateli holenderskich. Słowo „koszt” wydaje się w narracji Mulischa kluczowe, oznacza bowiem, że jej linearyzm, podobnie jak wspomniana koncepcja przeszłości, był jedynie złudzeniem. W rzeczywistości konfrontacja niezliczonej ilości rodzinnych detali, dotyczących powojennego życia Antona, z informacją o anonimowej rodzinie Żydów, która pada tylko raz, choć mogłaby – jak u Federmana – pojawiać się co stronę, każe nam zastanowić się nad znaczeniem perspektywy w narracjach o Zagładzie. W przypadku *Podwójnej wibracji* należy ona do dziecka zamordowanych Żydów. W *Zamachu* natomiast holenderskie dziecko ponosi konsekwencje uratowania Żydów, tracąc przy tym całą rodzinę. Mulisch opisuje je w formie zastanawiającej refleksji:

Czy każdy był winny a zarazem niewinny? Czy wina była niewinna a niewinność winna? Tych troje Żydów... Wymordowano

ich sześć milionów, dwanaście razy więcej niż zebranych tu ludzi, ale znajdując się w stanie najwyższego zagrożenia tamta trójka uratowała życie sobie i jeszcze dwojgu ludziom, nie zdając sobie nawet z tego sprawy, i **zamiast nich**, przy współudziale jaszczurek, **zginęli jego ojciec, matka i Peter...** [podkr. – M.T.]

Z, s. 170–171

Warto zapytać o przyczyny ułożenia narracji rozrachunkowej z serii absurdalnych przypadków. Pierwszą z nich jest czas zawiązania akcji, wyznaczony sceną zabójstwa Ploega. To styczeń 1945 roku, kiedy „prawie cała Europa, już wyzwolona, świętowała, jadła, piła, kochała się i powoli zaczynała zapominać o wojnie” (Z, s. 11). Drugą stanowi miejsce, położony niedaleko Amsterdamu Haarlem, a w nim niewielka kolonia domków, których mieszkańcy czekają w rodzinnej atmosferze na koniec wojny. Trzecią jest trup policjanta, który na każdego, pod którym domem się znajdzie, może przynieść nieszczęście. Próby przeniesienia trupa, które następują po otwierającej *Zamach* strzelaninie, odczytane w kontekście zakończenia, wydają się jednak wskazywać na niedocenioną wcześniej rolę determinizmu. Wszystko, co w tej powieści się dzieje, ma swoje następstwa i nie kończy się jedynie – wbrew temu, co sugeruje Mulisch – na potwierdzeniu roli przypadku. Postawione na samym początku zdanie: „Haarlem coraz bardziej przypominał szary popioł, taki jak ten, który wyjmowało się z pieca, gdy był w nim jeszcze żarzący się węgiel” (Z, s. 11), znajduje dopełnienie w zdaniu ostatnim, opisującym okoliczności demonstracji politycznej z 1981 roku: „[...] jego buty jakby wzbijały małe obłoczki popiołu, choć nigdzie popiołu nie widać” (Z, s. 172). A *Etyka* Spinozy, o którą pytają Petera Niemcy, zdaje się stanowić jedną z najistotniejszych podstaw myślowych powieści. To właśnie z niej wynika niezmacona narracyjna cisza *Zamachu*, wyrażająca się w rozpoznaniu i akceptacji przez podmiot konieczności losu, a następnie w wyhamowaniu żądz i wyciszeniu afektów. „O ile dusza rozumie wszystkie rzeczy jako konieczne – pisał Spinoza – o tyle większą posiada władzę nad afektami, czyli mniej im podlega”⁹. Zapomnienie, jakiemu poddaje się Anton, wydaje się formą spinozjańskiej samodyscypliny, od czasu do czasu przerywanej krótkimi rozmowami z dalszą rodziną czy sąsiadami. Anton nie chce wiedzieć, co wydarzyło się w styczniu 1945 roku w Haarlemie. Musi przypomnieć sobie o tym, konfrontując się z wystawionym po wojnie pomnikiem, upamiętniającym nazwisko jego

⁹ B. DE SPINOZA: *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*. Przeł. I. MYŚLICKI. Oprac. i wstęp L. KOŁAKOWSKI. Kraków 1954, s. 343.

rodziców i dwudziestu dziewięciu zakładników, których po śmierci Ploega przetrzymywali Niemcy. Jednak w momencie ostatecznej konfrontacji, gdy bohater zaczyna pojmować związek morderstwa ze stycznia 1945 roku z Zagładą, jego afirmacja determinizmu, przybierająca postać relatywizmu („Czy każdy był winny a zarazem niewinny? Czy wina była niewinna a niewinność winna?”), ulega zachwianiu. Ostrożne rozważania dotyczące niewinności i winy ustępują miejsca jednoznacznym oskarżeniom: rodzice i brat zginęli z powodu Żydów, których przetrwanie i tak było bezsensowne, ponieważ stanowiło kłam zadany matematyce i logice... Zatem dlaczego zginęli?

