

Agnieszka Izdebska

Uniwersytet Łódzki

Śmierć w bunkrze – opowieść Martina Pollacka o ojcu (z mapami i fotografiami w tle)

Wydana w Polsce w 2006 książka Martina Pollacka jest jego opowieścią – jak głosi podtytuł – o ojcu, Gerhardzie Bascie, oficerze SS, szefie gestapo w Linzu i Grazu, zbrodniarzu wojennym. To również historia rodziny autora, a zarazem relacja ze swoistego śledztwa – zdobywania wiedzy na temat przeszłości Bastów. Z tej opowieści wynurza się też nieuchronnie coś więcej – pytanie o to, jak to się stało, że historia Europy w XX wieku potoczyła się ku całkowitemu demontażowi porządku, w którym tkwiła u początku tego stulecia.

Status genologiczny książki Martina Pollacka jest dyskusyjny. Jedni upatrują w niej przede wszystkim literatury faktu¹, dokumen-

¹ Co do kwestii konsekwencji pewnego podejścia do takich kategorii jak proza fikcyjna i niefikcyjna – patrz A. Chomiuk, „Fiction” czy „non-fiction”? *Uwagi na marginesie pewnego sporu*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 233–250. Autorka dyskutuje z tezami P. Zajasa wyeksplikowanymi w jego książce *Jak prawdziwy świat stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań 2011. Nie sposób nie zgodzić się tu z Chomiuk – co do niefortunności „traktowania całej literatury faktu jako jednorodnego pola twórczości dokumentarnej” (s. 241). W samej twórczości Pollacka da się opisać różne jej odmiany, komplikacje, wskazać odmienne zastosowanie tych samych środków – choćby rozmaite sfunkcjonalizowanie fotografii, często pojawiających się w jego tekstach.

talnej w zamyśle opowieści o docieraniu do wiedzy o ojcu czy ostatecznie, dokonywaniu rozliczenia – specyficznego „ojcóbóstwa”. Inni – orzekają o pozorności tej kwalifikacji². Ową niejednoznaczność zdają się też ujawniać rozmaite wersje tytułu i podtytułu książki w przekładach. Prześledzenie zatem konsekwencji decyzji wydawnictw i tłumaczy, na przykład co do użycia rzeczowników: *bericht*³ (relacja, raport) – *opowieść*⁴ (to polskie tłumaczenie podtytułu) – *discovering*⁵ (odkrywanie, odnajdywanie), mogłoby okazać się interesujące ze względu na różne owych rzeczowników konotacje, a co za tym idzie, rozmaite sugestie natury genologicznej. Różnice między „relacją”, „opowieścią” a „odnajdywaniem” sygnalizują też, jak się wydaje, odmienne nieco traktowanie narratorskiej pozycji w obrębie tak zatytułowanych tekstów.

Opowieść Pollacka umieszczona jest w ramie, którą stanowi relacja z podróży na przełęcz Brenner, odbytej latem 2003 roku. To tam, w bunkrze będącym fragmentem włoskich fortyfikacji na granicy z Austrią, znaleziono zwłoki Gerharda Basta, tam też zginął. Książkę otwiera opis wyprawy do owego miejsca oznaczonego

² A. Kaczorowski („*Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*” Martina Pollacka, „Gazeta Wyborcza” 6.02.2006, wersja elektroniczna: www.wyborcza.pl/1,75517,3150336.html [dostęp 26.04.2014]) w recenzji książki Pollacka pisał: „*Śmierć w bunkrze* na pierwszy rzut oka wydaje się książką z gatunku literatury faktu. W rzeczywistości jest to oryginalna powieść posiłkująca się technikami właściwymi reportażowi i esejowi, podobnie jak wydana u nas w ubiegłym roku *Żołnierze spod Salaminy* Javiera Cercasa”. To, iż Pollack jednak nie zdecydował się nadać swojej książce formy powieściowej, jest jednym z głównych zarzutów skierowanych pod adresem autora *Śmierci w bunkrze* przez przywoływanego już powyżej Pawła Zajasa. Pisze on: „powieściowa forma mogłaby [...] sprawić, że jako czytelnicy otrzymalibyśmy nie tylko złudnie prawdziwe «sprawozdanie» o ojcu-naziście, ale coś więcej: opowieść o synu i jego zmaganiach z rodzinną przeszłością” (P. Zajas, *Jak prawdziwy świat stał się bajką*, s. 127).

³ Tak brzmi tytuł książki Pollacka w oryginale: *Der Tote im Bunker. Bericht über meinen Vater*, Wien 2004.

⁴ *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2006. Wszystkie cytaty z książki Pollacka za tym wydaniem.

⁵ To z kolei tłumaczenie na angielski książki Pollacka: *The Dead Man in the Bunker: Discovering My Father*, trans. by W. Hobson, London 2006.

kryptonimem „opera 2”, kończy zaś rozmowa z bratem zabójcy Bąsta. Potem opowiadający nam tę historię mija już tylko wejście do bunkra i nie zatrzymując się, odjeżdża w dalszą drogę.

Jednak książka Pollacka zaczyna się w gruncie rzeczy od mapy na wklejce. To aktualna mapa polityczna Europy Środkowej – jej kształt, nazwy na niej umieszczone, odpowiadają czasowi, w którym autor snuje swoją historię, nie zaś rzeczywistości geopolitycznej, w której osadzone są przywoływane przez niego zdarzenia. Czytamy zatem o Gottschee i Tüffer – na mapie widzimy Kočevje i Laško; dowiadujemy się, że pierwsze z miasteczek oddalone jest o 60 kilometrów od Leibach – na mapie zaś widnieje Lublana. Opowieść o niemieckich Bastach zaczyna się w monarchii austro-węgierskiej, kontynuuje w Austrii, Niemczech, Jugosławii i Włoszech⁶, by ponownie w Austrii dobiec końca. Dzieje Bastów rozgrywają się zatem w różnych miejscach, ale w większym stopniu to owe miejsca zmieniają swe geopolityczne położenie – rozpadają się bowiem państwa, a wraz z ich upadkiem i powstaniem nowych przemieszczają się granice.

