

BEATA PAWLETKO
Uniwersytet Śląski w Katowicach

SZKICE (Z) PRZESZŁOŚCI O WIZUALNYCH REPREZENTACJACH GUŁAGU

Izolacja wrogów narodu w łagrach, zdaniem Swietłany Bykowej, oznaczała — oprócz przymusu pracy w skrajnie trudnych warunkach — zakaz prowadzenia korespondencji, czytania książek i gazet, korzystania z materiałów piśmiennych, śpiewu, prowadzenia zebrań oraz słuchania radia. Wspomniane zakazy czasem ulegały zaostrezeniu, rzadziej natomiast dochodziło do ich zniesienia, choć zdarzały się przypadki złagodzenia, na przykład w 1938 roku pozwolono na czytanie książek na głos oraz wyszywanie, z kolei po śmierci Stalina możliwe stało się przysyłanie więźniom książek¹. Bykowa podkreśla, że czytanie w łagrze było nie tylko formą eskapizmu, pomagało również zachować godność, jasność myśli oraz podtrzymać więź z przeszłością. Nie można jednak zapominać, że było to jednocześnie jedno z najbardziej niebezpiecznych zajęć, podobnie jak pisanie i rysowanie, za które groziła kara śmierci. Nie bacząc na niebezpieczeństwo, ludzie w obozach piszą lub tylko projektują w głowie przyszłe powieści, prace naukowe, wiersze. Jak zauważa badaczka polskiej literatury łagrowej Izabella Sariusz-Skąpska: „Niewiele jest tekstów powstałych na podstawie autentycznych zachowanych notatek przywiezionych ‘stamtąd’ i pisanych ‘wtedy’ lub tuż po uwolnieniu autorów z GUŁagu”².

¹ Więcej zob. С. Быкова, „Мир чтения” в условиях несвободы, „Неприкосновенный запас” 2009, nr 6(68), <http://magazines.russ.ru/nz/2009/6/by6-pr.html> (21.03.2018). Osobnym polem działalności artystycznej był teatr. Ironią losu pozostaje fakt, że w wielu obozach istniały pracownie plastyczne, w których powstawały plakaty, hasła, portrety wodzów, a więc prace zamówione przez władze obozowe dla celów propagandowych.

² I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 2012, s. 180.

Warto podkreślić, że zapiski i wspomnienia z łagrów obejmują zarówno świadectwa dokumentalne, poezję i prozę, jak i reprezentacje wizualne. Wobec nieobecności innych sposobów zaświadczenia o warunkach panujących w łagrach stanowią one niezwykle rodzaj dokumentu epoki i ludzkich losów³. Szkice i rysunki dokumentujące traumatyczne przeżycia to nie tylko przejaw czyjegoś talentu. Pełnią wraz z innymi formami ekspresji właściwie rolę fotografii, stanowiąc podstawę wiedzy o Gułagu, jego zasadach i panującej w nim codzienności, widzianej z perspektywy więźniów, choć z konieczności nierzadko powstawały one już w rzeczywistości poobozowej⁴. Rysunki odbierane, odczytywane jako fotografie mają znaczenie o tyle istotne, że chociaż — jak pisze Tomasz Kizny — historycznych zdjęć dotyczących Gułagu nie brakuje (Kizny wymienia tu liczbę kilkudziesięciu tysięcy), to jednak

[...] wszystkie, poza nielicznymi wyjątkami, powstały na potrzeby stalinowskiego reżimu i pod jego kontrolą. System sowieckich obozów pracy przymusowej fotografowano dla celów propagandowych, aby dokumentować przedsięwzięcia przemysłowe realizowane przez więźniów, albo też dla potrzeb wewnętrznej sprawozdawczości aparatu bezpieczeństwa państwowego. Czasem na pamiątkę, do albumów naczelników łagrów⁵.

³ Zob. następującą uwagę Sariusz-Skąpskiej: „[...] badania nad byłymi więźniami kacetów przeprowadzano w ciągu kilku dziesięcioleci, poczynając od pierwszych lat powojennych, natomiast badania nad byłymi łagiernikami przeprowadzano sporadycznie, nie ma mowy o ciągłości badań, niezbędnej do jakichkolwiek uogólnień. Także i dlatego literatura ‘uzupełnia’ luki w wiedzy o GUŁagu i jego mieszkańcach, czytana więc bywa nie tylko ‘zamiast’ dokumentów, ale także zamiast badań specjalistycznych, socjologicznych, psychologicznych, a nawet psychiatrycznych”. I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu...*, s. 176.

⁴ Zob. dwa fragmenty wspomnień Jefrosinii Kiersnowskiej, sugerujące takie właśnie odczytanie: „Czy są to pamiątki? Nie! Po prostu kartki ze ‘szkicami’ z przeszłości. Jak wyblakłe fotografie, drogie tylko tym, którzy w niewyraźnych podobiznach rozpoznają jedynie twarze dawno zmarłych osób — bliskich, przyjaciół... a w tym przypadku również wrogów” (s. 7). I w innym miejscu: „Przeczytałam wszystko, co napisałam o ‘exodusie’, i ręce mi opadły — jakież to szare, ponure, nieciekawe!... Tak, tak było!... Może mogłabym napisać barwniej i ciekawiej... Ale... Nie piszę powieści ani nawet memuarów. Po prostu wspominam. I nie ma nic dziwnego w tym, że mam w pamięci nie obraz, ale fotografię, na której wszystko jest perfekcyjnie dokładne. [...] Chociaż z fotografii można skomponować obraz: to i owo ubarwić, to i owo pominąć. Ale to nie jest moim celem” (s. 128). J. Kiersnowska, *Ile wart jest człowiek*, przeł. W. Karaczewska i in., Świat Książki, Warszawa 2012. Dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

⁵ T. Kizny, *Gułag*, współpraca D. Roynette, wstęp N. Davis, S. Kowaliow, N. Werth, Instytut Pamięci Narodowej — Fundacja Picture Doc, Warszawa 2015, s. 33.