Rewizje: muzea i pomniki

Ważnym obiektem w obu powieściach są pomniki. Jednak zarówno Federman, jak i Mulisch pragną przede wszystkim opisać różnicę między ich odbiorem, szczególnie przez rodziny ofiar, jakie przedstawia pomnik, a przeznaczeniem, sprowadzającym je do upamiętnienia zbrodni nazistowskich. W *Zamachu* pomnik postawiony niedługo po wojnie przedstawia holenderskich jeńców wziętych do niewoli przez Niemców i zamordowanych w styczniu 1945 roku w Haarlemie. Na cokole znajdują się także nazwiska rodziców i brata głównego bohatera:

Metrowej szerokości żywopłot z rododendronów, których liście połyskiwały w jakby zaczarowanym świetle, otaczał niską, wy-murowaną z cegieł ścianę; na jej środkowej części stała szara rzeźba patrzącej na wprost kobiety z rozpuszczonymi włosami i wyciągniętymi przed siebie rękami, wyciosana w ponurym, statycznie-symetrycznym, niemal egipskim stylu. Pod nią umieszczono datę i napis [...] widniały w czterech rzędach nazwiska pomordowanych [...]. Te nazwiska paliły Antona w oczy. Należały do tych, którzy sami nie byli z brązu, ale których nazwiska utrwalono w brązie dla potomnych [...]. Być może w prowincjonalnej komisji ochrony pomników ofiar wojny debatowano nad tym, czy te nazwiska rzeczywiście powinny były się tutaj znaleźć. Być może niektórzy urzędnicy uznali, że przecież nie byli oni zakładnikami i że nie zostali rozstrzelani tak jak jeńcy, ale że pozbawiono ich życia jak zwierzęta...

Pomnik, o którym z kolei pisze Federman, mieści się na terenie dawnego Konzentrationslager Dachau i przedstawia „splątana rzeźbę”,

którą wzniesiono jako pomnik, niezła, w konwencji socrealizmu, z powykręcanyimi skłębionymi postaciami ludzkimi rozciągającymi się prawie na dwanaście metrów, stanęliśmy przed nią [...] Miriam zbliżyła się do mnie. To przyprawia mnie o mdłości, powiedziała. Och, nic pani nie będzie, odpowiedziałem, Zobacz pani, na ile znam Niemców, pokazali wszystko dokładnie jak trzeba.

Pw, s. 118

W obu przypadkach pomnik znajduje się na terenie miejsca upamiętniającego masową zbrodnię i ma charakter symboliczny, nie narusza więc swoją dosłownością niczyich uczuć, nie budzi również wątpliwości kulturowych czy moralnych, towarzyszących wystawianym w obozach-muzeach ludzkim prochom i szczątkom¹⁰. Rzeźba Nandora Gilda, o której wspomina Federman, byłego więźnia obozu w Dachau, mieści się w paradygmacie śmierci symbolicznej, opisanym przez Annę Ziębińską-Witek na podstawie wystawy-instalacji „Elementarz” Tomasza Pietrasiewicza, otwartej w Muzeum Państwowym na Majdanku 19 maja 2003 roku¹¹. Ciemny brąz, z którego została wykonana, zbliża ją do jeszcze bardziej symbolicznego wyobrażenia masakry, jaką opisuje Mulisch. Kontrowersje, poddane namysłowi przez obu autorów, są wynikiem refleksji nad dokumentacją zbrodni, jej granicami i swobodami. Nie każdemu – mówią zgodnie obaj – wolno o dokumentowaniu pomyśleć. Stawianie pomników nazbyt szybko „rozgrzesza” zbrodniarzy, a szczególnie tych, którzy są „winni i niewinni”, natomiast w żaden sposób nie oddaje bólu, gniewu i wielu innych, sprzecznych afektów, jakie przeżywają rodziny ofiar.