Cała historia toczy się zatem w świecie, którego odwzorowanie nie istnieje już na mapach politycznych regionu. Po części jest więc opowieścią o europejskich przygodach z mapami – o ich płynności i ciągłym nieprzystawaniu do innych porządków: etnicznego, kulturowego, językowego. Nawet krajobrazy pozostały tu tylko do pewnego stopnia niezmiennie – autorowi nie udało się na przykład odszukać górskiej chaty myśliwskiej dziadka, szłaśa pochłoniętego zapewne przez lasy Kočevskega Rogu (Gottscheer Hornwald):

⁶ Jak pisze Pollack: „Po zajęciu przez niemieckich okupantów, Gottschee wraz z Dolną Krainą i stolicą Lublaną zostało w maju 1941 roku odstąpione Włochom, oczywiście bez rdzennych Niemców gottscheeńskich. Tych kazał Hitler przesiedlić do tak zwanego Trójkąta Rańskiego w południowowschodnim rogu Dolnej Styrii, do miejscowości Rann, Gurkfeld i Lichtenwald, z których przedtem wypędzono słoweńskich mieszkańców” (s. 168).

W drodze powrotnej z lasu przemierzamy wsie, po których stały jedynie nazwy na starych mapach, żadnych domów, kościołów, cmentarzy, tylko drzewa, krzaki, jakaś polana, na której może stał kościół; [...] Domy rozebrano, cegiel użyto jako nowego budulca albo wzmocniono nimi drogi. [...] To, co ludzie w ciężkich trudach wydarli lasowi, las zdołał zabrać z powrotem: wsie, pola, groby, myśliwską chatę na Krenbichlu [s. 57].

W rezultacie opowieść Pollacka jest w pewnym sensie osadzona w przestrzeni geograficznej pisanej – i czytanej zarazem – w innym czasie, by sparafrazować tytuł znanej książki Karla Schlögl.

Tak więc Pollack opowiada tyleż o swoim ojcu, co i o geopolitycznej rzeczywistości pewnego miejsca. Nie bez powodu pod koniec książki stwierdza: „Wszystko zaczęło się więc w Tüffer w Dolnej Styrii” [s. 254]. Tam tkwi początek tej historii nie tylko dlatego, że tam przywędrował Paul Bast, a „drogi życiowe dzieci garbarza są jak mapa, z której można wyczytać burzliwe dzieje tego regionu w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Czterej synowie udali się do Austrii, trzy córki wylądowały w Zagrzebiu, i tylko jedna [...] została przy matce w Tüffer” [s. 35]. Dla austriackiego pisarza przyglądającego się życiorysom dziadka i ojca wpisanym w przestrzeń tego regionu Europy Dolna Styria staje się miejscem egzemplarycznym, w którym w małej skali dojrzewała przyszłość tej części świata. Kiedy Pollack przywołuje na pozór śmieszne, jego zdaniem, knajpiane bójki i „pijackie historyjki, które patetycznie stylizowano potem na wielkie bitwy narodowe”, przejawy konfliktu niemiecko-słoweńskiego z początków XX wieku, pisze:

Jeśli jednak przyrzeć się dokładniej, to widać, że zarysowuje się tu coś, co kilka dziesięcioleci później zostało wyegzekwowane z całą krwawą surowością i morderczą perfekcją. Wyparcie, wypędzenie, a w końcu wytępienie obcych, innych, Żydów, Słowian, Słoweńców. Już wtedy niektóre konflikty promieniowały, wykraczały poza granice Dolnej Styrii [s. 28].

Zatem tam (jak pewnie w wielu punktach owego świata) powstawało zarzewie geopolitycznej grozy XX wieku. Tam też kształtowali się Bastowie, tam ma swoje źródło dalszy kształt historii Europy.

To miejsce i jego zmienny geopolitycznie wymiar określa też tożsamość Bastów – obaj postrzegają siebie jako Dolnostyryjczyków. Pollack przytacza oświadczenie dziadka, sformułowane dla sądu w 1948 roku. Starszy z Bastów tak pisze swoją biografię:

Urodziłem się w Tüffer, dzisiaj Jugosławii, dlatego jestem Niemcem z pogranicza językowego i tu spędziłem swoją młodość [...]. Przez cały ten czas toczyła się zażarta walka między nami, Niemcami, i Słowami, naszym językiem i naszą narodowością. Naturalnym skutkiem tej walki było to, że my, rdzenni Niemcy, od zawsze mieliśmy nastawienie narodowe – na długo, zanim pojawił się choćby zarodek NSDAP – i zachowaliśmy je. Tak zwana „zmiana barw” była nam obca i nigdy nie wchodziła w rachubę [s. 254].

Ta przynależność geograficzno-etniczna określa również wygląd Rudolfa Basta:

Styryjski kapelus, tradycyjna, wyszywana kurtka z lodenu, pumpy, grube wełniane skarpety, nocnikowate półbuty; jesienią i zimą na kurtce nosił jeszcze zarzutkę, w szare cętki, i tak zwanego „schlammingera”. W kieszonce spodni tkwił scyzoryk, który dziadek trzymał w pochewce z miękkiej, szarej skórki. Nie pamiętam, żebym go widział kiedyś w długich spodniach [s. 84].

