

Marianne Hirsch  
Columbia University, New York

## Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)<sup>1</sup>

Przełożył Marcin Rychter

### 1. Pokolenie postpamięci

Gdy Art Spiegelman zaczynał rysować komiks o ocaleniu jego ojca z Auschwitz i o tym, jak usłyszał tę historię, będąc dzieckiem, opierał się na rodzinnym archiwum fotografii, a także na opowieściach, które później przekształcił w sposób dość radykalny i zdumiewający. Trzystronicowy *First Maus*, wydany w 1972 roku, rozpoczyna się jak dziecięca dobranocka o „życiu w dawnym kraju podczas wojny”<sup>2</sup>. Widzimy mały rysunek domu w Rego Park, a pod nim kolejny większy kadr, ukazujący dziecięcą sypialnię, w której panuje pozornie spokojna atmosfera wytworzona przez częściowo zasuniętą roletę, lampę w kształcie zabawki, piżamę w kropki, koc w szachownicę i sympatycznie przytulające się postacie. Właśnie w tej scenarii

---

<sup>1</sup> Zamieszczony tu tekst jest przekładem dwóch rozdziałów (*The Generation of Postmemory* oraz *Marked by Memory*) z książki *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* Marianne Hirsch (New York 2012). Autor tłumaczenia składa Karolinie Rychter serdeczne podziękowania za jej nieoceniony wkład merytoryczny i translatorski w pracę nad przekładem.

<sup>2</sup> Art Spiegelman, *The First Maus*, [w:] tegoż, *MetaMaus: Art Spiegelman looks inside his modern classic, Maus*, New York 2011, s. 105. *The First Maus* został opublikowany po raz pierwszy w antologii *Funny Animals* w 1972 roku.

ojciec opowiada synowi najbardziej brutalne historie o wojennej przemocy, o prześladowaniach, strachu i terrorze.

Myszy i koty w obrazach ze wspomnień nie osiągnęły jeszcze wizualnej oszczędności, jaką charakteryzowały się w późniejszych częściach *Mausa*, lecz skondensowany opis likwidacji nienazwanego getta, prób ukrycia się, morderstw, zrad i deportacji do Auschwitz już wówczas łączył w paradygmaticzny sposób pamięć osobistą z publiczną, a teraźniejszość z przeszłością. Roleta na oknie jest wszak zasunięta tylko częściowo, powojenne dzieciństwo nie jest osłonięte przed historią, która przypadła narratorowi w spadku. W rzeczy samej, historia ta zostaje przyswojona w chwili największej dziecięcej bezbronności – w intymnym czasie opowiadania bajki na dobranoc. Jak później napisze Spiegelman w podtytule do *Mausa I*: „Mój ojciec krwawi historią”<sup>3</sup>.

I rzeczywiście, krew spływa na tej stronie z tytułowych liter MAUS i układa się z niej duży, zajmujący połowę strony obraz tytułowy, który pozostanie znakiem firmowym Spiegelmana, służąc też za okładkę do drugiego tomu i pojawiając się w wielu innych kadrach. Jest to rysunek nawiązujący do powszechnie znanej fotografii z 1945 roku, autorstwa Margaret Bourke-White, która przedstawia mężczyzn uwolnionych z Buchenwaldu, stojących za ogrodzeniem z drutu kolczastego i patrzących w stronę aparatu. Są ubrani w koce i stare pasiaki, a niektórzy trzymają się płotu. Pierwsza z narysowanych przez Spiegelmana wersji tego zdjęcia różni się od późniejszych nie tylko stylem, lecz również zaciemnionymi narożnikami, które pokazują, że ten obraz, będący publiczną własnością, włączono do rodzinnego albumu zdjęciowego. Istotnie, strzałka wskazująca jedną z myszy w tylnym szeregu i identyfikująca ją jako „Tatka” pozwala nam zrozumieć, że syn może wyobrazić sobie przeżycia ojca w Auschwitz jedynie za pośrednictwem dobrze znanego obrazu z publicznego archiwum. Nawet najintymniejsze rodzinne opowieści o przeszłości są, jak się wydaje, zapośredniczone przez publiczne obrazy i narracje.