Poza obiektywem aparatów fotograficznych pozostaje jedynie codzienność łagrowa z jej najważniejszymi atrybutami, tj. chłodem, głodem, przemocą oraz — zasługującym na osobne miejsce — tematem śmierci w Gułagu⁶, która, jak przekonują nas liczne świadectwa, była w łagrach zjawiskiem powszechnym, a w niektórych okresach nawet masowym.

Do najbardziej znanych świadectw wizualnych należą prace Borisa Swiesznikowa, Jefrosinii Kiersnowskiej, Galiny Cywyrko-Leszczynskiej, Olgi Ranickiej, Nikołaja Getmana, Siergieja Reichenberga, Wasilija Szuchajewa, Lwa Kropiwnickiego, Michaiła Sokołowa, Michaiła Rudakowa oraz Julio Soostera. Biografie niektórych spośród wymienionych artystów⁷, zarówno profesjonalnych malarzy, jak i amatorów, przekonują nas, że trauma codzienności łagrów towarzyszy byłym więźniom jeszcze wiele lat po ich opuszczeniu, a przeżycia, jakich byli uczestnikami i świadkami, są boleśnie aktualne i może je wywołać pozornie nieistotny przedmiot, np. puszka po konserwie, z której w łagrach wykonywano identyfikatory przeznaczone dla zmarłych zeków, opatrzone ich numerem obozowym, przytwierdzone następnie do dużego palca u nogi za pomocą drutu kolczastego.

⁶ Zob. B. Pawletko, *Wobec majestatu śmierci. Uwagi na marginesie lektury wspomnień Jefrosinii Kiersnowskiej „Ile wart jest człowiek”* (w druku). O temacie masowej śmierci w kontekście głodu w porewolucyjnej Rosji i jej dokumentacji fotograficznej wykonanej na zlecenie Amerykańskiej Administracji Pomocy (ARA) pisze Tomasz Stempowski. Zob. T. Stempowski, *Bezlitosne fotografie: głód w Rosji w latach 1921–1923*, <http://fototekst.pl/bezlitosne-fotografie-glod-w-rosji-w-latach-1921-1923/> (14.01.2018).

⁷ Celowo podkreślam tu słowo „artystów”, ponieważ — niestety — poszukując wizualnych świadectw z łagrów najczęściej możemy natknąć się na kontrowersyjne, komiksowe prace strażnika Danziga Bałdajewa (1925–2005), tj. człowieka stojącego tak naprawdę po drugiej stronie. Jego rysunki, opatrzone lakonicznymi komentarzami, stanowiącymi uzupełnienie brutalnych, porażających wręcz scen, nie pozostawiają odbiorcy właściwie żadnego wyboru. Wątpliwości w przypadku Bałdajewa, Buriata z pochodzenia, budzi zresztą nie tylko zaburzony przekaz emocjonalny jego prac, ale także poszczególne elementy biografii, niemające tak naprawdę nic wspólnego z Gułagiem (wszak od 1951 roku pracował on jako strażnik nie w obozie, ale w więzieniu Kriesty w Leningradzie, a później w wydziale kryminalnym leningradzkiej milicji). Niejasne do końca pozostają również pobudki, jakie kierowały tym kolekcjonerem tatuaży, folkloru oraz gwary więziennej i kronikarzem świata przestępców, by wydać książkę, niejednokrotnie wznawianą na Zachodzie pod jednoznacznie brzmiącym tytułem *Rysunki z Gułagu* (*Drawings from the Gulag*), której bazę stanowią prace powstałe pod koniec lat osiemdziesiątych w oparciu o zebrany materiał folklorystyczny.

Zdaniem Aleksandra Etkinda, najważniejszym artystą Gułagu pozostaje Boris Swiesznikow (1927–1998). W książce *Кривое горе. Память о непогребенных* znajdziemy poza ciekawą analizą jego najważniejszych prac również reprodukcje, pochodzące z kolekcji sztuki alternatywnej ZSRS Nortona i Nancy Dodge'ów, przechowywanej w zbiorach Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University. Etkind podkreśla, że temat Gułagu, w którym Swiesznikow spędził osiem lat, odcisnął na jego twórczości niezatarte piętno — w wyniku choroby głodowej malarz stał się dochodzącą, sięgając granicy życia i śmierci. Powrócić znad przepaści do świata żywych pomógł mu obozowy felczer, poeta i tłumacz, Arkadij Steinberg. Kuracja zakładała niezbędną poprawę warunków bytowych — dzięki staraniom felczera Swiesznikow został nocnym stróżem w obozie. Ważną rolę odegrały także wiszące na ścianach szpitala reprodukcje obrazów ulubionych holenderskich i włoskich mistrzów malarstwa. Zasługą Steinberga będzie nie tylko cudowne ocalenie Swiesznikowa, ale także jego rysunków i obrazów, wywożonych poza teren obozu, z których wiele trafi później do Muzeum Sztuki w New Brunswick⁸.