Ten strój to sygnał identyfikacji ze wspólnotą pozostającą w stanie bezustannego starcia z obcym otoczeniem. Staje się on częścią manifestowanej chętnie tożsamości nawet wtedy, gdy Rudolf Bast osiada w otoczeniu ludzi o takiej samej narodowości. Zresztą i w nowym miejscu w podobny sposób jest identyfikowany – jako bojownik przybywający z pierwszej linii walki o niemieckość: „Dziadek szybko nawiązał kontakt z kręgami wielkoniemieckimi w Amstetten, które przyjęły Niemca «z pogranicza językowego» [...] witając w nim dzielnego sprzymierzeńca” [s. 60]. Dla jego syna,

Gerharda Basta, pochodzenie z Dolnej Styrii było również istotne⁷ – stanowiło rodzaj referencji w karierze w SS, choćby ze względu na personalne relacje z szefostwem gestapo w Grazu czy dowództwem SS regionu. Biografie, o których opowiada Pollack, zdają się być wygenerowane właśnie przez ową tak specyficzną (choć przecież typową dla wielu rejonów dwudziestowiecznej Europy) przestrzeń.

Takie miejsca – starcia i konfliktu – mają oczywistą właściwość: łatwo generują pewną retorykę – czy może i same, paradoksalnie, są przez ową retorykę wytwarzane. To język walki i zmagañ, patosu objawiającego się w wątpliwej jakości poezji patriotycznej: „czemu tak trwożnie szumi Dunaj / niemiecką ziemią płynąć w świat? / z grodu do grodu biegnie pytanie, / O, Marchio Wschodnia, czy powstaniesz, / czy trafi siostra pod swój dach / tu, gdzie ojczyzny wielki gmach” [s. 87]. Takim językiem mówią Bastowie i są zarazem nim mówieni.

W opowieść Pollacka wpisana jest co najmniej podwójna perspektywa czasowa: dziecięcych przywoływanych wspomnień opowiadającego, jego ówczesnej wizji przeszłości rodziny⁸, dawnego stosunku narratora-autora do miejsc i ludzi oraz punkt widzenia narratora-sędziego śledczego, który teraz usiłuje zdobyć pełniejszą, opartą na świadectwach dokumentów, wiedzę o Bastach. Te dwa

⁷ I w jego opisie ojca, w oficjalnym piśmie do władz, powtarzają się te same frazy, które znamy z późniejszej, cytowanej już autodeskrypcji Rudolfa Basta. Syn pisze o nim: „od dziecka walczył o niemieckość na pograniczu językowym i ponosił za nią ofiary [...] Jako Niemiec z pogranicza językowego ma dość siły charakteru, by nie zmieniać przekonañ” [s. 101]. To osobny wątek wart omówienia w związku z książką Pollacka: przemożny wpływ volkistowskiej retoryki, czy po prostu *lingua Tertii Imperii* (zob. V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, przełożył i przypisami opatrzył J. Zychowicz, Kraków 1983) na język bohaterów tej historii. Choć oczywiście cytowane tu fragmenty pochodzą z podań skierowanych do urzędów państwowych – siłą rzeczy powstały w innym porządku stylistycznym niż idiolekty obu Bastów.

⁸ Przeszłości rekonstruowanej relacjami głównie babki i dziadka – tyleż zmitologizowanej, co opartej na przemilczeniach czy nawet jawnym kłamstwie: „Jeśli ktoś cię spyta, co robił twój ojciec, mów, że był radcą rządowym” – pouczała mnie babka” (s. 94).

porządki ujawniają pęknięcie między zmitologizowaną przeszłością a obecnymi ustaleniami. Pollack pisze na przykład: „Mój pradziad, Paul Bast, przywędrował tu z Nadrenii. Wszyscy oni byli przybyszami. Odkryłem to dopiero, zajmując się wnikliwiej historią rodzinną przy pisaniu tej książki. Dziadek sugerował mi, że pochodzi z rodziny od stuleci zasiedziałej w Tüffer” (s. 19). Albo: „Gottschee i Tüffer istniały w geografii mojego dzieciństwa jako konkretne miejsca, konkretniejsze niż te, w których dorastałem” [s. 17] i „w tamtych niespokojnych [późne lata 40. i początek 50. w Austrii – dop. A.J.] latach towarzyszyły mi opowieści dziadka o Gottschee i Tüffer, historie ze świata, w którym, ilekroć o nim opowiadano, zawsze wszystko wyglądało tak samo i pozostawało niezmiennie” [s. 18]. Jednak niezmiennosc, stabilność i spokój to ostatnie cechy, którymi można by określić ten świat. Dlatego też gubimy się w historii o nim, czytając: „owego lata ojciec pojechał do Laška [...] wędrował po wzgórzach łańcucha tüfferskiego [...] popijali piwo w gospodzie «Horiak», która już od lat nazywała się «Henke»” [s. 82]. Nakładają się tu bowiem różne warstwy czasowe i w konsekwencji przestrzenne, tak iż otrzymujemy przestrzeń w onomastyczno-politycznym niejako procesie.

