

Błażej Baszczak

Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra

**ZAKAZANA REPREZENTACJA,
NIEWYRAŻALNOŚĆ I MILCZENIE.
JEAN-LUC NANCY I ESTETYZACJA ZAGŁADY**

*Kopali i nic już nie słyszeli;
nie stawali się mądrzejsi, nie wynaleźli żadnej pieśni,
nie wymyślili sobie żadnego języka,
Kopali
Paul Celan¹*

I. Holocaust – milczące świadectwo

Pisanie i tworzenie sztuki o Holocauście było i jest związane z wielorakimi trudnościami. Jak można próbować zrozumieć coś, co przekracza wszelkie granice rozumienia? Czyż każda dyskusja o tym wydarzeniu nie naraża nas na pułapki i niebezpieczeństwa niestosowności, nieporozumień i niemocy środków wyrazu? Niewyobrazalna skala okrucieństwa, jakim było wydarzenie Zagłady, wręcz wymusza wstrzemięźliwość, pokorę, a nawet milczenie. Historyk Frank R. Ankersmith pisał, że „Holocaust powinien pozostać dla nas na zawsze »pustym miejscem«; miejscem, którego nie możemy chcieć zawłaszczyć lub faktycznie zająć w sposób, w jaki historyk ma nadzieję zawładnąć czy wejść w posiadanie przeszłości za pomocą swoich metafor”². To „puste miejsce” niejako zrodziło niemych świadków tego czasu; tych, którzy przeżyli obóz i zostali „zawieszeni” pomiędzy możliwością a niemożliwością mówienia o tym do-

¹ P. Celan, *Utwory wybrane*, tłum. R. Krynicki, Kraków 1998, s. 125.

² F.R. Ankersmith, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, tłum. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, Kraków 2004, s. 406.

świadczeniu. Tadeusz Różewicz nazwał ich „ciemnymi zwierzętami”, „z brzuchem pełnym kamieni”³. Kamieni, które właśnie nie pozwalają im mówić, będąc balastem nie do zniesienia, traumą⁴ nieustannie o sobie przypominającą. W tym wyraża się ów paradoks milczącego świadectwa o Holocauście jako niemożności opowiedzenia tej okrutnej wyjątkowości. Zwrócił na to uwagę chociażby Jean-François Lyotard, pisząc, że prawomocne świadectwo o Holocauście mogłoby jedynie dać ci, co tam zginęli⁵. Wątek ten kontynuował i rozbudował Giorgio Agamben, wskazując, że prawdziwymi świadkami są tylko ci, co nie dali świadectwa, co zginęli, co znaleźli się na samym dnie. Ocalali mogą mówić wyłącznie o brakującym świadectwie. Pisał tak: „Szoa jest zatem wydarzeniem bez świadków w dwojakim sensie: dlatego, że niepodobna o nim zaświadczyć *ani od wewnątrz*, bowiem nie sposób dać świadectwa z wnętrza śmierci, nie istnieje głos mogący dać wyraz zamknięciu głosu, *ani od zewnątrz*, gdyż osoba postronna, z zewnątrz (*outsider*) z definicji nie uczestniczy w owym zdarzeniu”⁶. To straszny paradoks, że jedynym świadkiem może być tylko ten, kto umarł.

Cóż zatem z twórczością, ze sztuką po Holocauście? Czy poeci powinni zamilknąć wobec takiego barbarzyństwa, jak zapytywali Hans-Georg Gadamer i Theodor Adorno? Na pewno przed tymi, którzy próbowali się zmierzyć z tym wydarzeniem, zostały postawione określone wy-

³ Tymi słowami kończy się tomik wierszy Tadeusza Różewicza *Zawsze fragment* z 1999 roku. Cały wiersz brzmi tak:

*z brzuchem pełnym kamieni
ciemne zwierzę
pod czerwonym niebem
biegnę coraz szybciej
choć wiem że tam czeka
na mnie dół*

⁴ Zob. F.R. Ankersmith wprost powiązał Freudowskie pojęcia żaloby, melancholii i właśnie traumy z doświadczeniem Holocaustu. W konkluzjach cytowanego eseju pisał tak: „Pamięć o Holocauście musi pozostać chorobą, psychiczną dolegliwością, na którą nie możemy nigdy przestać cierpieć. Powinno tak być nie tylko z powodu zbrodni popełnionych przeciwko Żydom, lecz także dlatego, że ludobójstwo na zawsze pozostanie zagrożeniem, które w ludzkiej historii może się powtórzyć”. Zob. F.R. Ankersmith, *Pamiętajac Holocaust...*, s. 425.

⁵ Zob. J.F. Lyotard, *Le Différend*, Paris 1983. Obszerny komentarz na temat tego tekstu to artykuł Doroty Głowackiej, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według J-F. Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2.

⁶ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 35.

magania dotyczące nie tylko treści, ale i formy wyrazu. Wskazywała na to Berel Lang: „Zagadnienia związane z reprezentacją nazistowskiego ludobójstwa ujawniają zatem to, co można nazwać »problemem granicy« skierowanym, zasadniczo i faktycznie, pod adresem pisarstwa. Kiedy Theodor Adorno, w swojej najczęściej cytowanej wypowiedzi, mówi o »barbarzyństwie« pisania poezji lirycznej po Auschwitz (i przez to implikację o pisaniu poezji o Auschwitz), lub kiedy Elie Wiesel stwierdza, że wyrażenie »literatura Holocaustu« jest samo w sobie sprzecznością, podają oni w wątpliwość moralne i estetyczne uzasadnienie dla samego aktu pisania o nazistowskim ludobójstwie bez względu na gatunek czy inne środki literackie. Podniesiona tu kwestia dotyczy owego uzasadnienia dla »reprezentowania« tych wydarzeń w ogóle. Ów »problem granicy« jest stale obecny (*implicite* lub *explicite*) w tym, co napisano o nazistowskim ludobójstwie (i, co nie mniej znaczące, praktycznie we wszystkim, co napisano o tym pisarstwie)”⁷. Problem szeroko rozumianej estetyzacji Holocaustu to balansowanie na owej granicy, granicy milczenia i świadectwa, możliwości i niemożliwości wyrazu, realizmu i abstrakcjonizmu, *sacrum* i *profanum*, życia i śmierci.

