

Jacques Derrida, *Cinders*, przeł. Ned Lukacher (Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2014), s. 80, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

Rok 2014 był udany dla dekonstrukcji. Trzecie wydanie kanonicznego *The Ethics of Deconstruction* Simona Critchleya, a także entuzjastycznie przyjęte monografie pióra Micheala Naasa czy Susanne Lüdemann zostały ukoronowane powracającym po dwudziestu trzech latach nowym, poprawionym przekładem *Feu*

*la cendre*. Powrót zresztą okazał się tu słowem znamionym, ponieważ *Cinders* – a tak brzmi angielski tytuł książki – nie tyle traktuje o powrotach, lecz sam staje się nieustającym powracaniem. Zapowiedź takiego stanu otrzymujemy już na samym początku prologu, w którym Jacques Derrida przywołuje prześladowającą go frazę „il y a là cendre”, którą angielski tłumacz Ned Lukacher oddaje za pomocą chiasmu „there are cinders there”, „cinders there are” (s. 3). Fraza ta, do końca dla Derridy nieodgadniona, ulotna, nawiedzająca go i nigdy nie poddająca się w pełni przepracowaniu, okazuje się kluczowa nie tylko dla samych rozważań tekstu, ale również dla jego kompozycji.

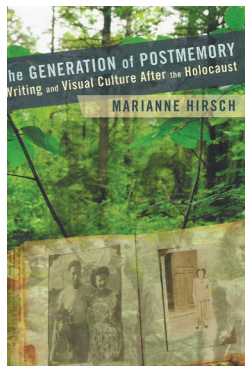
Zanim jednak przejdziemy do nich, zastanówmy się, co stanowi o niepokoju płynącym z tego krótkiego aforyzmu. Kluczowe okazuje się tutaj rozróżnienie w języku francuskim na „là” i „là”, z których pierwszy jest żeńskim rodzajnikiem określonym, zaś drugi – przysłówkiem oznaczającym zarazem „tu” i „tam”. Jednakże dzięki homonimiczności tych dwóch słów ich indywidualne znaczenia pozostają nierozróżnialne dla głosu, który je wymawia, jak i jego bezpośredniego słuchacza. Tym samym, Derrida wikła tytułowe popioły w nierozstrzygalną grę obecności i nieobecności. Popiół rozumiany jako ślad wypalenia – czy też nadpalenia – nigdy nie wyzbywa się ostatecznie większej całości, którą był. Jednocześnie, fakt, że nadal zawiera ją w sobie, nie uwalnia go od prostej konsekwencji bycia jej pozostałością, odpadem pozostawionym przez płomień. Zresztą, ogień – na co wskazuje sam tytuł *Feu la cendre* – pozostaje równie ważną inspiracją Derridy. Nie bez powodu jest on pominięty w angielskim tytule, bowiem w *Cinders*, francuski rzeczownik „feu” wielokrotnie zostaje zrównany ze swoim homonimem „fut”, czyli przeszłą formą czasownika „być”. Jak wskazuje Derrida, ogień – grecki „pyr”, tak bliski francuskiemu „pur” i angielskiemu

„pure” – oczyszcza, pozostawiając przestrzeń, która, mimo że niezaprzeczalnie istnieje, to pozostaje pusta, sprowadzona wyłącznie do własnej materii (s. 19–20). To właśnie popiół powstały w wyniku tego oczyszczenia, choć bezsprzecznie świadczący o danym wydarzeniu, pozostaje od niego oddzielony i usytuowany w nieskracalnym dystansie.