Jednym z podstawowych elementów, na których Pollack opiera swoją narrację, są fotografie⁹. Pojawiają się one w dwojakiej postaci:

⁹ Kwestia roli fotografii w *Śmierci w bunkrze* i rozległość kontekstów uruchamianych nieuchronnie, gdy się o tym pisze, wymaga omówienia tak obszernego, że rozsadziłoby ramy tego artykułu. Zasygnalizuję więc tutaj zaledwie kilka zagadnień. Przede wszystkim zdjęcia pojawiły się dopiero w polskim wydaniu książki. W korespondencji e-mailowej ze mną (z 27.08.2014), Martin Pollack pisze: „niemieckojęzyczne (oryginalne) wydanie jest jedynym bez zdjęć, we wszystkich tłumaczeniach (angielski, włoski, hiszpański, polski, ukraiński etc.) znajdują się zdjęcia, w większości z mojego prywatnego archiwum. Szczerze mówiąc, byłem trochę zaskoczony (i rozczarowany), że właśnie moje własne wydawnictwo (austriackie czyli niemieckie – Paul Zsolnay Verlag jest w posiadaniu dużego niemieckiego wydawnictwa) zdecydowało się, żeby wydać książkę bez zdjęć. Pamiętam, że dyskutowałem to w wydawnictwie – ale bez skutku. Może chodzi o to, że Austriacy niechętnie pokazują Austriaków w mundurze SS? [...]. Kto wybrał już nie

werbalnej deskrypcji¹⁰ i jako opatrzone podpisami ikoniczne obrazy. W obu formach pełnią przede wszystkim funkcję świadectw zdarzeń umożliwiających skonstruowanie biografii Gerharda Basta, stanowią niejako dowód w śledztwie, którym w dużej mierze jest *Śmierć w bunkrze*. Ich rola w tekście jest tematyzowana, Pollack pisze na przykład: „Zdjęcia – mimo że trafiają do moich rąk pojedynczo bądź w nieładzie – są często jedynym źródłem, na jakim mogę się oprzeć rekonstruując przeszłość” [s. 48]. Niektóre z nich traktowane

pamiętam, była to chyba decyzja kolektywna [...] W innych wydaniach (angielski, ukraiński etc.) są też inne zdjęcia, to zależy albo od tłumacza (np. ukraińskiego, Pani Nelia Vachovska sama wybrała zdjęcia) albo od wydawnictwa”. Wobec takiego stanu rzeczy, kwestią konieczną do rozstrzygnięcia jest problem relacji między tekstem werbalnym a fotografiami.

Nadto nieuchronnie pojawia się tu też problem „mocy referencjalnej” fotografii i tego, jak owa siła jest modyfikowana rozstrzygnięciami co do statusu genologicznego (a zatem i referencjalnego) tekstów, w których się pojawiają. Tym samym raz jeszcze powraca tu przywoływana wcześniej polemika A. Chomiuk z P. Zajasem (zob. przypis 1). Nawiasem, ten ostatni formułuje wobec Pollacka i sposobu, w jaki posługuje się zdjęciami w *Śmierci w bunkrze*, zarzut zasadniczy. Pisze: „Uwikłany w gorset nie-fikcji Pollack nie spogląda w głąb siebie, nie opisuje własnych emocji, tego co czuje, patrząc na zdjęcia Gerharda Basta. Posługuje się zdjęciami z rodzinnego albumu niczym Perseusz z mitu o Meduzie. [...] Ale inaczej niż Perseusz, który posłuszny radom bogini ścina [...] głowę Gorgony, Pollack zatrzymuje się w połowie drogi. Nie chce widzieć okropności, ponieważ oślepia go paraliżujący strach. Prawdę o sobie woli poznawać z obrazów, jego kolekcja zdjęć jest niczym tarcza Ateny. Jednak w odróżnieniu od mitu obrazy widziane na tarczy nie pozwalają uwolnić się od przeszłości. W Sebaldowskich narracjach powieściowych historie wypełniają pustkę po utraconym życiu, a towarzyszące im obrazy wcielają w pamięć wiedzę znoszącą tabu. W niefikcyjnej prozie Pollacka tabu pozostaje.” (P. Zajas, *Jak świat stał się bajką*, s. 127–128). Zostawiając na boku kwestię celności przywołanej tu metafory (wraz z aluzją do słynnej frazy Primo Levy’ego w tle; zob. P. Levy, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100), wypada mi nie zgodzić się z konstatacjami P. Zajasa. Cały mój tekst, jak mi się wydaje, jest owej niezgody uzasadnieniem.

¹⁰ Celowo nie posługuję się tu możliwym do użycia w tym kontekście terminem ekfrazy ze względu na złożoność rozmaitych aspektów, które to pojęcie przywołuje. Analiza tak traktowanych opisów fotografii w *Śmierci w bunkrze* zmodyfikowałaby w istotny sposób i tematykę, i objętość tego tekstu. Zob. D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i esejistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przelomu XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 83–109.

są przez pisarza jako ukazujące istotne fragmenty tożsamości ojca – tak jest w przypadku opisywanej przez niego fotografii małego Gerharda z prawdziwą wiatrówką:

Ojciec śmieje się do obiektywu, dumnie wysuwając podbródek – jego typowa poza, którą znam też z innych, późniejszych zdjęć. [...] Fascynacja bronią, wczesne przyzwyczajenie. Kto kupił mu wielki karabin, który trzylatek może tak dumnie prezentować w roku rozpoczęcia wojny światowej? [s. 48].

Do tej fotografii Pollack wraca, kiedy pisze o wypadku na polowaniu, który w 1943 roku niemal złamał karierę ojca, gdy ten, źle rozładowując broń, śmiertelnie postrzelił dwunastoletniego naganiacza:

Przypomina mi się fotografia trzyletniego chłopca w fartuchu, obłapiającego dziecięcą rączką karabin – nie mniejszy niż ono. Dziecko o wyniosłym spojrzeniu, z podbródkiem dumnie wysuniętym w stronę fotografa: „patrz, to prawdziwy karabin, mój pierwszy karabin!” [...] Fascynacja bronią, sinawy połysk stali, na której palce zostawiają ślady; trzeba je starannie wytrzeć miękką ściereczką, nic nie powinno plamić czystej, stalowej powierzchni [s. 202].