II. Holocaust jako zakazana reprezentacja

Jednym z ważniejszych problemów sztuki współczesnej jest trudny problem realizmu odniesiony do kwestii zbrodni oświęcimskiej. Czy można, a właściwie czy wolno, czy jest dozwolone przedstawianie obozów koncentracyjnych, eksterminacji Żydów? A jeśli tak, to w jaki sposób? Czy powinien oburzać nas np. obraz Davida Olère przedstawiający deportowanych w komorze gazowej wdychających cyklon B5? Co z innymi obrazami przemocy w sztuce? Czy w ogóle istnieje zakaz reprezentacji w sztuce? Z takimi pytaniami próbował zmierzyć się Jean-Luc Nancy⁸. W szczegól-

⁷ B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, tłum. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 23-24.

⁸ Jean-Luc Nancy (ur. 1940) to współcześnie jeden z najczęściej komentowanych i tłumaczonych filozofów francuskich. A pisze doprawdy wiele, gdyż w jego dorobku znajduje się ponad dwadzieścia książek i setki pomniejszych tekstów. Tematyka, którą porusza, jest bardzo szeroka: od filozofii Martina Heideggera czy Georgesa Bataille’a po komentarze na temat współczesnej sztuki; od sensu świata i dekonstrukcji chrześcijaństwa po niemieckich romantyków z Jeny. Sławę przyniosły mu takie książki, jak *Corpus*, *La communauté desoeuvrée*, *Le sens du monde* czy *Les Muses*. Jego styl filozofowania mocno przynależy do współczesnych, postmetafizycznych myślicieli francuskich, takich jak Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Michel Fo-

ności interesował go problem samej istoty reprezentacji Zagłady. Pytał, po Kantowsku, przede wszystkim o warunki możliwości reprezentacji w odniesieniu do wydarzenia Holocaustu. Z postawy pokory, wstrzemięźliwości i milczenia filozof przeniósł akcent na przemoc i zakaz.

W jednym ze swoich esejów, zamieszczonym w zbiorze *Au fond des images*, zatytułowanym właśnie *Zakazana reprezentacja (La représentation interdite)*, Nancy poprzez odniesienie tej kategorii do próby zobrazowania zbrodni Holocaustu starał się wydobyć samą istotę tego motywu, jego zdaniem jednego z podstawowych w rozpatrywaniu dziejów kultury i wartości Zachodu. Innymi słowy, Shoa stało dla filozofa niemożliwym do zignorowania przyczynkiem do rozważań nad samą istotą reprezentacji w sztuce, jej granicami i możliwą funkcją, jaką może pełnić w wymiarze społecznym, etycznym czy nawet politycznym.

Warto zwrócić uwagę, że Nancy bardzo szeroko ujmuje rozumienie reprezentacji, wpisując ją w wielość różnych kontekstów. Reprezentacja jest przez niego traktowana nie tylko jako pewien system działania czy technika tworzenia, ale jako pewne zdarzenie, część układu historii zwanego „Zachodem”. W łacińskim słowie *representatio* przedrostek *re-* odnosi się nie tylko do aspektu powtórzenia, ale również może oznaczać motyw podkreślenia, zwrócenia uwagi. W tym sensie re-representacja to nasilona, uwypuklona, zintensyfikowana prezentacja. Dlatego termin ten wiązał się także ze zwracaniem komuś uwagi, natarczywym przedstawianiem czegoś. Etymologicznie łacińskie *representatio* pochodzi z języka prawniczego i związane było ze sporządzaniem dokumentu, natomiast starsze, greckie *hypotyposis*, którego słowo „reprezentacja” jest językową kalką, oznaczało szkic, zarys, prezentację cech czegoś, jakiejś figury, wystawienie czegoś przed nami. Z takim genotypem tego słowa wiążą się jego konotacje psychologiczne i filozoficzne. Reprezentacja mentalna lub intelektualna to nie tyle kopia czegoś, ile prezentacja przedmiotu podmiotowi. „Reprezentacja jest obecnością uobecnioną – pisał Nancy – przedstawianą, pokazywaną. Nie jest więc prostą i czystą obecnością: nie jest bezpośredniością bytu ustanowionego, ale wyprowadza obecność z owej bezpośredniości, nadaje jej wartość jako takiej lub innej obecności. Inaczej mówiąc, reprezentacja nie uobecnia czegoś, nie przedstawiając warto-

ucault, a przede wszystkim Jacques Derrida, który wywarł na niego największy wpływ. Wydaje się, że jego myślenie permanentnie krąży wokół trzech zagadnień: wspólnoty i społecznego wymiaru ludzkiej egzystencji, istnienia zakorzenionego w ciele oraz sztuki jako egzystencjalnego wymiaru doświadczenia ludzkiego. Tę strategię filozoficznego pisarstwa można by najogólniej nazwać egzystencjalną dekonstrukcją i dekonstrukcją egzystencji.

ści lub sensu – w każdym razie minimalnej wartości lub sensu bytu wobec podmiotu”⁹.