Obóz widziany oczami młodego mężczyzny — Swiesznikow trafił do łagru w wieku 19 lat — zaskakuje swoją złożonością i świadczy o wielkiej dojrzałości oraz przenikliwości spojrzenia twórcy. W jego przedstawieniach dostrzec można odwołania do europejskiego surrealizmu (stąd podrozdział poświęcony twórczości Swiesznikowa zatytułowany został *Sowiecki surrealizm*), ale kluczem do jego prac pozostaje również wspomniane już malarstwo holenderskie, przede wszystkim obrazy Pietera Bruegla i Hieronima Boscha. Liczne prace Swiesznikowa cechuje wymuszona przez okoliczności surowość oraz monochromia, wynikające przede wszystkim z ograniczonych możliwości zdobycia w obozie materiałów do malowania. Analizując rysunki i obrazy artysty, Etkind zwraca uwagę na ich rozszerzoną perspektywę interpretacyjną. Z jednej strony mamy wiernie odtworzone realia łagrowe, np. w planie architektonicznym, z drugiej nie brakuje tu motywów korespondujących z twórczością malarzy europejskich, ale także elementów fantastycznych, świadczących o traumatycznych transformacjach zapamiętanych scen i obrazów:

Теоретики и практики нереалистических стилей в искусстве — например, сюрреализма — давно открыли, что, искажая визуальный образ, ху-

⁸ А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, przeł. В. Макарова, Новое литературное обозрение, Москва 2016, s. 123–124.

дожник выражает свою субъективность. Я думаю, что человеческая память действует так же. Мы лучше поймем ее работу, проведя аналогию не с реализмом, а с экспрессионизмом или сюрреализмом, которые выражают смысл именно через искажения. И мы отлично знаем, что бывают ситуации — болезнь, война, тюрьма, смерть — когда реализм перестает работать⁹.

O surrealistycznych motywach w twórczości Swiesznikowa wspomina także autor albumu *Лагерные рисунки Бориса Свешникова* (*Łagrowe rysunki Borisa Swiesznikowa*), Igor Gołomszok:

Его сохранившиеся лагерные работы (больше ста рисунков и десятка два картин) являются уникальными не только для русского, но и для всего искусства XX века (таково мое глубокое убеждение). До своего ареста Свешников даже слова такого не слышал — сюрреализм. Но то, что в 20-х годах создавалось в мансардах Парижа, он в 40-х увидел в реальности сталинских лагерей — ирреальность жизни, хрупкость существования человека на этой земле, банальность зла¹⁰.

Niektóre prace Swiesznikowa przypominają zapisane maczkiem kartki — na białym tle pojawiają się czarne, cienkie kreski, punkciki, które nie od razu wywołują u odbiorcy asocjacje z łagromi. Mikrologicznie przedstawione na nich postaci, budynki, przyroda są jak zaszifrowany tekst, który zaskakuje bogactwem ukrytych sensów, odsyłających nie tylko do malarstwa, ale także do reprezentacji innych doświadczeń granicznych.

Nikołaj Getman (1917–2004) to artysta malarz, który po zakończeniu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej w październiku 1945 roku wskutek fałszywego oskarżenia został aresztowany i skazany na dziesięć lat łagrów za antysowiecką agitację i propagandę. Przebywał m.in. na Kółymie. W jego dorobku twórczym główną rolę odgrywa temat łagrów i traumatycznej codzienności więźniów (choć ze względów bezpieczeństwa przez lata jedynym, tj. oficjalnym, zajęciem pozostają prace na zamówienie, utrzymane w manierze socrealizmu, np. portrety działaczy politycznych). Getman jest autorem serii obrazów *ГУЛАГ глазами художника* (*Gulag oczami artysty*), powstających w ciągu półwiecza po wypuszczeniu go na wolność. Nie jest to jednak

⁹ А. Эткин, *Кривое горе...*, s. 125. Omawiając jedną z prac, Etkind wskazuje na paralele z komiksem *Maus* Arta Spiegelmana. O ile jednak w dziele Spiegelmana to ofiary (Żydzi) są przedstawione jako myszy, a oprawcy (Niemcy) jako koty, o tyle na rysunku Swiesznikowa oprawcami są szczury.

¹⁰ И. Голомшток, *Воспоминания старого пессимиста*, „Знамя” 2011, nr 2, <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/go12.html> (03.02.2018).

jedyny motyw przewijający się przez jego twórczość. Osobne miejsce zajmują prace poświęcone ludom zamieszkującym te tereny. Artysta uwiecznia przede wszystkim postaci Czukczów, Eskimosów, Ewenów, czyli rdzennych mieszkańców rosyjskiego Dalekiego Wschodu, w ich tradycyjnych strojach na tle tamtejszych krajobrazów. Przyroda stanowi zresztą odrębny temat wielu prac z serii *Моя Чукотка* (*Moja Czukotka*). Po opuszczeniu obozu jeszcze przez ponad dwadzieścia lat Getman zamieszkiwał obwód magadański, był jednym z organizatorów działalności twórczej na tych terenach, zanim przeniósł się do miasta Orzeł, w którym mieszkała jego rodzina.

Z kolei Siergiej Reichenberg (1914–1986), więzień Kołymy, to autor jednego z bardziej rozpoznawalnych, symbolicznych świadectw wizualnych Gułagu. Już sam tytuł — *Зек умирающий* (*Umierający zek*) — wywołuje w odbiorcy, zaznajomionym z realiami przymusowych obozów pracy, negatywne konotacje. Niewielkich rozmiarów szkic (12,5 × 13,7 cm), wykonany ołówkiem, zaskakuje prostotą przekazu, ascetycznym, a jednocześnie humanitarnym podejściem do tematu śmierci łagrowej, która przez więźniów nader często odbierana była w kategoriach wybawienia. Artysta zdaje się to potwierdzać. Szkic to jakby ostatnia próba walki o godność człowieka, ocalenia jego człowieczeństwa. Rysy umierającego zeka są ostre, świadczą o wyniszczeniu organizmu, ale jego oblicze jest spokojne, jakby artysta chciał przekonać odbiorców o kresie cierpienia i upodlenia więźnia.