Warto nadmienić, że trop popiołów okazuje się popiołem siebie samego – zabiegiem literackim oderwanym od fizyczności (sypkości, temperatury) materialnego prochu (s. 31). Ta przewrotna uwaga przypomina, że strukturę tej książki należy traktować również jako metonimię. Niezależnie od typowej praktyki decentralizacyjnej Derridy, *Cinders* jest książką, nawet jak na niego, niezwykle literacką. Jak już zostało wcześniej wspomniane, *Cinders* to odpowiedź na wieloletnie nawiedzanie uporczywym „il y a là cendre”. Z tego powodu, lewe strony dzieła Derridy zawierają fragmenty – czy też strzępy – jego starszych tekstów, w których – mniej lub bardziej – motyw popiołów był obecny, tj. *La dissémination*, *Glas*, *La carte postale* i *La pharmacie de Platon*. Sekcje te, nazwane animadwersjami (*animadversions*), a zatem „obserwacjami” czy też „próbami zwrócenia uwagi”, jednocześnie pozostają hołdem dla nieistniejącego już periodyku „Anima”, do którego Derrida miał napisać właśnie tekst o popiołach (s. 8–9). Prawe strony *Cinders* obejmują natomiast krótkie notatki komentujące rozważania zawarte w sąsiadujących animadwersjach. Powstały „polilog”, jak sam autor go nazywa, tworzy strukturę to wzajemnie się komentującą, czasem przekrzykującą się, to znów zaskakującą czytelnika przemilczeniami w postaci pustych stron. Ten kolejny po homonimach aspekt „wokalności” *Cinders*, dopełnia się w fakcie, iż *Feu la cendre* zostało wydane również w postaci nagrania, na którym partie czytane przez Carole Bouquet i Derridę wieńczy kompozycja *Stimmung* Karlheinz’a Stockhausena (sam w sobie utwór na sześć głosów) (s. viii–ix). Jednocześnie, mając na uwadze niezwykle heideggerowski wybór akurat tej kompozycji, nie sposób nie pytać o miejsca egzystencji, które właśnie popioły i ognie dekonstrukcji spowijają.

Chociaż dialektyczne spiętrzenia animadwersji z komentarzami, wersji nagrajonej i wydrukowanej, czy nawet oryginału i przekładu ujawniają mechanikę tytułowych popiołów oraz widmowych głosów, to nie należy *Cinders* do nich zawęzać. Jednym z kluczowych wątków dla Derridy pozostaje doświadczenie holokaustu (czy też doświadczenie po holokauście), tj. „całopalenia”. Kurczowo próbując uchwycić choćby ślad popielnego bycia poza dychotomią obecności i nieobecności, logiki pustki i pozostałości, Derrida kieruje nas ku miejscom, gdzie inny rodzaj pamięci jest (niemożliwie-)możliwy (s. 21–23). W tym kontekście niezwykle ciekawe wydają się dekonstrukcje samego słowa „cendre”, w którym jeśli potraktować „-dre” jako sufix, to uzyskujemy homonim takich słów jak „sans” („bez”), „sens” („sens”, „zmysł”), „sang” („krew”) i „cent” („sto”)

(s. 56–59). Poszukując innych form pamiętania, trudno się dziwić pytaniom tropiącym los i głos „dziewczyny” o imieniu własnym Cinder, która powstaje gdy tylko „la” zamieni się na „là” (s. 15–17). Jednocześnie, trudno także się dziwić, że *Cinders – nota bene* popiół *Feu la cendre* – powraca w serii *Posthumanities*. Choć samym *Cinders* w kwestii dziedzictwa i widm znacznie bliżej do prac *O duchu* i *Spectres de Marx*, to jak w błyskotliwym wprowadzeniu udowadnia Cary Wolfe, może ona stanowić także most ku rozważaniom znanym z *L’animal que donc je suis* czy seminariom *La bête et le souverain*, a zatem tekstom radykalnie wychodzącym poza ramy antropocentryzmu. Mając to wszystko na uwadze, doniosłość książki Derridy dopełnia się w tym, w jaki sposób otwiera ona nie tylko swoimi rozważaniami, ale i radykalną formą tropy żałoby, opłakiwania, pamiętania czy ofiary, ukazując do jakiego stopnia fundamenty naszej cywilizacji wzniesione są tak naprawdę na popiołach.



Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), s. 320, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

Śledząc liczne dzieła wizualne i literackie drugiego pokolenia po Holokauście, możemy zaobserwować jak ich twórcy podejmują intensywne próby przepracowania traum, które *nota bene* do nich nie należą. Pozycja Marianne Hirsch – potomkini ocalałych z Zagłady – wydaje się naturalną konsekwencją i rozwinięciem tychże problemów.