Reprezentacja nie uobecnia jedynie czegoś, co jest nieobecne, lecz uobecnia coś, co znajduje się poza bezpośrednią obecnością. Tu rodzi się sporo zawiloci, gdyż w nieobecności jako konstytutywnej cesze obecności reprezentowanej krzyżuje się nieobecność rzeczy i nieobecność wobec rzeczy zamkniętej w swojej bezpośredniości. Zawarty zdaniem Nancy’ego jest w niej sens, który nie jest obecny, lecz wycofany, sens jako *absens* – zawieszony, potencjalny, mogący się dopiero objawić. „W ten sposób – zaznaczał filozof – całą historię reprezentacji – całą gorączkową historię gigantomachii *mimesis*, obrazu, percepcji, przedmiotu i prawa naukowego, widowiska, sztuki, reprezentacji politycznej – przemierza rozłam nieobecności, która w rzeczywistości rozpada się na nieobecności rzeczy (problematykę swojej reprodukcji) i *absens* w rzeczy (problematykę swojej reprezentacji). Nasza historia chwieje się, wije i wydziera w konsekwencji rozłamu dokonującego się na styku dwóch logik: logiki subiektywności, dla której istnieje fenomen, i logiki rzeczy samej w sobie lub ‘rzeczywistej obecności’. I jedna, i druga winny się nawzajem uzupełniać, tymczasem ujawniają się one jako oddzielne”¹⁰. Według Nancy’ego fundamentalny jest związek reprezentacji z nieobecnością i z tym, co nazywa on *absensem*, sensem, który jest czymś wycofanym, nieobecnym, ale który podpira każdą obecność, dzięki któremu staje się ona właśnie czymś uobecnionym, czymś, dzięki czemu obecność może dopiero się pojawić. Jest podobna do opisywanej przez nas w namyśle nad dystynkcją w obrazie logiki określania i wycofywania się linii, czyli tego, co podkreśla i zarazem odróżnia obraz. Tutaj dynamizm ten zachowany zostaje poprzez nieustanną, swoistą dialektykę obecności reprezentacji i koniecznie niepełnego, niezupełnie immanentnego z tą obecnością wycofanego i jednocześnie niebezpośrednio ujawniającego sensu. By reprezentacja mogła być reprezentacją, nie może być pełną, czyli według Nancy’ego totalną obecnością sensu. Pisał on tak: „Reprezentacja nie jest *symulakrum*: nie jest ona czymś, co zastępuje rzecz oryginalną – w rzeczywistości nie ma śladu rzeczy: jest prezentacją tego, co nie sprowadza się do danej i doskonałej obecności (lub danej całkowicie doskonałej) albo jest zaprezentowaniem jakiejś rzeczywistości (lub formy) inteligibilnej poprzez formalne pośrednictwo jakiejś rzeczywistości zmysłowej. Obydwa sposoby jej rozumienia nie pokrywają się ze sobą w jej podziałach

⁹ J.L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 122.

¹⁰ Tamże.

lub w swym wewnętrznym zagmatwaniu, jednak aby zgłębić myśl kruczki i arkana 'reprezentacji', trzeba rozważać je razem lub przeciwstawiać je sobie"¹¹. Reprezentacja nie jest prostą obecnością czegoś, bezpośredniością przedstawienia, lecz pewnym procesem, który tę obecność ma dopiero wyprowadzić, ustanowić dzięki nadaniu jej pewnej wartości, sensu. W sposób konieczny w reprezentacji ma istnieć zarówno to, co obecne, jak i to, co nieobecne. Oba te wymiary mają się uzupełniać, pozwalając na odmienność, różnorodność reprezentacji. W takim ujęciu reprezentacja wpisywać się powinna w dynamiczny, nigdy niezakończony proces ujawniania wartości, sensu, prawdy, świata, a nie niejako „zamrażać” te pojęcia, konserwować je.

Dopiero w tym miejscu można za Nancy zadać pytanie: w jakim zatem sensie reprezentacja może być zakazana? (Ale można zapytać również, czy tak rozumiana każda reprezentacja nie jest zakazana, gdyż każda przecież zawiera jakiś wymiar obecności sensu, chyba że byłaby pewnym zaskoczeniem, zbiciem z tropu. Wtedy w tym pojedynczym momencie spełniałaby wymagania filozofa, ale zaskoczenie też w końcu mija, chyba że to zdarzenie reprezentacji doprowadziłoby do określonej zmiany porządku, pozytywnej dezorganizacji, zachwiania systemem znaczeń. Wtedy dopiero wydaje się, że spełniłaby swoje zadanie). Nancy znów, jak w rozważaniach o dystynkcji, przywołuje jako punkt wyjścia do sproblematyzowania tego zagadnienia religijne rozróżnienie *sacrum* i *profanum*, tu widziane jako podział na zakazaną i dozwoloną reprezentację. Ale ten wątek ma tylko nasunąć odpowiednie intuicje, które i tak zostaną przeformułowane w dalszym wywodzie filozofa. Chodzi o pokazanie napięcia pomiędzy idolem a reprezentacją, które wywodzi się ze źródeł religijnych, a które związane jest z zakazaną reprezentacją.