To zapewne jedno z tych zdjęć-śladów ojcowskiego istnienia, które były źródłem lęku powodującego, że Pollack wszczyła swe dochodzenie po ponad półwieczu od śmierci ojca:

Całymi latami odwlekałem to śledztwo, być może bojąc się, że ślady naprowadzą mnie na coś, co przerośnie najgorsze obawy. Jedno wiedziałem chyba od samego początku: nagła śmierć mojego ojca zwiędziała życie, w którym przemoc odgrywała istotną rolę [s. 5].

Pollack często z podpisów pod zdjęciami, zapisków uczynionych ręką ojca, czerpie wiedzę o jego podróżach, usiłuje dociec z nich jego nastawienia do fotografowanych miejsc, osób. Próbuje uzupełnić ową fragmentaryczną narrację, którą tworzą, zrekonstruować sposób myślenia o świecie jej autora.

Zatem z tego punktu widzenia fotografie zamieszczone w książce kreują czy wzmacniają może obraz Gerharda Basta jako kogoś stworzonego przez „ziemię i krew”. Przestrzeń na niektórych z nich zdaje się określać tożsamość fotografowanego – na przykład frazie „mój ojciec był namiętym wspinaczem i narciarzem” [s. 98] towarzyszą dwa zdjęcia z podpisami: „Gerhard Bast, Piz Buin 1936” [s. 99] i „Mittelhochferner 1940” [s. 100]¹¹. To zdjęcia szczególne, na pierwszym z nich widzimy odwróconą do nas plecami sylwetkę narciarza zmierzającego górskim, zaśnieżonym stokiem ku widocznym w oddali szczytom. Na drugim pojawiają

¹¹ Kwestią zupełnie osobną jest zagadnienie miejsca, jakie w narodowo-socjalistycznej ideologii „ziemi i krwi” pełniła przestrzeń gór. W sposób najbardziej spektakularny rolę tę widać w gatunku, specyficznym tylko dla kinematografii niemieckiej – *Bergfilme*, „filmach górskich” (zob. na przykład T. Kłys, *Od Mabiusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013, s. 52–53, lub S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 104–106). O filmach czołowego reżysera tego gatunku T. Kłys pisze: „Filmy Fancka są wspaniale formalnie: zachwycają kadrą przedstawiającymi majestat ośnieżonych gór, zdumiewającą dynamiką jazdy kamery prowadzonej przez świętych operatorów-narciarzy [...] budzą podziw fenomenalnymi zdjęciami lotniczymi i nocnymi [...] Jednocześnie irytują pretensjonalnym melodramatyzmem akcji i bynajmniej nie niewinną ideologicznie mistyką, bliską neopogańskiemu panteizmowi, który od niemieckiego romantyzmu, poprzez ruch volkistowski wiedzie wprost do nazistowskiego kultu «ziemi i krwi». [...] Afirmowana w nich męska przyjaźń ma podobny posmak, co opiewana w Nibelungach, cesarstwie wilhelmińskim czy Trzeciej Rzeszy *Treue* – wierność do ostatka, wzajemna lojalność, wynikająca z więzów krwi czy ideowej wspólnoty, żądająca ofiary z własnego życia. Posmak ideologiczny ma też w tych filmach kult sportu i tężyzny fizycznej – nie przypadkiem zarówno Fanck, jak i Riefenstahl i Trenker należeć będą do najbardziej prominentnych filmowców niemieckich w okresie hitlerowskim” (T. Kłys, *Od Mabiusego...*, s. 53). W *Ojcobójcy* Martin Pollack zwraca zaś uwagę na wpływ, jaki na stosunek opinii publicznej do opisywanej przez niego w książce sprawy Halsmannów miała popularność literackich alpejskich dramatów, a potem filmowych eposów górskich Trenkera (M. Pollack, *Ojcobójca*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2005, s. 68), mając tu przede wszystkim na myśli melodramatyczność tych fabuł. Gdzie indziej pisarz wspomina z kolei o innym elemencie wątku „alpejskiego”, pisząc, że Niemiecki i Austriacki Związek Alpejski już w 1920 r. wprowadził paragraf aryjski, wynikający z przekonania, że „tylko aryjscy alpinści mogą odczuwać prawdziwą miłość do gór, których czystości nie wolno hańbić «libańsko-tyrolskim płaskostopcom»” (tamże, s. 88).

się cztery ciemne postaci na rozległej białej płaszczyźnie, w tle widać chmury, niebo i przysypaną nieco śniegiem potężną górę. Na obu fotografiach nie sposób rozpoznać ludzkich twarzy, nie można zidentyfikować osób na nich utrwalonych. W dużo większym stopniu to obrazy niebotycznej, ewokującej uczucie wzniosłości przyrody niż portrety ludzi w górach. Oba zdjęcia zdają się ilustrować właśnie ten stosunek do alpejskiej natury – zachwyty nad samotnością tylko tam osiągalną, spokojem gór i dziewiczą bielą śniegu, poczucie, że w takim otoczeniu można odnaleźć siebie¹². Owe krajobrazy – choć nieomal bezludne – stają się częścią rekonstruowanej z fragmentów i obrazów autobiografii Gerharda Basta.