Jeszcze innym, godnym uwagi twórcą jest Julio Sooster (1924–1970), Estończyk z pochodzenia, grafik, który spędził w kazaskim łagrze kilka lat. Rysował on skrycie zonę oraz portrety zeków, które podczas rewizji często znajdowano i wrzucano do pieca. Na szczęście, wiele nadpalonych, „okaleczonych” prac, które Sooster zwił ciasno w rulon, udało się ocalić. W rezultacie powstało unikalne świadectwo, którego znakiem rozpoznawczym pozostają uszkodzenia, np. niekompletne tło albo twarze, pozbawione części czoła, policzka, oka. Oglądając rysunki Soostera, takie jak portret *Туркмен Нар-Мухани* (*Turkmen Nar-Muchani*, 1950), *Заключенный в ушанке* (*Zek w uszance*, 1953) czy też obraz *Солнечный день в лагере* (*Słoneczny dzień w łagrze*, 1953), nasuwają się asocjacje z opisywanymi przez Jacka Leociaka uszkodzonymi fotografiami z Zagłady. W ich kontekście badacz pisze wszak o fenomenie uszkodzeń, potencjalnie „przeszkadzających” w odbiorze, ale także o fenomenie „[...] obcowania z dziełem sztuki, które jest uszkodzone, zdefektowane, zniszczone, lecz mimo to — czy też może właśnie dlatego — dziś dla nas nabiera

szczególnej wartości estetycznej¹¹. Uszkodzenia te, dokonane „dłutem historii”, stają się, zdaniem Leociaka, „integralną częścią obrazu, [...] niosą w sobie niezatartą traumę”¹². Co ciekawe, rysunki Soostera posłużyły jako ilustracje do wspomnień *Я с улицы Красина* (*Ja z ulicy Krasina*) jego żony, Lidii Sooster (1926–1999), którą artysta poznał jeszcze w obozie i dla której zaczął uczyć się języka rosyjskiego. Mamy tu zatem do czynienia z nałożeniem dwóch traumatycznych świadectw. Z jednej strony – wizualnego, z drugiej – dokumentalnego.

Okazuje się, że takich hybryd słowno-obrazowych jest więcej. Jako przykład może posłużyć odkryty po 70 latach dziennik Olgi Ranickiej (właśc. Riabinowicz, 1902?–1988) zatytułowany *Труды и дни* (*Prace i dni*)¹³. Wyjątkowe jest już to, że mieści się on w dłoni – z tak małymi rozmiarami mamy do czynienia. Uważa się, że dziennik Ranickiej jest jedynym do tej pory, kompletnym utworem, napisanym w łaagrach, który udało się ocalić. Ilustracje przypominają przedrewolucyjne komiksy. Dziennik, poświęcony synowi Saszy, był prowadzony niemal przez dwa lata, poczynając od 1941 roku. Liczy on 115 stron i jest opowieścią o maleńkiej postaci, meteo-chochlika (метеочертик), będącej *alter ego* autorki. Każda strona to osobna refleksja o głodzie, strachu, łaagrowej codzienności, smutku, szczęściu, marzeniach. Niemało tu odniesień do literatury rosyjskiej, przede wszystkim utworów Puszkina i Lermontowa, a także łacińskich sentencji. Teksty opatrzone tytułami i rysunkami mają formę dwuwersowych rymowanek, są wieloznaczne i nie brakuje w nich gier słownych. Po tym jak dziennik udało się wynieść bezpiecznie z łaagru i przechować przypadkowej więźniarce, rozpoczęły się intensywne poszukiwania autorki. W ich toku dziennikarce „Nowoj Gaziety” Zoi Jeroszok, której w 2009 roku przekazano ocalały diariusz, udało się ustalić, że była nią więźniarka łaagru Karłag w Kazachstanie, która pracowała

¹¹ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 228.

¹² Tamże, s. 242–244.

¹³ Tytuł odsyła do dzieła greckiego epika Hezjoda. Jego *Prace i dni* to pouczenie, zbiór praktycznych porad, ale i filozoficznych wskazówek, adresowanych zgodnie z przeznaczeniem tego gatunku literatury do osób bliskich i młodszych – potomstwa lub rodzeństwa. Autorzy pouczeń, za pomocą zwięzłych sentencji, próbowali przekazać młodemu pokoleniu cenne rady, dotyczące ich przyszłości. Jeśli chodzi o współczesne tropy, dziennik Ranickiej można jednak również traktować jako niezwykłą ze względu na okoliczności powstania formę powieści graficznej.

w stacji meteorologicznej, czyli Ranickaja. Tę Ukrainkę żydowskiego pochodzenia aresztowano w 1937 roku. Ostatnie, puste, ale ponumerowane strony dziennika są, zdaniem Jeroszok, możliwą reakcją na informację, że jej syn nie żyje (Sasza w wieku 16 lat popełnił samobójstwo z powodu szykan pod jego adresem w związku z tym, co stało się z matką)¹⁴.

Traumatyczna obozowa przeszłość pojawia się również na obrazach Galiny Cywyrko-Leszczynskiej (1916–2000), graficzki, scenografki, aresztowanej w sierpniu 1941 roku w Leningradzie. Źródłem traumy jest nie tylko koszmar łagrowej rzeczywistości, ale przede wszystkim śmierć ośmiomiesięcznego syna, urodzonego w więzieniu w lutym 1942 roku. Próba uporania się ze stratą dziecka będzie praca na rzecz innych, a także twórczość — w łagrze powstaje książka dla dzieci, szkice dekoracji i kostiumów teatralnych oraz pejzaże, w które po latach artystka wkomponuje zabudowania obozu.