Jak zauważał Nancy, zagadnienie zakazanej reprezentacji ma swoją długą tradycję związaną z teologicznym problemem przedstawiania *sacrum*. Szczególnie w judaizmie istnieje rygorystyczny zakaz wykonywania przez Żydów jakichkolwiek przedstawień figuratywnych, intencjonalnie mający na celu uchronić ich przed zgubnym wpływem innych kultów. Wprost zawarty jest on w *Księdze Kapłańskiej*, trzeciej z *Pięcioksięgi Mojżeszowej*: „Nie będziecie sobie czynili bożków, nie będziecie sobie stawiali posągów ani stel. Nie będziecie umieszczać w waszym kraju kamieni rzeźbionych, aby im oddawać pokłon, bo Ja jestem Pan, Bóg wasz” (Kpł 26, 1). Dopiero od czasów nowożytnych, wraz z coraz większym przenikaniem się kultury żydowskiej i katolickiej, nastąpiło osła-

¹¹ Tamże, s. 119.

bienie tego zakazu i pojawienie się żydowskich artystów uprawiających również sztukę figuratywną, czyli przedstawieniową. Natomiast pokłosiem tego judaistycznego zakazu był zrodzony już we wczesnochrześcijańskim Bizancjum ruch ikonoklastów, którzy wyraźnie przeciwstawiali się próbom tworzenia wizerunków boskich, zarzucając im obrazoburstwo. Takie myślenie przeniknęło również do tradycji katolickiej. Istnieje określone przykazanie wypowiedziane w *Księdze Wjścia* (20, 4): „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na niebie nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią”. W tych religijnych przykazaniach zakazany jest określony typ reprezentacji boskiej, mianowicie boski idol, który miał trwałą, autonomiczną postać. Idol jest fabrykacją, a nie reprezentacją boga. Jednakże jest zakazany nie jako kopia czy obraz imitujący świętość, lecz dlatego, że próbuje oddać pełną obecność boga, konkurować z obrazem jego całkowitej, pełnej immanencji. Namalowana twarz boska nie może być dopełniona, gdyż „dopełnienie wiąże się z doskonałością, która zamyka, pozostawia rzeczy bez dostępu, bez przejścia. Wyrzeźbiony obraz dopełnionej twarzy – oto jest prawdziwy zakaz [...]”¹². Dlatego w tym religijnym kontekście motyw „zakazanej reprezentacji” związany jest nie tyle z zakazem tworzenia jakichkolwiek podobizn boskich, ile raczej wymusza pewien ich typ. Zakaz reprezentacji właściwie odnosi się do określonej interpretacji obrazu – takiego, który rości sobie pretensje do bycia obrazem doskonałym, a tym samym dla Nancy’ego zamkniętym na wszelką inność, niejako „zamurowanym” w swojej formie. Taki zdaniem filozofa jest idol, dlatego zakazana jest idolatria, a nie reprezentacja jako próba przedstawienia nieobecności otwartej w zmysłowej formie dzieła sztuki. To w tym znaczeniu Nancy pisał o reprezentacji jako czymś, co nie ma zastępować i sprowadzać się do uobecnionej doskonałości tego, co chce przedstawić, ale być próbą zaprezentowania jakiegoś aspektu inteligibilnej rzeczywistości poprzez zmysłowe formy.

Jednakże w takim postawieniu sprawy, czyli zarysowując pewne napięcie pomiędzy obrazem a idolem, oryginałem a kopią, symulacją czy sztucznością, a przede wszystkim otwartością a doskonałością jako synonimem zamknięcia, rodzi się pewna nieufność wobec sztuki, jej potencjalnej skłonności do idolatrycznych powinowactw. Napięcie to zostaje przez Nancy’ego odniesione do problematyki przedstawiania obozów Zagłady, będąc przyczynkiem do próby bardziej ogólnego namysłu nad zdarzeniem Shoa w historii cywilizacji Zachodu.

¹² Tamże, s. 117.

W kontekście tego, co napisaliśmy o Nancy'ego rozumieniu reprezentacji, reprezentacja Zagłady, żydowskiej eksterminacji jest zakazana tylko przez sprowadzenie jej do dosłownej obecności, czyli jakby do religijnego idola, przez chęć ustanowienia zamkniętej w swej formie zmysłowej figury. Jako takowe można by potraktować pewne próby niejako dosłownego przedstawiania tragedii obozowych. Grupa Vad Vashen w Jerozolimie, grupa Forest Lawn w Los Angeles, obraz wspomnianego Davida Olère, czy film *Shoah* Lanzmanna – tych twórców i ich dokonania można potraktować jako takie próby niejako dosłownego przedstawienia tej tragedii. Nie chodzi o to, by te dzieła krytykować, one właściwie wymykają się kryteriom estetycznym. Dla Nancy'ego one nie reprezentują, a upamiętniają, są sygnałami, oznajmniają wstyd i właściwie niemoc reprezentacji. Jednakże to nie koniec ustaleń. Nancy uważał, że Shoa stał się ostatecznym kryzysem reprezentacji. Nazizm w swoim narodowym estetyzmie dążył bowiem nie tylko do stworzenia doskonałej reprezentacji siebie samego, ale w swojej gigantomachii przedstawienia doprowadził do jej destrukcji, „spłaszczenia” jako możliwości wyrażania sensu, jako nośnika różnorodnych wartości oraz samej otwartości na to, co inne, co nieoczekiwane. Nancy pisał: „Trzeba zrozumieć, że skuteczność obozów koncentracyjnych polega przede wszystkim na spłaszczeniu samej reprezentacji lub możliwości reprezentacyjnej w taki sposób, że nie mogą one już w żaden sposób reprezentować lub wystawiają reprezentację na jej własną próbę”¹³. Przypadek Auschwitz to w tym sensie zakazana reprezentacja, że nie pochodzi on z porządku obecności. Albo jak wskazywał filozof, problem reprezentacji Auschwitz dlatego nie może zostać rozwiązany ani odnosząc go do bluźnierstwa, ani do świętości, gdyż niejako zdekonstruował samo pojęcie reprezentacji. Innymi słowy, zapytywał on, co w Auschwitz stało się z samą reprezentacją.