W jednym z fragmentów książki będących deskrypcją fotografii motywy ten (związku tożsamości z krajobrazem) pojawia się niemal wprost:

Na jednym zdjęciu ojciec stoi w rozległym polu, gdzieś daleko widać kawałek lasu. Sylwetka postaci wygląda jak wycięta z bezchmurnego nieba, nie sposób rozpoznać, co rośnie na polu [...] ojciec rozstawił nogi, założył ręce na plecach, wysunął podbródek, zapatrzył się w dal. Z całej figury, która zdaje się dosłownie wyrastać z ziemi, bije stanowczość. Twardość. Nieprzystępność. Być może brutalność. Kiedy tak stoi, mógłby – gdyby go rozebrać i powiększyć do monstrualnych rozmiarów – uchodzić za jeden z posągów Josefa Thoraka

¹² Takie odczucia ma bohater wyraźnie autobiograficznej powieści *Michael Josepha Goebbelsa* napisanej w 1923 roku, choć wydanej później (zob. E. Rentschler, *Mountains and Modernity: Relocating the „Bergfilm“*, „New German Critique”, N° 51, Autumn 1990, s. 140; elektroniczna wersja www.jstor.org/stable/488175?origin=JSTOR-pdf [dostęp 13.04.2008]). Oczywiście moje uwagi są znakomitą ilustracją tezy S. Sontag (*O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986) o konieczności wpisanania zdjęć w jakąś narrację – bo inaczej „nigdy niczego nie zrozumiemy dzięki fotografii” (s. 27) – dowodzą bowiem, jak ogromną rolę w określaniu znaczenia obrazu fotograficznego ma narracyjny kontekst, w którym umieszczamy zdjęcie – on bowiem w gruncie rzeczy ustanawia owe znaczenia. Szczególnie te dwie „alpejskie” fotografie są po prostu zdjęciami gór – mogły być zrobione w każdym czasie i wszędzie. Zagadnienie odrębne, wymagające obszerniejszego omówienia, niż to możliwe w tym tekście, to problem konsekwencji włączenia w tekst werbalny „enklaw semantycznych”, jakimi są zdjęcia (zob. G. Grochowski, *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 48–49).

czy Arno Brekera na berlińskim stadionie olimpijskim w 1936 roku. Zwycięzca. Czy przybrał tę pozę po aktorsku, dla fotografa, który naciskał spust migawki, czy też zdjęcie pokazuje go takim, jakim był naprawdę? Nie wiem [s. 130].

Książka Pollacka jest zatem – po części – opowieścią o pewnej narracji ustanawiającej owo „wyrastanie z ziemi” i o kreowaniu postaci – jak jego ojciec – z owej ziemi zdających się wyrastać. O takim właśnie dyskursie pisał Schlögel w tekście *Przypadek Niemiec. Przestrzeń jako obsesja*:

Rasa germańska jako owa siła, która odciska na świecie swoje piętno i doprowadza go do nowej jedności: przeciw nieforemnym i szpetnym aglomeracjom nowoczesnych metropolii, chaosowi i anarchii wykwitów urbanistycznych, wylęgarniom epidemii, chorób, podwyższonej umieralności w podwórzach „kamiennych mórz” i „asfaltowej dżungli” dużych miast. Harmonijny krajobraz, w którym człowiek wspólnotowo-narodowy na nowo odkrywa swoją jedność z naturą, również wyobrażenie zdrowego ciała przeciw neurastenicznej słabości postaci człowieka miejskiego należą do tego samego „kompleksu ojczyźnianego”¹³.

Na antypodach tego obrazu tkwi wizerunek „Żyda” jako obcego absolutnego. Jemu przypisane są takie cechy, jak: ruchliwość, nieosiadłość, brak ziemi, bezgraniczność, brak miejsca, wykorzeniecie...¹⁴ Zatem książka Pollacka czyni przedmiotem przedstawienia ten właśnie tryb tworzenia opowieści o cudzej biografii. Biografii konstytuowanej niejako frazami o „zamkniętej ziemi niemieckiej”, „rozproszonym żywiole niemieckim” i o „niemieckich enklawach w morzu słowiańszczyzny”¹⁵. To echo takich zdań słyhać przecież

¹³ K. Schlögel, *Przypadek Niemiec. Przestrzeń jako obsesja*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 50.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ K. Schlögel, *Mapy monochromatyczne: państwo narodowe*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 207.

w autorozpoznaniach starszego z Bastów – skwapliwie powtarzanych przez jego syna – o byciu „Niemcem z pogranicza językowego”. Mimo to jak echo w książce Pollacka powraca w rozmaitych wariantach proste pytanie: dlaczego? Choćby w takiej wersji:

Co skłoniło Rudolfa Basta, dobrze sytuowanego adwokata z Amstetten, do zejścia z utartej i pewnej ścieżki życia mieszczańskiego i do włączenia się w szeregi nazistów, tych awanturników z pianą na ustach, którzy jednak uzyskiwali coraz większe wpływy? Nie wiem tego, nigdy nie zapytałem o to dziadka, byłem za młody [s. 77].

W przywołanym przeze mnie fragmencie *Śmierci w bunkrze*, opisie owego wtopienia się ojca na zdjęciu w krajobraz i przestrzeń postać ojca stwarzającą, pojawia się też pytanie nierozstrzygnięte czy też może nie do rozstrzygnięcia w ogóle: jak owa kreacja/auto-kreacja na człowieka „narodowo-wspólnotowego” ma się do samego Gerharda Basta? I czy ktoś taki poza nią istnieje? Na pytanie o to, do jakiego stopnia pewien dyskurs stworzył Gerharda Basta – Gerhardów Bastów – w określonym czasie i miejscu pada w książce Pollacka niejednoznaczna odpowiedź. Pokazuje on bez wątpienia jedno: istnienie pęknięcia między tą opowieścią pisaną w duchu „ziemi i krwi” i tą drugą, fragmentaryczną, wyłaniającą się ze zdjęć traktowanych jako ślady egzystencji nieznanego ojca, podpisów pod nimi, krótkich notatek samego Gerharda Basta¹⁶. Rekonstruując ojcowską biografię z tych fragmentów i odłamków, Pollack odkrywa, że Gerhard Bast „podpisywał zdjęcia po serbsko-chorwacku, nie po niemiecku. Tak jak zawsze pisał „Laško” i „Kočevje”, nigdy „Tüffer” i „Gottschee” [s. 139], i dodaje: „Z Tüffer, które na