O ile jednak narracja w pierwszym *Mausie* rozgrywa się między ojcem a synem przy uderzającej nieobecności matki, o tyle to właśnie potężny obraz jej utraty będzie zapośredniczał relację między ojcem

---

<sup>3</sup> Art Spiegelman, *Maus I. Opowieść ocalonego: mój ojciec krwawi historią*, tłum. Piotr Bikont, Kraków 2001.

a synem oraz narrację młodszego pokolenia rozwiniętą w kolejnych tomach. Opuszczenie przez matkę i fantazja o jej rozpoznaniu pojawiające się w formie sugestii już w pierwszym *Mausie* są paradygmatycznymi tropami dla psychologii i estetyki postpokolenia oraz dla funkcjonowania postpamięci. Matka „Mickeya” pojawia się we wczesnych rysunkach prowadzona przez męża z jednej kryjówki do drugiej. To ojciec jest jednak narratorem jej historii, podobnie jak swojej własnej. Gdy łapią ich „die Katzen” i wysyłają obydwójce do „Mauschwitz”, ojciec obejmuje swoją żonę, która zasłania oczy dłońmi. Podobnie jak milczące kobiety w filmie *Shoah*, jest pozbawiona głosu, lecz mimo to wprowadza nieme, emocjonalne tło do historii, w którą zostaje wpisana. Jej nieobecność w sypialni, jej niezdolność do wywarcia jakiegokolwiek wpływu na to, jak jej dziecko odbiera lekcję historii, której udziela mu ojciec, wystawia ojca na zranienie i czyni bezbronnym.

Estetyczne i przedstawieniowe wybory charakterystyczne dla wczesnego *Mausa* i jego późniejszych tomów czynią go wartościowym tekstem, od którego można zacząć badanie funkcjonowania międzypokoleniowej struktury postpamięci i związków między jej kluczowymi elementami, takimi jak pamięć, rodzina i fotografia, które będą głównymi tematami kolejnych rozdziałów.

## Dlaczego pamięć?

Czy dzieci ocalałych z Zagłady, takie jak Artie z *Mausa*, mają „wspomnienia” dotyczące cierpień ich rodziców? Przedstawiona przez Spiegelmana scena z dziecięcej sypialni, w której ojciec opowiada o własnej przeszłości, sugeruje, że pełne przemocy przeżycia mogą nabrać cech baśni, koszmaru albo mitu. Wskazuje na pewne tranzytywne, przeniesieniowe procesy – kognitywne i afektywne – za sprawą których przeszłość zostaje uwewnętrzniona bez pełnego jej zrozumienia. Owe „akty transferu”, jak nazywa je Paul Connerton, nie tylko przekształcają historię w pamięć, lecz zarazem czynią wspomnienia czymś wspólnym dla jednostek i pokoleń<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge 1989 [wyd. pol.: *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. Marcin Napiórkowski, Warszawa 2012 – przyp. red.]

Nie mamy rzecz jasna autentycznych „wspomnień” odnoszących się do cudzych doświadczeń, a wspomnienia jednej osoby nie mogą stać się wspomnieniami innej. Postpamięć to nie to samo co pamięć, jest ona przecież „post”; ale zarazem, jak staram się dowieść, przypomina pamięć za sprawą swojej siły afektywnej i oddziaływania na psychikę. Eva Hoffman opisuje to, co jej opowiedziano, jako bajkę: „wspomnienia – a raczej emanacje, nie wspomnienia – przeżyć wojennych wciąż wybuchają w rozbłyskach obrazów, w raptownych, lecz zerwanych refrenach”<sup>5</sup>. Te „nie wspomnienia” przekazane w „rozbłyskach obrazów” oraz „zerwane refreny” przenoszone przez „język ciała” są właśnie esencją *postpamięci* traumy i jej powrotem.