Refleksja na temat pomników, a także miejsc pamięci, stanowi narrację dotąd nieobecną w prozie pozagładowej, którą rozumieć można jako odpowiedź na rosnącą na świecie rolę obozów-muzeów

¹⁰ Więcej na ten temat pisze A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych*. W: *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*. Red. M. FABISZAK, M. OWSIŃSKI. Kraków 2013, s. 32–36.

¹¹ Jak podaje Ziębińska-Witek, była to wystawa poświęcona dzieciom przebywającym w obozie i składała się między innymi z symbolizującego Zagładę wagonu oraz czterech studni wmurowanych w ziemię, odnoszących się do trojga dzieci, które przeżyły, i jednego, które zmarło w obozie. *Ibidem*, s. 41–42.

i miejsc pamięci. W powieści postmodernistycznej towarzyszy jej dyskurs rewizjonistyczny, zwracający uwagę na wspomniane wcześniej wątpliwości: komu i jak wolno budować muzea w miejscu ludobójstwa i jak powinno się oceniać pomysły architektoniczne Niemców. W swoich wnioskach, dotyczących idei Zagłady i jej reprezentacji, Federman zbliża się do refleksji Zygmunta Baumana sformułowanych w *Zagładzie i nowoczesności*. Uprzedźmy jednak, że podobieństwa między obydwojma myślicielami są pozorne. Baumann pisze o doskonale działającej maszynie biurokracji i słabości elit społecznych czy elektronicznym polu bitwy¹², tworząc w zasadzie analogię między ideologią nazistowską i przypominającą system fordowski fabryką. Federman, zafascynowany powojennym amerykańskim społeczeństwem, dostrzega w systemie fordowskim przewagę nad nazizmem nawet w narracji wystawienniczej:

[...] zwiedzałem kiedyś Muzeum Forda w Deaborn, koło Detroit, zorganizowane jest na tej samej zasadzie co to muzeum, wielkie gabloty ze zdjęciami i dokumentami, które odtwarzają historię samochodu Forda [...]. Różnica polega na tym tylko, [...] że kończąc zwiedzanie Muzeum Forda wchodzi się do wielkiej, dobrze oświetlonej Sali gdzie na podwyższeniu widać piękny lśniący ostatni model Forda, nowy thunderbird albo LTD, końcowy produkt tych wszystkich lat ciężkiej pracy i innowacji a tutaj, zakreśliłem ręką wskazując na pustą salę [Muzeum w Dachau – M.T.] w której staliśmy, tutaj nic nie znajdujesz, próżnia, pustka, parę słów nabazgranych na ścianach, cała ta maszyna doprowadziła do tego, do tej próżni, cała ta nazistowska maszyna nic nie wytworzyła, nic oprócz nieobecności, została wymyślona, by fabrykować śmierć.

Pw, 121–122

Autor *Shhh* buduje swoją krytykę upamiętniania obozów koncentracyjnych, rozwijając popularne wyrażenie „fabryki śmierci”, w którym wybrzmiewa oczekiwanie, aby miejsce produkcji spełniało swoją – nie zawsze przecież pozytywną – rolę. Idea doskonałości kultury niemieckiej, wyrażająca się w – pokazanym jako paradoksalne – upamiętnieniu miejsca zbrodni przez zbrodniarzy¹³, powraca

¹² Zob. Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009, s. 246.

¹³ Z fabuły wynika, że Stary musiał odwiedzić Muzeum niedługo po jego otwarciu. Wizyta w Niemczech była więc dla niego przede wszystkim drastyczną konfrontacją z miejscem śmierci najbliższej rodziny, skoro na panujący tam porządek patrzył z rosnącym przerażeniem.

jeszcze później, w czasie dalszego zwiedzania Niemiec, podczas pobytu Starego w hotelu w Baden-Baden. W reakcji na pobyt w Dachau Stary najpierw uprawia seks z przypadkową dziewczyną, później udaje się do kasyna i przegrywa wszystkie oszczędności, by ostatecznie podjąć próbę samobójczą w hotelowym pokoju. Zostaje jednak odratowany. Komentuje ów „niefart” następująco: „A niech to cholera weźmie, nie mogę nawet umrzeć w tym pierdolonym kraju, nie, nie oni nie pozwolą mi tutaj umrzeć” (Pw, s. 132).