Ta krótka charakterystyka wizualnych reprezentacji Gułagu pozwala lepiej zrozumieć unikalny charakter świadectwa Jefrosinii Kiersnowskiej (1908–1994), docenić spójność, konsekwencję, różnorodność, ale przede wszystkim obszerność słowno-obrazowej opowieści. To ponad 2000 zapisanych stron oraz kilkaset rysunków, opowiadających o różnych okresach życia Kiersnowskiej, choć dla nas najważniejsze znaczenie mają te poświęcone pobytowi w łagrze. Opuszczając obóz, Kiersnowska miała wymazać z pamięci wszystkie szczegóły dotyczące jej pobytu w zonie. Takie pisemne zobowiązanie składali wszyscy opuszczający obozy¹⁵. W przypadku Kiersnowskiej sytuacja wyglądała inaczej. W związku z odmową podpisania przez nią zobowiązania i w konsekwencji jej obserwacją po zwolnieniu z obozu pierwsza wersja retrospektywnych wspomnień, powstała jeszcze w Norylsku, została skonfiskowana. Ta, którą autorka zaczęła pisać w 1964 roku w Jessentukach, była już kolejną próbą. Po czasie zatem szczegóły należało odtworzyć z pamięci. O świadectwie Kiersnowskiej, krążącym w latach osiemdziesiątych w samizdacie, zrobiło się głośno w 1990 roku. To wtedy w tygodniku „Ogoniok” ukazał się artykuł, wzbogacony rysunkami, w czasopiśmie „Znamia” opublikowane zostały natomiast obszerne fragmenty wspomnień. Rysunki

¹⁴ Э. Солман, Н. МакФаркхар, *Дневник из ГУЛАГа с легкостью противостоит злу*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/01/10/75104-dnevnik-iz-gulaga-s-legkostyu-protivostoit-zlu> (23.03.2018).

¹⁵ А. Зорин, *Угол зрения Ефросинии Керсновской*, „Дружба Народов” 2012, nr 8, <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/8/z15.html> (01.02.2018).

i szkic o ich autorce pojawiły się ponadto w angielskim czasopiśmie „Observer”¹⁶.

Przy okazji publikacji w czasopiśmie „Ogoniok” krytyk literacki Władimir Wagiliański odnotowuje niezwykłą skrupulatność autorki, dar zapamiętywania najdrobniejszych szczegółów, dzięki czemu powstaje prawdziwa encyklopedia życia w łagrach w obrazkach. Odbiorcy nie tylko mogą przeczytać o paraszy (kiblu więziennym), ale i zobaczyć, jak ona wyglądała. Kiersnowska dokumentuje te aspekty codzienności w łagrach, które nie mogły być utrwalone ani na kliszy fotograficznej, ani na taśmie filmowej¹⁷. Z kolei Aleksandr Zorin zwraca uwagę na to, że mimo iż Kiersnowska odebrała gruntowne wykształcenie, znała kilka języków, a o jej erudycji najlepiej świadczą odwołania we wspomnieniach do takich autorów jak Dante Alighieri, Friedrich Schiller, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Aleksander Dumas, bracia Grimm, George Bernard Shaw, Joseph Rudyard Kipling, Jack London, Wiktor Hugo, Wasilij Żukowski, Nikołaj Gogol, Michaił Lermontow, Nikołaj Niekrasow, Władimir Majakowski oraz Aleksander Puszkina, to — jeśli chodzi o jej świadectwo — mamy do czynienia z samoukiem. I tu zresztą Zorin dostrzega źródło jego niepowtarzalności:

Ее искусство созревало и совершенствовалось по мере осуществления, и в том виде, в котором дошло до нас, не имеет аналогов. В стиле явлены черты ее характера, а это признак высокого мастерства: динамичный диалог, резкие характеристики, точность и острота взгляда, беззлобный юмор, самоирония¹⁸.

¹⁶ Warto przy okazji przyjrzeć się dalszym etapom rozpowszechniania świadectwa Kiersnowskiej. W 1991 roku opublikowano album *Наскальная живопись* oraz jego niemieckojęzyczny odpowiednik *Ach Herr wenn unre Sunden uns verklagen*. Już po śmierci Kiersnowskiej, we Francji, ukazał się album *Coupable du rien* (1994). Na lata 2000–2001 przypadła publikacja sześciotomowego wydania wspomnień (bez rysunków). Pełne wydanie (tekst i rysunki) wychodzi w Rosji w 2006 roku. W następnych latach wydano kolejne przekłady: przekład włoski *Quanto vale un uomo* (2009), czeski *Jaká je cena člověka* (2012), węgierski *Mennyit ér egy ember?* (2012) oraz polski *Ile wart jest człowiek* (2012). Ostatnie wydanie rosyjskie pochodzi z 2016 roku. Więcej na temat biografii oraz twórczości Kiersnowskiej zob. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=1243> (01.03.2018), a także: <http://www.gulag.su/project/> (03.12.2017).

¹⁷ Н. Дзюбенко, *Если бы состоялся Нюрнбергский процесс над коммунистами-большевиками, то книги Керсновской были бы на нем весомым вещдоком*, <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Kasabova/06/Dzyubenko.htm> (09.01.2018).