W *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, wychodząc naprzeciw Freudowsko-Lacanowskiemu paradygmatowi traumy rozumianej jako zdarzenie wewnętrzne i niemożliwe do poznania czy przekazania, Hirsch proponuje rozważyć możliwość „dziedziczenia” tragicznych wspomnień. Zauważa, że prace wyżej wspomnianej grupy twórców „są kształtowane przez próbę przedstawienia długoterminowych skutków życia w zażyłej bliskości do bólu, depresji i dysocjacji osób, które przetrwały, będąc świadkami ogromnej traumy historycznej. Są kształtowane przez dziecięce poczucie zmieszania i odpowiedzialności, przez pragnienie naprawy i przez świadomość, że samo ich istnienie może równie dobrze być formą rekompensaty za niewypowiadalną stratę” (s. 34). Bazując na tym, Hirsch wprowadza kategorię *postpamięci* (*postmemory*). Należy od razu podkreślić, iż jest to nie tyle pamięć, co struktura międzypokoleniowej transmisji; doświadczenia są dziedziczone, ale sam sposób ich przekazywania jest nierozzerwalnie związany z mediacją, przez co mamy do czynienia raczej z „tworzeniem” wspomnień niż ich „pamiętaniem” (s. 106–107). Podkreślając, że drugie pokolenie nie zawłaszcza bólu swoich rodziców, Hirsch kładzie nacisk na połączenie czy też komunikację tego, co niewymawialne między generacjami (s. 85–86). Próba przepracowania takiego ciężaru jest działalność twórcza, dlatego też istotnym elementem rozważań autorki jest sztuka wizualna oraz – w nieco mniejszym stopniu – literatura.

*The Generation of Postmemory* składa się ze wstępu oraz trzech części, mających kolejno trzy, cztery i dwa rozdziały. Część pierwsza, zatytułowana *Familial Postmemories and Beyond*, podejmuje problematykę pamięci i transmisji w obrębie rodziny. W pierwszym rozdziale autorka przybliża fundamenty tytułowego konceptu, czyli pamięć, rodzinę i fotografię. Ponadto, na przykładzie utworów Arta Spiegelmana i W. G. Sebaldy wykazuje ona wagę wizualnego przekazu

kulturowego, który zdaje się kształtować (a zatem mediować) postpamięć, czego skutkiem jest swoista fuzja wspomnień osobistych z publicznymi, kulturowymi obrazami. Drugi rozdział, napisany wspólnie z Leo Spitzerem, porusza kwestię rodzinnych zdjęć archiwalnych i (daremnymi) prób znalezienia w nich traumatyzującego elementu, zdefiniowanego przez porównanie do Barthesowskiego *punctum*. Rozdział zamykający tę część omawia związek znamienia i transmisji w relacji matka – córka. Uściślając, badaczka teoretyzuje różnicę pomiędzy pamięcią zakodowaną w ciele, będącą „formą powtórzenia i odtworzenia” (s. 83) – czego przykładem jest pojęcie *rememory* użyte przez Toni Morrison – a postpamięcią.