Ów „pierdolony kraj” to przecież Niemcy (a w latach sześćdziesiątych RFN), które podobnie jak Holandia, dopiero wiele lat po wojnie, w ósmej dekadzie ubiegłego wieku, podjęły wysiłek dyskusji na temat Zagłady i swojej nazistowskiej przeszłości¹⁴. Temat „późnego wysiłku” podejmuje przede wszystkim Mulisch, pokazując swojego bohatera w politycznym osamotnieniu, jako jednostkę nieprzygotowaną do zrozumienia, że i na jej ziemi, w rodzinnym, małym Haarlemie mogła wydarzyć się Zagłada. Problem, jaki proponuje przepracować w *Zamachu* pisarz, polega na uświadomieniu czytelnikowi roli przypadku w procesie Zagłady, a zatem na zwróceniu uwagi na słabe strony biurokracji, o których wpływie na eksterminację Żydów pisał Bauman¹⁵. Z pewnością Mulischowi nie chodzi o to, by przekonać, że Żydem mógł być każdy. Opisuje *casus* Holendrów, którzy zginęli w najmniej oczekiwanym momencie, pod koniec wojny, gdy już nikt nie spodziewał się w Holandii żywych Żydów, aby zwrócić uwagę na to, z jaką mocą przez wiele lat pokutował w tym kraju stereotyp o ich nieobecności i jak chętnie mu ulegano. Referując pracę historyka Ido de Haana z 1998 roku, Diane L. Wolf zwraca uwagę na niebezpieczeństwo zrównania traum żydowskich i nieżydowskich:

¹⁴ Zob. *Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Red. J. HOLZER. Londyn 1990. Warto jednak pamiętać o słowach Anny Wolff-Powęskiej: „Mylne byłoby jednak przekonanie o braku dyskusji o przeszłości w Niemczech po 1945 roku. Przeszłość była przedmiotem stałej narracji. Ofiary relacjonowały dramatyczne sytuacje, z których udało się wyjść cało. Świadkowie chcieli zrozumieć i wyjaśnić, sprawcy, oskarżani przez otoczenie zewnętrzne, musieli wykazać swoją »niewinność«”. Cyt. za: A. WOLFF-POWĘSKA: *Pamięć: brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*. Poznań 2011, s. 160–161.

¹⁵ Zob. Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada...*, s. 227. Rolę biurokracji bardzo skrupulatnie omówił także Raul Hilberg, poddając nazistowskie dokumenty bardzo szczegółowym analizom, z których wyłoniła się sprawcza strona Zagłady. Por. R. HILBERG: *Zagłada Żydów europejskich*. T. 1–3. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2014.

Dyskurs dotyczący traumy oraz bycia ofiarą odnosił się do wszystkich – Żydów, dzieci holenderskich nazistów, ofiar przestępstw czy kazirodztwa. Kolejny raz zrównano poziomy, na których oceniano wszystkie ofiary, i teraz każdy mógł stać się „ocalonym”. De Haan twierdzi wręcz, że nazywanie okupacji traumą narodową jest „jawną zniewagą”, gdyż sugeruje się tym samym, iż każdy – sprawcy i ofiary – cierpiał tak samo. Dowodzi on, że powinniśmy nazywać okupację tym, czym w istocie była: „Prześladowanie Żydów w Holandii było zorganizowaną zbrodnią okupacyjnych sił niemieckich dokonaną we współpracy z urzędnikami holenderskimi i wspomaganą przez holenderskie instytucje państwowe, ustalone przez nie reguły i moralność”¹⁶.

O zrównaniu traum piszą też, komentując pomniki w Dachau i Haarlemie, obaj prozaicy. Federmana przeraża „splątanie” rzeźby, Mulischa irytuje upamiętnienie ludzi, „którzy sami nie byli z brązu”. Może to oznaczać, że w prozie lat osiemdziesiątych pojawiają się, jeszcze dość niewyraźne, tropy innego upamiętniania miejsc zbrodni, oddające nie tylko jej planowość, ale i przypadkowość. O jednym z takich tropów czytamy w *Zamachu*, gdy Anton po raz drugi odwiedza pomnik: „Rododendrony rozrosły się tak, że tworzyły teraz solidną ścianę zieleni, pokrytą ciężkimi kiśćmi kwiatów, a stojąca pośród nich egipska kobieta zaczynała już tracić ostrość konturów” (Z, s. 147).