Reprezentacja zajmuje uprzywilejowane miejsce w wymiarze ideologicznym i praktycznym nazizmu, gdyż system ten uprawiał jakby totalną reprezentację. Sztuce została przypisana polityczna waga, rola kształtowania mas. Sporo miejsca temu zagadnieniu poświęcał filozof w książce *Mit nazizmu*, napisanej wraz z Philipem Lacoue-Labarthe¹⁴. Reprezentacja w służbie tej ideologii miała wytwarzać bardzo wyraźnie określoną mitologię systemu, odgrywać przed masami jednoznaczną wizję rasy, Europy i ludzkości. Wizję bez braków, właśnie „doskonałą”, czyli zamkniętą, bez niejednoznaczności, bez niedomówień, bez otwartości na to, co wobec niej inne, różne. Dlatego Nancy uważał, że w estetycznym total-

¹³ Tamże, s. 120.

¹⁴ Zob. J.L. Nancy, P. Lacoue-Labarthe, *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, L'Aube 1991.

nym rozmachu tworzy wręcz „nadreprezentację”, gdyż miał to być system, nawet nowa forma cywilizacji, przedstawiająca nie tylko triumfujący model ludzkości, ale i wyraźnie określony wzór reprezentacji, w ten sam sposób, w jaki Aryjczyk miał być nadczłowiekiem, niejako reprezentantem reprezentacji, ideą tożsamą z doskonałą obecnością i jako jedyna istota odpowiedzialna za postęp społeczny, za stworzenie nowego świata. To taka obecność, taki wzór reprezentacji, wedle której ma kształtować się świat. Aryjczyk zaś był jej ucieleśnieniem, uobecnioną doskonałością, reprezentantem samej reprezentacji nazizmu. Był jego nadreprezentantem. Nancy pisał tak: „Nadreprezentacja nie sprowadza się jedynie do ogromnych rozmiarów, wyolbrzymienia aparatu reprezentacji, demonstracji lub włączenia do widowiska *Anschauung* i *Anschauer*: opiera się ona raczej na reprezentacji, której przedmiot, intencja lub idea spełnia się całkowicie w manifestowanej obecności. Aby jak najdokładniej określić tę cechę totalnej, przesyconej obecności”¹⁵. Nazizm miał cechę i pragnienie totalnej, przesyconej obecności, głodu obecności. Führer, nazistowski porządek i aryjski archetyp miały być integralną obecnością, manifestacją obecności, odsyłającą do swojej immanentnej bezpośredniości. W takim ujęciu naród żydowski traktowany był jako destruktor reprezentacji, pozbawiony wizji niszczyciel cywilizacji. „Obóz zagłady – pisał filozof – jest sceną, na której nadreprezentacja tworzy widowisko unicestwiania tego, co w jej oczach jest nie-reprezentacją. Tym, co odróżnia owo przedsięwzięcie od wszystkich innych (inne obozy, ludobójstwo), jest to, że obiera ono za cel bezpośrednio i precyzyjnie ‘pod-człowieka’, a nie jakąś piekielną rasę i/lub wroga, ale przede wszystkim gangrenę lub miazmat zdolne do zatrucia samej prezentacji autentycznej obecności. Auschwitz jest przestrzenią zorganizowaną w taki sposób, aby sama Obecność, ta, która się pokazuje i pokazuje świat wraz z sobą i bez reszty, mogła wystawić widowisko unicestwienia tego, co z zasady jest objęte zakazem reprezentacji – czy też tym, co nazywam tu zakazaną reprezentacją. Zadaniem SS-mana jest zniszczenie tego, co może zaskoczyć lub zakłócić porządek nadreprezentacji”¹⁶. W ten sposób zbrodnia przeciwko ludzkości może się dokonać nie tylko z przyczyn religijnych, etnicznych itd., ale też z powodu ataku na reprezentację, w dążeniu do autentycznej obecności. Czyli tak naprawdę w ataku na widzialną inność. Auschwitz tym się różni od odrażającego Gułagu, że był wołą reprezentacji totalnej, bez zahamowań, bez alternatyw. SS-mam miał być niczym model, pełen blasku dla więź-

¹⁵ J.L. Nancy, *Zakazana reprezentacja...*, s. 125.

¹⁶ Tamże, s. 126.

niów, a jednocześnie sam wobec siebie musiał pozostać niewzruszony na spójrzanie innego, na jego twarz i obecność, czyli odmiennność.

Tak działa przemoc, której anatomię i związek z obrazem filozof także badał. Określał ją jako obcą siłę wobec systemu, w którym zaczyna działać. Siłę, która nie wchodzi w porządek rozumu, która przeistacza, mając na względzie tylko rezultat. „Przemoc pozostaje na zewnątrz, ona ignoruje system, świat, układ, który gwałci (osobę, grupę, ciało czy język). Ona nie chce się wkomponować, ona chce być przeciwną możliwością, nietolerancyjną dla ułożonej przestrzeni, którą rani i niszczy. Ona nie chce nic wiedzieć i chce być tylko ignorancją albo ślepą decyzją, tępą wolą wyrwaną od wszelkich połączeń, zajęta swoim narzucaniem”¹⁷. Według Nancy’ego dostrzec można wręcz bezpośredni związek przemocy i obrazu, gdyż przemoc dokonuje się w obrazie, to, co się dla niej liczy, to jej własna manifestacja. „To, co gwałci, chce widzieć swój znak na tym, co zostało zgwałcone, tak samo przemoc polega na wytłoczeniu takiego znaku. Przemoc boska jest widzialnością piorunu albo plagą egipską, przemoc kata jest wykazaniem się liczbą ofiar, a przemoc prawa zaznacza się w karze”¹⁸. Przemoc ma charakter autodemonstracyjny, który realizuje się w obrazie. Tym samym dochodzimy do rozpoznania możliwej wzajemnej relacji przemocy i obrazu, zawieszony pomiędzy możliwością istnienia obrazów przemocy a przemocą wykorzystującą obraz w celu realizacji swoich zamierzeń. W ten sposób obrazy przemocy znów przenoszą nas w stronę estetyki Zagłady, na brzeg okrucieństwa.