¹⁸ А. Зорин, *Угол зрения...*

Rysunki, stanowiące przykład sztuki naiwnej, uzupełniają tekst, a czasem uwypuklają elementy, na które w warstwie słownej nie zwracamy uwagi. Zorin odwołuje się w tym miejscu do widocznego w szkicach pierwiastka męskiego w ujęciach samej siebie przez Kiersnowską. Mamy na myśli przede wszystkim ubranie, tj. zieloną wojskową bluzę, niebieskie spodnie i wysokie buty. Można powiedzieć, że autorka wspomnień *Ile wart jest człowiek* nie tylko z konieczności nosi się po męsku. Ciekawą uwagę na temat świadectwa Kiersnowskiej formuluje również francuska malarka Catherine Viollet. Podkreśla ona, że szkice umiejętnie równoważą pierwszoosobową narrację:

Параллельный, можно сказать — диалогический монтаж комплекса „текст/рисунок” порождает феномен взаимного смещения различных повествовательных позиций: если текст жестко придерживается первого лица (регистр прямого свидетельства), рисунки отодвигают свидетеля на некоторое расстояние, в положение наблюдателя, так сказать, третьего лица. Такое смещение создает стереоскопический эффект, двойную точку зрения, одновременно и внутреннюю и внешнюю¹⁹.

Jak to się wyraża? Otóż bardzo często na rysunkach Kiersnowska przedstawiona jest tyłem albo bokiem do odbiorcy, tak jakby chciała odwrócić od siebie uwagę, usunąć się w cień. Poznajemy ją zwykle właśnie po ubiorze. Na pierwszym planie pozostają na ogół inni bohaterowie jej wspomnień oraz przyroda.

Nawiązując do ustaleń Sariusz-Skąpskiej, można z całym przekonaniem stwierdzić, że rolą szkiców towarzyszących tekstowi jest uprawdopodobnienie, uwiarygodnienie tego, o czym pisze Kiersnowska i w co często trudno uwierzyć odbiorcom²⁰. To udana próba odpowiedzi na pytanie, które zadawało sobie bardzo wielu więźniów: jak złożyć świadectwo, które traktuje się jako rodzaj zobowiązania wobec tych, którym nie udało się przeżyć — jako wyraz pamięci będącej sprzeciwem wobec anonimowości ofiar Gułagu? Jak to zrobić, jeśli z perspektywy czasu samemu trudno uwierzyć w to, co się stało? Rozterki będące udziałem wielu zeków, m.in. trudność „cofania czasu”,

¹⁹ C. Viollet, *L'œuvre autobiographique de Evfrosinija Kersnovskaja: chronique illustrée du GULAG*, „Autobiografija” 2012, nr 1, s. 233–234. Cyt. za: Г. Заломкина, *Новый журнал*, „Новое литературное обозрение” 2013, nr 121, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/39n-pr.html> (09.09.2017).

²⁰ Nic dziwnego, że niejednokrotnie w grę wchodzi surrealistyczne — jak w przypadku Swiesznikowa — przedstawienie Gułagu. Zob. А. Эткинд, *Кривое горе...*, s. 125.

wysiłek „odzyskiwania pamięci”²¹, poczucie obcości zapisków dotyczą również Kiersnowskiej:

Może lepiej, żeby to wszystko odeszło w niepamięć? Przecież ten, kto tego nie przeżył, nie uwierzy, nie może uwierzyć. A czy wielu pozostało tych, co przeżyli te lata, co przeszli podobną „drogę krzyżową”? Odejdą ostatni świadkowie. Może tak będzie lepiej? Nie, nie lepiej! Wszystko może się powtórzyć. I lepiej widzieć niebezpieczeństwo, niż iść z zawiązanymi oczami (s. 671).

Determinacja zasługuje na tym większe uznanie, że przecież pierwsza wersja świadectwa, powstała jeszcze w Norylsku, została skonfiskowana. Motywacją autorki wspomnień *Ile wart jest człowiek* – podobnie jak innych świadków – pozostają jednak pobudki osobiste. Najpierw jest to tęsknota za matką, a w późniejszym czasie, już po ich ponownym spotkaniu po 20 latach rozłąki, spełnienie jej ostatniej woli: „[...] prosiłaś mnie jeszcze o coś: żebym spisała historię tych lat – strasznych, smutnych lat moich ‘uniwersytetów’: Opowiadasz mi czasem to jeden kawałeczek, to inny... Nie mogę się w tym połapać! Zapisz wszystko po kolei i kiedy mi to przeczytasz, może zrozumiem” (s. 8).

Analizując wspomnienia Kiersnowskiej z punktu widzenia wizualnych reprezentacji Gułagu, widać wyraźnie, że mamy do czynienia ze świadectwem unikatowym. Warto jednak pamiętać i o jego potencjale porównawczym, o perspektywach konfrontacyjnych tekstu Rosjanki z innymi relacjami z łagrów. Słowem kluczem do tych potencjalnych porównań pozostaje chociażby metafora palimpsestu, zaczerpnięta przez Sariusz-Skąpską z książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Inny świat*, która w kontekście wielości i różnorodności świadectw łagrowych ujawnia swoje niezwykle możliwości:

W prawdziwym palimpseście warstwy nakładają się na siebie, a pomiędzy różnymi tekstami „przepływają” słowa i całe zdania. W ten sposób zlewają się różne historie i nie sposób wypreparować tylko jednej z nich, pozbawionej obcych domieszek. Istotą „palimpsestu wspomnień” jest również wielość możliwych do odczytania opowieści: trzeba żmudnych „badań”, aby rozstrzygnąć, które pojedyncze słowa, całe zdania czy wątki należą do której warstwy rekonstruowanego „tekstu”²².