Idea postmodernizowania Zagłady, o jakiej mowa była na początku, wynika z alternatywnego i niekonwencjonalnego rozumienia historii, będącego przeciwieństwem „postkonwencjonalnego poczucia tożsamości”, o którym w 1986 roku pisał Jürgen Habermas¹⁷. Miało ono wynikać z przerwanej komunikacji młodych pokoleń z przeszłością. Mulisch i Federman rejestrują jej ciągłość, widoczną jednak nie u ludzi urodzonych po wojnie, lecz u ocalonych. Ich „osmalenie” pokazują w formie buntu przeciwko osobliwym trajektoriom obchodzenia żałoby, takim jak szukanie zrozumienia tego, co się stało, w rozmowach ze sprawcami, reagowanie na rozmaite formy upamiętniania zbrodni czy wreszcie bierność i emocjonalne zeszytnienie, obejmujące trudność w tworzeniu miłosnych związków, wychowywaniu dzieci i we wchodzeniu we wszystkie publiczne role społeczne. Alternatywa jest tu tak naprawdę narracją

¹⁶ D.L. WOLF: *Nie tylko Anne Frank. Ukrywane dzieci i ich rodziny w powojennej Holandii*. Przeł. A. GOŹDZIKOWSKI. Kraków 2014, s. 113.

¹⁷ J. HABERMAS: *Sposób zacierania winy*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Historikerstreit...*, s. 81–89.

obowiązkową, która otrzymała taką nazwę nie tylko ze względu na małą częstotliwość występowania (brakuje jej na przykład w literaturze polskiej), ale też z uwagi na wyswobodzoną z ram dokumentu fabulację. Marzenie o tym, że można przeżyć katastrofę i uwolnić z pamięci o niej swoją seksualność, a przy okazji lepiej zrozumieć politykę czy historię, dotyczy nie tylko postmodernizmu. Ale tylko w nim – jak sędzę – wytwarza tak interesujące reprezentacje.

Bibliografia

- BAUMAN Z.: *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2009.
- FEDERMAN R.: *Podwójna wibracja*. Przeł. J. KUTNIK. Bydgoszcz 1988.
- HABERMAS J.: *Sposób zacierania winy*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*. Red. M. ŁUKASIEWICZ. Londyn 1990.
- HILBERG R.: *Zagłada Żydów europejskich*. T. 1–3. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2014.
- Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Red. M. ŁUKASIEWICZ. Londyn 1990.
- KUTNIK J.: *The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale 1986.
- MULISCH H.: *Zamach*. Przeł. R. PYCIAK. Warszawa 1988.
- SPIONOZA DE B.: *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*. Przeł. I. MYŚLICKI. Oprac. i wstęp L. KOŁAKOWSKI. Kraków 1954.
- ŚWIERKOCKI M.: *Postmodernizm – paradygmat nowej kultury*. Łódź 1997.
- WOLF D.L.: *Nie tylko Anne Frank. Ukrywane dzieci i ich rodziny w powojennej Holandii*. Przeł. A. GOŹDZIKOWSKI. Kraków 2014, s. 113.
- WOLFF-POWĘSKA A.: *Pamięć: brzemień i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*. Poznań 2011.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK A.: *Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych. W: Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*. Red. M. FABISZAK, M. OWSIŃSKI. Kraków 2013.

Marta Tomczok

On Raymond Federman's *The Two-Fold Vibration*
and Harry Mulisch's *The Assault*

Summary

Harry Mulisch and *The Two-Fold Vibration* by Raymond Federman. The novels portray an engaged and political face of postmodernism, unafraid to critically approach the Holocaust through, first and foremost, discursive means concerning art, museums, current affairs or the attitude of the contemporary society towards the Second World War and various nation's engagement with Nazism. Key words: Holocaust, postmodernism, postmodernization, novel, accountability

Marta Tomczok

Zu *Doppelte Vibration* Raymond Federmans
und *Attentat* Harry Mulischs

Zusammenfassung

In ihrem Beitrag ergründet die Verfasserin das Phänomen des Postmodernisierung der Vernichtung und dessen literarische Repräsentationen in Anlehnung an zwei in den 80er Jahren herausgegebenen Romane: *Attentat* Harry Mulischs und *Doppelte Vibration* Raymond Federmans. Aus den Romanen schält sich engagiertes und politisches Bild des Postmodernismus heraus, der dazu neigt, die Vernichtung vor allem mittels der Diskurse über Kunst, Museen, aktuelle politische Ereignisse oder die Einstellung der Menschen von heute zur Geschichte des Zweiten Weltkriegs und des Engagements einzelner Völker am Nazismus kritisch zu beurteilen.

Schlüsselwörter: Vernichtung, Postmodernismus, Postmodernisieren, Roman, Abrechnung