Gdy SS-mam tworzył widowisko z tego, co martwe, ze śmierci, dokonował gwałtu na śmierci, na jej obecności, doprowadzał właściwie do destrukcji jej możliwości reprezentacji. Śmierć w Auschwitz stała się anonimowa, utraciła swój indywidualny wymiar, została zawłaszczona, straciła swoją estetyczną reprezentację. Człowiek eksterminowany, uwięziony w obozie został pozbawiony jakichkolwiek możliwości reprezentacji, ta reprezentacja została spłaszczona. Stał się on istnieniem bez twarzy¹⁹.

¹⁷ Tenże, *Image et violence*. W: tenże, *Au fond des images*, Paris 2003, s. 37.

¹⁸ Tamże, s. 44-45.

¹⁹ Sporo na temat etycznego wymiaru twarzy ludzkiej napisał Emmanuel Lévinas. W książce *Całość i nieskończoność* pisał tak: „Twarz nie daje się pojąć, wymyka się mojej władzy. W swej epifanii, w swej ekspresji, dający się jeszcze ujmować byt zmysłowy przeobraża się w byt, który stawia totalny opór ujmowania. To przeobrażenie możliwe jest tylko dzięki otwarciu się nowego wymiaru. Opór wobec ujmowania nie jest bowiem nieprzewycięzalnym oporem twardej skały, która łamie wysiłek ręki, nie przypomina też oddalenia gwiazdy w bezmiernej przestrzeni. Ekspresja, jaką do świata wprowadza twarz, nie odsłania słabości moich władz, lecz podważa samą możność władzy. Twarz, choć jest jeszcze rzeczą wśród rzeczy, przebija

„Zatem problem reprezentacji obozów jest problemem reprezentacji twarzy, która sama utraciła reprezentację i spojrzenie, twarzy przesyconej samym tylko zapachem, twarzy rozciągniętej w akcie eksterminacji jako ostateczna redukcja sensu”²⁰. Przestrzeń reprezentacji w Auschwitz została więc zredukowana i spłaszczona, zawłaszczona przez śmiercionośne spojrzenie SS-mana. Ta rzeczywistość jest w pewnym sensie nie do zobrazowania. Można pokazać najbardziej przerażające obrazy, ale nie można pokazać tego, co zabija możliwość obrazu. Obóz zakazuje reprezentacji, gdyż był jej egzekucją w dwóch znaczeniach tego słowa: jej dokonaniem bez reszty i jej wyczerpaniem bez reszty²¹. Tej reszty, która właśnie umożliwiała reprezentację, pozwalała na wszystkie rodzaje przedstawienia śmierci i która jest motywem, bodźcem każdej reprezentacji, otwierającej się na nieobecność i na nieskończoność. Reprezentacja zakazana to ta, która „nie chce ‘obozów’, ale która ustanawia stawką w grze ich (nie)reprezentowalność: za pomocą całkowicie odmiennych środków,

formę, która ją ogranicza. Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy” – E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 232. Twarz jest etycznym wyzwaniem drugiego człowieka do porzucenia egoistycznej wolności, a do przyjęcia odpowiedzialności. To dlatego SS-mam nie patrzył na twarz więźnia, nie pozwalał jej się objawić, gdyż mogłoby to „grozić” jego moralnym zawstydzeniem.

²⁰ J.L. Nancy, *Zakazana reprezentacja...*, s. 131.

²¹ Na problem niemożliwości świadectwa Auschwitz zwrócił uwagę Giorgio Agamben, kładąc nacisk na etyczny wymiar tej destrukcji przedstawienia. Agamben pisał o więźniach (których nazywał milczącymi „muzułmanami”) jako o ludziach całkowicie odartych z godności, żywych trupach, właściwie niepotrafiących już dać świadectwa o tym, co stało się w obozie: „Szoa jest zatem wydarzeniem bez świadków w dwojakim sensie: dlatego, że niepodobna o nim zaświadczyć *ani od wewnątrz*, bowiem nie sposób dać świadectwa z wnętrza śmierci, nie istnieje głos mogący dać wyraz zamilknięciu głosu, *ani od zewnątrz*, gdyż osoba postronna, z zewnątrz (*outsider*) z definicji nie uczestniczy w owym zdarzeniu”. Zob. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz...*, s. 35. Należy jednakże zwrócić uwagę, że pierwszy kategorię „muzułmana” do problematyki Holocaustu wprowadził Jean Améry, belgijski pisarz pochodzenia austriackiego, podczas wojny zesłany do Auschwitz. W swojej książce o Holokauście pisał tak: „Tak zwany muzułman, jak w żargonie obozowym nazywało się więźnia, który poddał się rezygnacji i z którego zrezygnowali też towarzysze niedoli, nie dysponował już żadną przestrzenią świadomości, w której mogłaby zachodzić konfrontacja dobrego ze złym, szlachetnego z podłym, intelektualnego z nieintelektualnym. Był on po prostu ledwie trzymającym się na chwiejnych nogach trupem, kłębkim fizycznych funkcji w ich ostatnich podrygach”. Zob. J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 38.