Oprócz „palimpsestu wspomnień”, rozpatrywanego zarówno w perspektywie indywidualnej (nakładające się na siebie wspomnie-

²¹ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu...*, s. 198–199.

²² Tamże, s. 207.

nia, wydarzenia, strzępy rozmów, niemożność dokładnego odwzorowania czasu), jak i wspólnotowej (wielość, różnorodność, ale i podobieństwo wielu tekstów łagrowych), polska badaczka wskazuje na jeszcze inne jego rozumienie, tj. na „palimpsest ścienny”, kierujący nas w stronę napisów na ścianach wagonów, baraków:

Osobliwe palimpsesty, pokrywające ściany obozowych baraków, etapowych pociągów czy *pieriesytek*, chowają w swoich warstwach zaszyfowaną historię GUŁagu. Polacy szukają tu przede wszystkim słów we własnym języku. Co można tu wyczytać? Aresztowani w pierwszych miesiącach okupacji dzięki napisom śledzą wydarzenia z wolności i dalekich frontów; stąd dowiadujemy się o nowej wędrownicy polskiego narodu „na Sybir”, bo ścienna „gazeta” odnotowała także daty czterech wielkich wywoźek (luty, kwiecień, czerwiec 1940, czerwiec 1941). Każda grupa więźniów zostawia ślady przeznaczone dla bliskich — pytania i prośby o przekazanie wiadomości dalej²³.

Ślady palimpsestu ściennego odnajdujemy również we wspomnieniach Kiersnowskiej. Najczęściej pojawiającym się bowiem w książce *Ile wart jest człowiek* substytutem papieru jest właśnie drewno. We fragmencie dotyczącym podróży Kiersnowskiej na Wschód w wagonie bydlęcym znajdziemy taką oto informację:

A więc wieźli nas. I nikt w naszym wagonie nie miał pojęcia dokąd. I którędy. Stopniowo jednak zaczęłam się orientować: to przeczytałam jakąś nazwę, to usłyszałam. I kawałkiem kamienia narysowałam na ścianie coś w rodzaju mapy (s. 125).

Podobnie wygląda to w łagrze, o czym świadczyć może następująca rozmowa Kiersnowskiej z obozowym artystą:

Może mi poradzisz, jak narysować trojkę? Chcę się nauczyć tego wzoru, żeby go wypalać na papierośnicach. [...] — Daj kawałek papieru, spróbuję naszkicować... — Papieru? To ty nie wiesz, że w całym łagrze nie ma ani kawałka? Nawet wkładki i napiętki starych butów poszły na skręty. Rachunki już od dawna prowadzi się na deskach. Napiszą, zdrapią i znowu piszą. Tak że bierz deseczkę i do roboty! (s. 360).

„Napiszą, zdrapią i znowu piszą” — oto kwintesencja obozowej ekonomii, ale i sztuki. Deski, ściany, prześcieradła zastępują papier, ale także płótno. Palimpsest ścienny kryje oryginalną twórczość, na którą najczęściej składają się właśnie wizualne reprezentacje oraz poezja, sięgające korzeniami — jak przekonuje Aleksander Wat, który stara się rekonstruować niekompletne napisy — Rosji carskiej i ów-

²³ Tamże, s. 357.

czesnego systemu zsyłek²⁴. Mamy zatem do czynienia z wielowiekową tradycją reakcji na przemoc i cierpienie, z nakładaniem się na siebie różnych warstw skrytego buntu.

O palimpseście jako kategorii przydatnej w badaniach nad specyfiką i złożonością rosyjskich traum wspomina wreszcie rosyjska badaczka, Jelena Trubina. Co ciekawe, ilustracją jej rozważań są m.in. rysunki Kiersnowskiej. Poszukując śladów wizualizacji traum kolektywnych, Trubina trafiła przypadkowo na kolejną, zwykłą, jak mogłoby się wydawać, stronę internetową poświęconą tematyce łagrowej. Jak podkreśla autorka artykułu, o ile nie zdziwił ją fakt, że witryna była projektem anonimowym (nie sposób było na przykład znaleźć danych o jej założycielu, administratorze czy autorze tekstu o paragrafie 58), o tyle zaskoczeniem wydał jej się brak jakiejkolwiek informacji o wykorzystanych na tej stronie źródłach. Uwagę badaczki zwróciły szczególnie rysunki pojawiające się w tle oraz zapiski, których pierwszoosobową narratorką pozostawała kobieta. Niestety, one również nie były podpisane, co oznaczało, że chcąc dowiedzieć się czegokolwiek o ich autorstwie, czytelnik na własną rękę musiał podjąć poszukiwania. I w tym przypadku, jak słusznie konstataje Trubina, anonimowość autora/autorki rysunków nijak się ma do postulatu pielęgnowania pamięci o ofiarach Gułagu, a więc, paradoksalnie, celu, który mógł przyświecać założycielom strony²⁵. Badaczka podkreśla, że jeśli ktoś mimo wstydu, strachu, niechęci decyduje się złożyć świadectwo, nie wolno podchodzić do niego — podobnie jak władza, która umieściła go w obozie — przedmiotowo, nie wspominając ani słowem o tym, kim jest. Nie na tym powinna polegać pamięć kolejnych pokoleń, niezależnie od tego, że wspominający ofiary przeszłości, to również ludzie napiętnowani, dotknięci innymi traumami:

Работе наших идентификации и воображения нужны даты и названия, имена и подробности, в противном случае нам не за что зацепиться. А иногда нам и не нужно ничего, кроме имен. Поименное называние погибших и пропавших без вести потому так значимо, что это последний долг живых²⁶.

²⁴ Tamże, s. 357–358.