Praca Jana i Aleidy Assmanów dotycząca przekazywania wspomnień objaśnia to, co Hoffman nazywa „żywym związkiem”<sup>6</sup> między następującymi po sobie pokoleniami, i opisuje skomplikowane

---

Gary Weissman protestuje przeciwko użyciu słowa „pamięć” w moim terminie „postpamięć”, twierdząc, że „żaden stopień władzy czy monumentalności nie może sprawić, by czyjeś przeżyte wspomnienia zaczęły należeć do innej osoby” (Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing*, Ithaca 2004, s. 17). Zarówno Weissman, jak i Ernst van Alphen odwołują się do Helen Epstein i jej tekstu *Children of the Holocaust* z 1979 roku (Helen Epstein, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979), aby zlokalizować początki współczesnego pojmowania „pamięci” w latach 80. i 90. Wskazują oni, że Epstein opisała „dzieci Holokaustu” jako „opętane przez historię, której nigdy nie przeżyły”, i że nie używała ona pojęcia „drugiego pokolenia”, które – jak zauważa van Alphen – wprowadza niepotrzebnie ciągłość między pokoleniami, które są w istocie rzeczy *rozdzielone* przez traumę Holokaustu. Epstein mówiła o „synach i córkach ocalonych”. Występując przeciwko terminowi „pamięć” z semiotycznego punktu widzenia, van Alphen mocno stoi na stanowisku, że trauma nie może zostać przekazana z pokolenia na pokolenie: „normalna trajektoria pamięci ma zasadniczo charakter oznaki” – dowodzi. „Istnieje ciągłość między wydarzeniem a jego wspomnieniem. I ciągłość ta ma jednoznaczny kierunek – wydarzenie jest na początku, a wspomnienie jest skutkiem [...]. W wypadku dzieci ocalonych nie istnieje właściwa dla pamięci relacja oznaki do tego, co oznaczane. Nie brzmi to najlepiej. Może udałoby się to jakoś doprecyzować. W jaki sposób «bycie oznaką» może mieć charakter relacji? Ich stosunek do przeszłych wydarzeń opiera się na zupełnie odmiennych podstawach semiotycznych” (Ernst van Alphen, *Art In Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago 2005, s. 485, 486).

<sup>5</sup> Eva Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. 6, 9.

<sup>6</sup> Tamże, s. 126.

linie przekazu, do których odnosi się szeroka wewnątrz- i międzypokoleniowa kategoria „pamięci”. Assmanowie dokonali systematycznej charakterystyki niezwykle wpływowego, wprowadzonego przez Maurice’a Halbwachsa pojęcia pamięci *kolektywnej*<sup>7</sup>. Odwołuję się tu do ich pracy, aby zbadać linie przekazu między wspomnieniami prywatnymi a kolektywnymi oraz po to, by stwierdzić, w jakim stopniu zerwanie przekazu spowodowane traumatycznymi wydarzeniami historycznymi wymaga nowych form wspominania, które ponownie łączą i na nowo ucieleśniają międzypokoleniową tkankę pamięci zerwaną przez katastrofę.

W swojej książce *Das kulturelle Gedächtnis* Jan Assmann rozróżnia dwa rodzaje wspomnień kolektywnych: pamięć „komunikacyjną” i coś, co nazywa pamięcią „kulturową”<sup>8</sup>. Pamięć komunikacyjna jest „biograficzna”, „faktograficzna” i zlokalizowana w obrębie jednego pokolenia, które doświadczyło pewnego wydarzenia już w dorosłym wieku i które potrafi przekazać swój cielesny i afektywny związek z tym wydarzeniem swoim potomkom. Gdy sukcesja pokoleniowa przebiega normalnie (a głównym ogniwem przekazu według Jana Assmanna jest rodzina), ta cielesna postać pamięci jest przekazywana trzy do czterech pokoleń w dół – czyli trwa przez jakieś osiemdziesiąt do stu lat. Istotne jest przy tym, że najstarsi nosiciele tych wspomnień nabierają w podeszłym wieku coraz bardziej nieodpartego pragnienia, by jakoś zinstytucjonalizować ową pamięć, czy to w tradycyjnych archiwach lub książkach, czy też przez rytuał, upamiętnianie lub spektakl. Jan Assmann określa tę zinstytucjonalizowaną, archiwalną pamięć terminem *kulturelles Gedächtnis*.