które można różnie oceniać, np. kamienne bloki Jochene Gerza, na których nazwy izraelskich cmentarzy wyryte są po stronie odwróconej, niewidocznej, zwróconej ku ziemi albo szklane płyty Emanuela Saulniera ułożone w napis 'Rester, resister', albo *Shoah* C. Lanzmanna (film bezustannie podkreślający poprzez swoją własną reżyserię odrzucenie reżyserii)²². W pewnym sensie jako przykład takiej anty-reprezentacji można podać film R. Benigniego *Życie jest piękne*, będący absurdalnym odwróceniem tego śmiertelnego patosu obozowej nadreprezentacji, a jednocześnie próbą wydobycia i ośmieszenia spłaszczzonego sensu życia w Auschwitz z pozycji więźnia²³.

Przykład Auschwitz, obozowej reprezentacji, pozwala zobaczyć to napięcie pomiędzy, z jednej strony, dążeniem do pełnej obecności (czy to władzy, wiedzy, czy istoty ludzkiej), które może grozić pragnieniem nadreprezentacji, dążeniem do totalności, a z drugiej strony – prawdą otwartą i niespełnioną, sensem stającym się, otwartym na inność, na wielość przedstawień. Z tego samego powodu Nancy krytykował polityczne dążenia do tworzenia immanentnych wspólnot, zamkniętych i skończonych, gdyż jego zdaniem w ten sposób nieuchronnie i konsekwentnie tworzy się dzieło totalne, które ma ambicje kształtować wszystkie formy ludzkiej egzystencji (czego najbardziej jaskrawym przypadkiem stał się nazistowski totalitaryzm)²⁴. By tego uniknąć, wspólnota jako ontologiczna forma bycia wspólnie ma być otwarta, dopuszczająca swoją zmienność i mnogość, czyli to, że nigdy nie dopełni się jako dzieło, że nie osiągnie swojej docelowej postaci. Podobne wymagania stawiał filozof kategorii reprezentacji, która również powinna być niejako nigdy nieukończona, niedoskonała, ale w pozytywnym sensie, czyli powinna ciągle przekraczać swoje ramy, nieustannie wykraczać poza siebie, być wiecznie otwar-

²² J.L. Nancy, *Zakazana reprezentacja...*, s. 133.

²³ Interesujące jest pojawienie się właściwie całego cyklu komedii o Auschwitz. Poza wspomnianym filmem Benigniego *Życie jest piękne* powstały takie dzieła, jak *Jakub kłamca* czy *Pociąg życia*. Wybranie takiej formy przekazu może również świadczyć o pewnej porażce prób „obiektywnego” przedstawienia tragedii obozowej i może dowodzić załamania chęci odzwierciedlenia niejako wprost tej rzeczywistości. Komedia jakby z definicji zbudowana jest przeciw na pewnym „kłamstwie”, świadomym przeinaczeniu rzeczywistości, ale jak inaczej pokazać Auschwitz, w którym zatarła się granica pomiędzy tym, co realne, a wyobrażone, tragiczne i karykaturalne, wzniosłe i szydercze. Komedia obnaża tę niemoc wyrazu. Więcej na ten temat zob. S. Žižek, *Komedia obozowa*, tłum. A. Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

²⁴ Zob. J.L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010.

ta na swoje własne transformacje, na to, co inne, zmienne i nieokreślone. Wtedy jest szansa, że nigdy nie dopełni się jako dzieło, że nie osiągnie swojej docelowej postaci, a dzięki temu będzie mogła wpisać się w etyczny wymiar ontologii zdarzenia, jaką Nancy tworzy w swoich pracach. Dla niego idea niedoskonałej, otwartej reprezentacji jest praktykowaniem oporu wobec tego, co zamknięte w swej formie, co dąży do ujednoczenia, a co w konsekwencji zmierza ku totalizującej esencji.

III. Holocaust – estetyka niewyraźności

W tym miejscu można powrócić do pytania Adorna o możliwość tworenia po Holocaustie. Czy każda próba estetyzacji Zagłady jest barbarzyństwem? Sam filozof odpowiadał, że „tak wielkiego cierpienia nie wolno zapominać i nawet jeśli sztuka zawiera w sobie ciągle ryzyko zdradzenia ofiar, nie istnieje inne miejsce, w którym cierpienie to mogłoby się odnaleźć”²⁵. Niejako podążając za tą myślą, zaznaczyć należy, że kwestia sposobu przedstawienia tragedii Holocaustu skupiała uwagę wielu artystów. Również polscy twórcy próbowali zmierzyć się z problemem Zagłady i zdolnością sztuki do jego zobrazowania. A pod niektórymi względami ich sytuacja była szczególna, gdyż z jednej strony tragedia Holocaustu wielu dotknęła osobiście, przez co byli niejako „uprzywilejowani” do wypowiedzania się na jej temat. Ale z drugiej strony to „uprzywilejowanie” było niczym Różewiczowskie „kamienie w brzuchu” – traumą, która powodowała niechęć do powracania do tego wydarzenia, nawet w wysublimowanej formie, jaką jest twórczość artystyczna.

Ten wątek obecności traumy Holocaustu, a jednocześnie niemożliwości jej oddania, wyrażenia widoczny jest m.in. w pracach Eleonory Jedlińskiej²⁶ i Zbigniewa Dłubaka. Ich dzieła to jakby niemy krzyk. Cechuje je niewyobrażalna chęć oddania okrucieństwa Zagłady, zaświadczenia o straszliwości tego wydarzenia, ale ich prace pełne są świadomości niemożności przekazania tego doświadczenia innym, opisania go dostępnymi środkami wyrazu. Tym, co pozostaje, jest głuchy lament i przekonanie o niewystarczalności dotychczasowego języka sztuki. Te dzieła są jakby a-przedstawieniowe, przez co zwracają uwagę na a-ludzki charakter Holocaustu.