¹⁶ Do owej zmiennej onomastycznie i geopolitycznie rzeczywistości Bastowie mieli różnicowany stosunek emocjonalny. Babka autora nie podzielała swobody, z jaką ten aspekt świata traktował jej syn: „Czuliśmy się w Leibach jak w domu – opowiadała babcia, nazwa Lublana nigdy nie przeszła jej przez usta, to uznalaby za zdradę – Leibach było naszym miastem, kupowaliśmy w naszych sklepach, chadzaliśmy do naszych lokali, obracaliśmy się wśród naszych ludzi, Niemców” (s. 13).

prywatnych fotografiach uparcie nazywał po słoweńsku «Laško», łączyły go emocje, na jakie zwykle rzadko sobie pozwalał” [s. 206].

Pytanie, które nie pojawia się wprost, a jednak bezustannie zdaje się tkwić w tle, brzmiałoby zatem: jak ta enigmatyczna, toponimicznie płynna ziemia określa Gerharda Basta? Jego, Dolnocyflicy, Niemca „z pogranicza językowego”? Albo inaczej – jakie podejście do przestrzeni kryje się za tą płynną toponimią? Jest znaczące? Przypadkowe? To sygnał rozdźwięku między życiem i emocjami nimi rządzącymi a pewną narracją, w którą jest się wpisany niejako w innym porządku? Jaka jest zatem moc i zarazem niemoc owej opowieści? Niemożność odpowiedzi na te pytania oznacza – między innymi – niemożność określenia, kim był Gerhard Bast i dlaczego robił to, co robił? I co robił? Poza tym, że były to czyny straszne. Czy ma znaczenie jak bardzo?

Autor znajduje też fotografię ze spotkania rodzinnego w 1940 roku – jest na nim również Guido – kuzyn, syn jednej z Bastówien z jej małżeństwa z Żydem. Wreszcie istnieje również tajemnicza fotografia z wycieczki w 1944 roku do Samobora, blisko Zagrzebia, w pobliżu granicy ze Słowenią, zdjęcie, na którym widnieje wyraźnie mieszana narodowościowo grupa osób: „W kwietniu 1944 roku? W towarzystwie członka gestapo sturmbannführera SS, który śmieje się z nimi i żartuje? Trudno to sobie wyobrazić. Ale przecież są te dwie fotografie, jest napis na odwrocie: «Samobor 15.IV.1944», i jest «Franc»” [s. 207]. O ilu zatem Gerhardach Bastach ta opowieść? Można oczywiście stwierdzić, że owa niespójność jest esencjonalnie przypisana wszystkim ludziom – tu jednak, z powodów historyczno-geograficznych właśnie, miewała ona mordercze konsekwencje w tym świecie etnicznych porządków.

Pollack odnotowuje rozmaite luki w owym, jak to nazwała Aleksandra Chomiuk, „wstydlwym albumie rodzinnym”¹⁷ – brak na przykład zdjęć ze ślubu rodziców. Tak jest w przypadku służby

¹⁷ A. Chomiuk, „Fiction” czy „non-fiction”?, s. 241.

ojca jako szefa oddziału specjalnego na Kaukazie, z którego to okresu nie zachowały się żadne dokumenty czy fotografie właśnie: „Zupełnie jakby wjechał w ciemny tunel i wychynął dopiero po dwóch miesiącach; nikt nie wiedział, co tam robił. Mogę sobie jednak mniej więcej wyobrazić, co się działo w tym tunelu” [s. 176]. Stan niepokoju poznawczego, którego doświadcza pod koniec swych prób sformułowania odpowiedzi na pytanie, kim był jego ojciec, Pollack opisuje, używając metafory związanej z fotografią:

Wszystko, co zgromadziłem i wciąż na nowo czytałem, wywoływało w mojej wyobraźni jedynie nieostre obrazy – jak zdjęcia za wcześniej wyjęte z wywoływacza, na których rozpoznać można tylko kontury, a cała reszta należy do fantazji. Kiedy wałęsałem się i rozglądałem wśród zachwaszczonych mogił cmentarza w Donovaly [w poszukiwaniu mogił ofiar własnego ojca – dop. A.I.], to tu, to tam rozgarniając zielsko na grobie, przeszło mi przez głowę, że tak wyglądała cała moja praca – próbowałem rozszyfrować coś, co na zawsze pozostanie fragmentaryczne. Wtedy zrozumiałem, że nigdy nie znajdę odpowiedzi na dręczące pytanie... [s. 234].

To, co czytamy zatem, biorąc do ręki *Śmierć w bunkrze*, to niemożliwa – bo nie do scalenia opowieść o ojcu¹⁸.

Anna Łebkowska, w rozważaniach na temat funkcji fotografii w literaturze współczesnej, pisała, że owa rola opiera się na nieuchronnym paradoksie. Z jednej strony bowiem zdjęcia przedstawiane są „wraz z typowymi dla siebie ograniczeniami: dwu-

¹⁸ Tak o roli, jaką pełnią w *Śmierci w bunkrze* fotografie, pisała, w przywoływanym już tekście, A. Chomiuk: „Z jednej strony stanowią one dla niego ekwiwalent przeszłości, zaś z drugiej są postrzegane jako medium nieciągłości i kreacji, zapis obrazów, których sens wynika z narzuconego po latach uspoijnającego kontekstu. Fotografie «zaznaczające obecność» stają się więc jednocześnie podstawą wątpliwości poznawczych Pollacka. Analiza tego, co zatrzymane w kadrze prowokuje go do pytania o historie poza kadrem. Włączenie zdjęć w nurt fabuły okazuje się jednak często niemożliwe. Po latach stają się one jedynie niemy śladem swojego czasu” (tamże, s. 241).