<sup>7</sup> Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, red. i tłum. Lewis Coser, Chicago 1992 [wyd. oryg.: 1939 – przyp. red.].

<sup>8</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*, München 1997 [wyd. pol.: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, wyd. 2, Warszawa 2015 – przyp. red.]. Stosowany przez Assmanna termin *kulturelles Gedächtnis* odnosi się do niemieckiego pojęcia *Kultur*, czyli zinstytucjonalizowanej, hegemonicznej pamięci archiwalnej. Tymczasem angielski termin „pamięć kulturowa” (*cultural memory*) oznacza społeczną pamięć pewnej konkretnej wspólnoty lub subkultury.

W swoim omówieniu tej typologii Aleida Assmann rozszerza ów dwudzielny schemat do czterech „formatów” pamięci: pierwsze dwa, czyli pamięć „indywidualna” i „społeczna”, stanowią odpowiednik „komunikacyjnej” pamięci Jana Assmanna, z kolei pamięć „polityczna” i „kulturowa” należą do pamięci kulturowej w jego rozumieniu<sup>9</sup>. Podział ten opiera się na założeniu, że „wspomnienia jednostek są ze sobą powiązane”. „Indywidualne wspomnienia”, podkreśla Aleida Assmann, „gdy zostaną zwerbalizowane, łączą się z intersubiektywnym systemem symbolicznym języka i, krótko mówiąc, przestają być czysto osobistą i nieprzekazywalną własnością [...], można je przekazywać, dzielić się nimi, potwierdzać je, poprawiać, rozważać i – co istotne – spisywać”<sup>10</sup>. Co więcej, nawet indywidualna pamięć „zawiera znacznie więcej niż to, czego doświadczyliśmy jako jednostki”<sup>11</sup>. Jednostki należą do grup społecznych mających wspólne systemy przekonań, które stanowią ramy dla wspomnień i przekształcają je w opowieści i scenariusze. Według Aleidy Assmann rodzina jest szczególnie ważnym miejscem przekazu wspomnień. „Pamięć społeczna”, o której pisze, opiera się na rodzinnym przekazie ucieleśnionego doświadczenia następnemu pokoleniu, ma więc charakter międzypokoleniowy. Pamięć „polityczna” i „kulturowa” ma z kolei charakter transpokoleniowy, nie jest bowiem zapośredniczona przez cielesną praktykę, lecz wyłącznie przez systemy symboliczne.

Typologiczne podziały Jana i Aleidy Assmannów nie zostały stworzone specjalnie po to, by opisać zerwania dokonujące się wskutek zbiorowej, historycznej traumy, takiej jak wojna, Holokaust, wygnanie i uchodźstwo – zerwania te z pewnością mają jednak wpływ na wymienione schematy przekazu. Zarówno wcielona pamięć komunikacyjna, jak i zinstytucjonalizowana pamięć kulturowa ulegają poważnemu nadwątleniu wskutek traumatycznych doświadczeń. Zagroża im również niszczenie dokumentów i archiwów przeprowadzane przez totalitarne reżimy. Pod rządami nazistów niszczo-

---

<sup>9</sup> Aleida Assmann, „*Re-framing Memory*”. *Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past, [w:] Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*, red. Karin Tilmans, Frank van Vree, Jay Winter, Amsterdam 2010, s. 35–50.

<sup>10</sup> Tamże, s. 36.

<sup>11</sup> Tamże, s. 40.