Drugi ciekawy nurt w przedstawianiu Holocaustu to posługiwanie się karykaturą, absurdem, świadomym fałszem. Taki zabieg formalny wspo-

²⁵ Cytat za: S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, tłum. M. Michalski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 167.

²⁶ Szerzej na ten temat zob. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Łódź 2001.

mniany był już w kontekście przywołanych komedii obozowych. Przypomnieć można również kompozycję-zabawkę *Lego-Auschwitz* Zbigniewa Libery²⁷ jako przykład szyderstwa z tej splaszczonej, obozowej reprezentacji. „Trudno przeoczyć potencjał krytyczny, jaki niesie [ta] praca, która nie traktuje o cieniach historii, ale o tym, z czym ciągle mamy do czynienia. Widok klocków do układania obozów koncentracyjnych narzuca szereg pytań o konsekwencje bezmyślnych banalizacji zła, zdolność kultury do jego normalizacji, gotowość rynku do ubijania na nim interesu”²⁸ – mówiła Bożena Czubak w rozmowie z artystą. Nas interesuje nie tyle obnażenie pewnych mechanizmów kultury współczesnej za pomocą tej pracy, ile jedno z podstawowych pytań, jakie ona zadała: Czy istnieje taki typ prezentacji Zagłady, który mógłby zostać powszechnie zaakceptowany? Jak zostało to na wstępie wspomniane, tworzenie o Holocauście, według Lang, zawsze dotyka granicy. A praca Libery przenosi nas wręcz na sam jej brzeg, na to, co dotąd uświęcone i nieprzekraczalne, jakby pytając o barierę milczenia, pokory i zakazu mówienia oraz tworzenia sztuki o Holocauście.

Bardzo ciekawe z punktu widzenia rozważanej problematyki reprezentacji są prace Elżbiety Janickiej pt. *Miejsca nieparzyste*. Artystka uwieczniła na nich ciszę i powietrze, „zarejestrowane” w byłych obozach Zagłady: w Auschwitz II-Birkenau, Kulmhof am Ner, Majdanku, Bełżcu, Sobiborze i Treblince. Te fotografie można właśnie interpretować jako wyraz pewnej niemocy reprezentacji, jako próbę zmierzenia się z tą destrukcją przedstawienia, a właściwie człowieczeństwa, która dokonała się w tych obozach. Tytuł prac nawiązuje do wstydlivej tradycji „getta ławkowego”, gdy administracja Uniwersytetu Warszawskiego zaczęła dyskryminację studentów pochodzenia żydowskiego przez odsyłanie ich do osobnych ławek. Obozy Zagłady w analogiczny i metaforyczny sposób, w dużo większej skali, stały się dla Żydów takim „miejscem nieparzystym”, miejscem ich pełnego wykluczenia.

Nie należy jednak zapominać, że dla Nancy’ego sztuka jest często tylko punktem wyjścia do rozważań na temat istoty ludzkiej egzystencji i sposobów bycia-w-świecie.

Na zakończenie przywołajmy Gadamera, który analizując mroczną i pełną tajemniczości poezję Paula Celana (również doświadczonego wydarzenia wojny), pisał tak: „Poeci z konieczności stali się cisi. Dyskretne wiadomości podawane są cicho, aby nie usłyszał ich ktoś niepowołany, i ci-

²⁷ Więcej na temat takiej konwencji przedstawiania Holocaustu zob. E. van Alphen, *Zabawa w Holocaust*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.

²⁸ Zob. *Sztuka legalizowania buntu*. Zbigniew Libera w rozmowie z Bożeną Czubak, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15-16.

cha stała się też mowa poety. Poeta przekazuje coś temu, kto umie tego słuchać i gotów jest wysłuchać. Niejako szepcze mu na ucho, a czytelnik, zamieniony w słuch, na koniec skinie głową. Zrozumiał. [...] Kto pozwoli, by dotarło do niego słowo poezji, dokonuje tym samym weryfikacji, a łatwo pojąć, że w epoce elektrycznie wzmocnionego głosu tylko najlepsze słowo odtwarza jeszcze wspólną Ja i Ty, i w ten sposób przywołuje człowieczeństwo²⁹. W ciszy po Holocauście jest wszystko to, co najważniejsze, i pokora wobec tych, co zginęli, i szacunek dla świadków, i zakaz reprezentacji, a raczej nadreprezentacji Auschwitz. I w ciszy rodzi się też więź ponownego po-rozumienia człowieka z człowiekiem.

The interdicted representation, inexpressible and silence. Jean-Luc Nancy and an aesthetics of the Holocaust

First of all, in my study I want to take a closer look at the understanding of art by Jean-Luc Nancy not as a representation of the empirical world, but as a presentation of one of human existential activities. Using a notion of interdicted representation I try to show one of the aspects of the relation between image and violence. In details, I consider three questions: 1. How is interdicted representation tied with art? 2. In what sense the representation of Shoah is an interdicted representation? 3. What means that the representation of Shoah is over-representation?

Besides I try to tie the Nancy's reflection with the major problem of silence about Holocaust. Finally, I analyse a few examples of arts about Holocaust to bring closer the general theses of my article.

²⁹ H.G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, tłum. M. Łukaszewicz, Bydgoszcz 1998, s. 41.