wymiarowością, fragmentarycznym i przypadkowym, choć zarazem upozowanym, charakterem”, ale bywa, że funkcjonują „niczym zwornik narracyjny pozwalający odsłonić i wyjaśnić życie uchwyconej na niej postaci”¹⁹. Z drugiej zaś strony, jak twierdzi dalej autorka, „w swej funkcji wskazania *to jest to i tak było* odsłaniają ślady tego, co leży całkowicie poza możliwością uchwycenia”²⁰. W swojej książce Pollack wyraźnie eksponuje ten drugi aspekt fotografii, niejako wbrew opinii Marka Zaleskiego, piszącego: „Obrazy uwiecznione w kadrze ożywiają pamięć i wyobraźnię, ich alegoryczny wymiar polega na tym, że stanowią potwierdzenie ukrytego za kadrem porządku, ciągłości życia, całości, z której zostały wyrwane”²¹. Autor *Śmierci w bunkrze* zdaje się sugerować, że owa wyrwa jest nieusuwalna, stanowi bowiem element nierekonstruowalnego, bo nieistniejącego porządku czyjejs biografii.

Książka Martina Pollacka jest też oczywiście opowieścią o nim samym – poszukującym wiedzy o Bastach, więc i o sobie. Wspominając dzieciństwo, napisze: „Potrafiłem wymazywać ludzi z pamięci” [s. 67]. Jednak owe wspomnienia domagają się w końcu wypowiedzenia, wracają też jako echo doświadczeń cudzych, zapośredniczonych. Bowiem Pollack prowadzi też narrację w swoisty sposób postpamięciową. To historia samego autora dorastającego i w milczeniu, i w klimacie silnie zmitologizowanych opowieści, a zarazem wobec wpisane go w ramy złowróznej retoryki „ziemi i krwi” doświadczenia poprzednich pokoleń. Doświadczenia te Pollack usiłuje zrozumieć i jakoś przetworzyć²². Te historie

¹⁹ A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: tejsze, *Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 143.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 68.

²² Jak pisze Marianne Hirsch: „Postpamięć charakteryzuje doświadczenia tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne,

Bastów dosięgają go, męczą swoją niewyraźnością i nieznośną formą, w jakiej do niego docierają jako fragmentaryczne lub przeciwnie – niepokojąco spójne retorycznie głosy dziadków, zapiski ojca, milczenie matki i ojczyma.

Swoisty apendyks do tego – zasadniczego przecież wątku książki Pollacka – stanowi fragment jego późniejszego tekstu, zbioru esejów *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów*. Jego tytuł – *Niesamowita normalność* – doskonale ilustruje tezy Pollacka. Autor podkreśla w nim pokoleniowy wymiar swojej opowieści o ojcu: „Odkąd ukazała się moja książka o ojcu, otrzymuję liczną korespondencję, często ludzi pochodzących z podobnego środowiska. [...] Listy od tak zwanych dzieci sprawców lub wnuków sprawców”²³. Piszący owe listy zapewne w rozlicznych wariantach słyszeli to, co Pollack od swojej babki: „Nigdy nie zrobiliśmy nic, czego musielibyśmy się wstydić [...] ani twój dziadek, ani ojciec, ani stryj, ani ja. Nikt z nas” [s. 111–112]. Pollack dodaje: „Tak wyglądała normalność naszych lat dziecięcych. Tacy byli nasi ojcowie i dziadkowie. Tak myśleli i mówili”²⁴.

Opowieść Pollacka to zatem wybijanie się na własną narrację i także własną geobiografię, nieopartą już na dyktacie „ziemi i krwi”. Ta historia, która zaczyna się w Dolnej Styrii, kończy się na przełęczy Brenner. Ma tam swój finał nie tylko dlatego, że w tym miejscu fizycznie domknęła się biografia Gerharda Basta. Kończy się, ponieważ, jak pisze Pollack, „nie było już nic więcej do powiedzenia” [s. 268]. Tak bowiem komentuje rozmowę z bratem zabójcy ojca. Mówi on o bracie, że „zawsze był zacnym, przyzwoitym człowiekiem” [s. 267]. Opowiadający nam tę historię słyszy w tym

których nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć” (M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254).

²³ M. Pollack, *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów?*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2009, s. 14.

²⁴ Tamże, s. 15.

zdaniu echo słów babki o synu, Gerhardzie, który „był zawsze honorowy i przyzwoity” [s. 268]. Pollack zamyka swą opowieść, bo wszystko, co dało się powiedzieć o Gerhardzie Baście, zostało już powiedziane. Jak się wydaje, niektórzy – jak choćby rozmówca autora – jeszcze swojej opowieści nie zaczęli.

The Dead Man in the Bunker –
Martin Pollack’s Story of His Father
(With Maps and Photographs in the Background)

Summary

The article interprets *The Dead Man in the Bunker* – an example of geo-biography of the SS officer Gerhard Bast, as it is reconstructed by his son, Martin Pollack. The book by the Austrian author is at the same time a narrative about the whole generation of Nazis raised in the blood and soil ideology, a post memory narrative in its own way. It is at the same time the story of the author himself, growing up surrounded by silence, myths, and the ominous rhetoric of previous generation. Pollack endeavors to confront and reconstruct those experiences.

The Dead Man in the Bunker is also a story of European adventure with maps – of how fallible and incongruous they are in the context of ethnic, cultural, or language experience. Finally, we must realize that the history of the Bast family takes place in the world that is no longer depicted on political maps of the region.