O ile w części omówionej powyżej kwestia płci kulturowej jest jedynie zarysowana, w części drugiej, zatytułowanej *Affiliation, Gender, and Generation*, stanowi ona jedną z podstaw wyводу. Ponadto Hirsch wychodzi poza ramę rodzinną i skupia uwagę na szerszym wydźwięku społecznym. W czwartym rozdziale autorka poddaje analizie triadę widz – powtórzenie – trauma. Powtórzenie jest tu rozumiane jako jedno z narzędzi postpamięci; staje się ono reakcją na dramatyczne wydarzenie, będącą w stanie „wyprodukować” (s. 108) traumę w osobie, która go nie doświadczyła, tym samym wytwarzając swoisty most między dwoma pokoleniami. Kolejny rozdział skupia się wokół fotografii wykonanych przez oprawców i ich wykorzystania w dziełach postpamięci; traktuje on o tendencji do feminizacji i infantylizacji ofiar oraz maskulinizacji sprawców, a co za tym idzie – mitologizacji postaci ze względu na płć kulturową. Autorka zauważa również, między innymi, że ten rodzaj upamiętnienia ofiar pozwala na zmianę nacisku oraz wyjście poza spojrzenie (w psychoanalitycznym ujęciu) oprawcy. W szóstym rozdziale rozważania nad infantylizacją przechodzą w próbę zrozumienia fenomenu fotografii przedstawiających dzieci; badaczka zastanawia się nad tym, czemu pewne zdjęcia, wykonane również w niebezpiecznym okresie, lecz tym razem w środowisku domowym lub szkolnym, stają się ikonicznymi reprezentacjami, mającymi w mocy pobudzenie struktur postpamięci. Hirsch trafnie podsumowuje: „Obraz dziecięcej ofiary, będący jednocześnie obrazem dziecięcego świadka, zapewnia odcieleśnionej (*disembodied*) ranie zagłady Holokaustu miejsce zamieszkania” (s. 174). Współautorem ostatniego rozdziału w tej części ponownie jest Leo Spitzer. Na podstawie analiz tekstów stworzonych w obozach koncentracyjnych, autorzy wprowadzają kategorię *przedmiotów poświadczających* [*testimonial objects*]. Co więcej, snują oni refleksje nad kwestią potencjalnego znaczenia płci kulturowej w sytuacji zagłady, w której, jak mogłoby się wydawać, płć schodzi na dalszy plan.

Finalna, objętościowo najkrótsza część książki Marianne Hirsch stanowi obiecujący suplement do wcześniej wypracowanej ramy metodologicznej; mianowicie, proponuje ona interpretację „raczej *konektywną* niż *komparatywną*” (s. 206), czyli poszukującą wspólnych, intymnych elementów i ich implikacji,

lecz unikając porównań, które mogłyby wywołać niepotrzebne wartościowanie poszczególnych tragicznych wydarzeń. W rozdziale ósmym, autorka poszerza zakres wyżej wspomnianych przedmiotów poświadczających w odniesieniu do kwestii powrotu, pamięci, ciała czy afektu. Ponownie pojawia się tu postać dziecka zagubionego (ale i straconego, jeśli weźmiemy pod uwagę niejednoznaczność angielskiego wyrazu „lost”), dla którego pewne przedmioty mogą wzbudzić międzypokoleniową pamięć, sygnalizując równocześnie wywłaszczenie, na jakie zostało to dziecko narażone. Rozdział kończący książkę pochyla się nad rosnącą popularnością archiwizacji, ze szczególnym naciskiem na rolę internetu w powoływaniu struktur postpamięci. Autorka podejmuje konektywną analizę prób odtworzenia straconej społeczności, biorąc pod uwagę dwa albumy: dotyczące polskich Żydów oraz Kurdów.

*The Generation of Postmemory* jest pozycją trudną do przecenienia w kontekście studiów nad traumą i pamięcią. Wydanej w 2012 roku książce, będącej skutkiem wieloletnich dociekań Hirsch, nie tylko nie grozi dezaktualizacja, ale przede wszystkim wydaje się ona otwierać całkiem nowy rozdział w badaniach nad narracjami i reprezentacjami traum. Jednakże wywód bogaty w odwołania do kluczowych nazwisk we wspomnianych dziedzinach oraz erudycja i wnikliwość badaczki nie są jedynymi zaletami tego tekstu. Warto nadmienić, iż autorka nie stara się ukrywać prywatnego wymiaru swojego studium, dzieląc się we wstępie z czytelnikiem swoją drogą do napisania tej książki, ale i odnosząc się później do osobistych przykładów, takich jak fotografia przedstawiająca jej rodziców, analizowana w drugim rozdziale o dość sugestywnym tytule *What's Wrong with This Picture? (Co jest nie tak z tym zdjęciem?)*. Niewątpliwie, pozycja Marianne Hirsch oferuje ramę czytania tego, co – choć nienazywalne – uporczywie nawiedza całe pokolenia, jednocześnie pokazując, że głosy tych, którzy nadchodzą nie muszą być mniej ważne i autentyczne, mimo nieprzekraczalnej przepaści między nimi a generacjami ich rodziców.