²⁵ Dzień Pamięci Ofiar Represji Politycznych (30 października) obchodzony jest w Rosji od 1991 roku. Ważną jego częścią pozostaje akcja „przywracania imion”, a więc odczytywanie nazwisk osób zamordowanych w latach stalinowskiego terroru.

²⁶ Е. Трубина, *Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и „отказом от недоверчивости”*, w: С. Ушакин, Е. Трубина (red.), *Травма: пункты*, Новое литературное обозрение, Москва 2009, s. 177.

A zatem, utrudnione przetwarzanie rosyjskich traum spowodowane jest, zdaniem Trubiny, nałożeniem na siebie wielu traumatycznych wydarzeń, spiętrzeniem różnych traum międzypokoleniowych: „мы обнаруживаем себя в культуре, где желающих пожаловаться, представить свидетельство собственной виктимизации гораздо больше, чем способных выслушать”²⁷. Problemem pozostaje nie tylko trauma, która dotyka pośrednio dzieci ocalałych z obozów. Trauma drugiego czy trzeciego pokolenia łączy się niejednokrotnie z osobistymi traumami „tych, którzy stają się świadkami dla świadka”²⁸. Nie zmienia to jednak faktu, że świadectwa o świadectwach, wspomnienia o wspomnieniach oraz inne formy upamiętnienia ofiar wojny czy obozów muszą wyjść naprzeciw ogromnemu zapotrzebowaniu na konkretne informacje, na nazywanie rzeczy wprost, ale również wyciąganie z tych doświadczeń wniosków, czyli tak naprawdę ich ocenę, co, zdaniem Kevina Platta, nawet w postsowieckiej Rosji jest sporym wyzwaniem²⁹.

* * *

Traumatyczne doświadczenie łagrów, choć wyjątkowo trudne do przedstawienia, jest przedstawialne, czego dowodzą liczne ślady dokumentalne i literackie, a także wizualne oraz słowno-wizualne reprezentacje Gułagu. Z prawdziwym kryzysem reprezentacji, impasem nieprzedstawialności, zdaniem Etkinda, mamy zatem do czynienia nie

²⁷ Tamże, s. 181.

²⁸ A. Pinchevski, *Archive, Media, Trauma*, w: M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg (red.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, Palgrave Macmillan UK, New York 2011, s. 260. Cyt. za: T. Łysak, *Trauma — od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: tegoż (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 8.

²⁹ Autor wystąpienia na konferencji *XXI Большие Банные чтения* w takim właśnie kluczu analizuje szkolne programy oraz podręczniki do historii w postsowieckiej Rosji. Więcej zob. Н. Поселягин, *Международная конференция XXI Большие Банные чтения „Неофициальная меморизация травматического опыта”*, „Новое литературное обозрение” 2013, nr 123, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/33p.html> (06.02.2018). Zob. uwagi na temat pamięci w tekście Tatjana Wajzer: też: *Травматология логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 1(125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/26v.html> (23.01.2018). Zob. I. Peshkov, *Reprezentacja traumy w podręczniku szkolnym. „Oswojenie” represji stalinowskich w rosyjskim programie nauczania*, „Sensus Historiae” 2014, Vol. XVI, nr 3, s. 135–150.

tylko w przypadku świadectw czy też form „miękkich” pamięci, takich jak książki, obrazy, filmy, projekty wirtualne „spadkobierców” dziedzictwa Gułagu, ile w przypadku form „twardych”, czyli pomników i muzeów. Kryzys objawia się w obszarze upamiętniania świadków, ocalałych i ofiar na szerszą skalę, tj. w obszarze publicznym. Dzieje się tak dlatego, że formy „twarde” to nie czyjaś prywatna, indywidualna inicjatywa, ale projekt zbiorowy, który wymaga konfrontacji z władzą — lokalną czy centralną — dla której wciąż ważniejsza od refleksji krytycznej, rozliczenia z przeszłością, rozpamiętywania, zadumy w skali mikro jest kultura upamiętniania i przywracania pamięci, oparta na monumentalnym celebrowaniu kolejnych zwycięskich rocznic, zatem tak naprawdę na snuciu pozytywnej narracji przeszłości³⁰. A nawet jeśli w rosyjskiej przestrzeni publicznej pojawia się kolejny pomnik poświęcony ofiarom Gułagu czy represjom stalinowskim, nie oznacza on przecież głębokiego zakotwiczenia w pamięci zbiorowej. Wręcz przeciwnie — „[...] w wielu miejscach samo istnienie tych pomników nie jest znane większej części społeczeństwa, nie wspominając już o tym, że miałyby być częścią żywej kultury pamięci”³¹. Oznacza to, że powstanie materialnego krajobrazu pomników, muzeów i innych miejsc upamiętnienia wciąż zaledwie zwiastuje przełom, niż rzeczywiście nim jest. Można to jednak uznać za ważny krok w kierunku przepracowywania traumy międzypokoleniowej i wypracowania takich strategii tożsamościowych, które wpłyną w przyszłości na zmiany nie tylko w kulturze upamiętniania, ale i w polityce pamięci³².

³⁰ Więcej zob. А. Эткин, *Кривое горе...*, s. 221–246.

³¹ *Widoczna pamięć — miejsca pamięci ofiar reżimów komunistycznych w Europie Środkowo-Wschodniej*, <http://www.enrs.eu/pl/component/content/article/47-articles/346-widoczna-pamiec-miejsc-pamieci-ofiar-rezimow-komunistycznych-w-europie-srodkowo-wschodniej> (12.02.2018).

³² Zob. R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze*, Universitas, Kraków 2011.

Беата Павлетко

ЭСКИЗЫ ПРОШЛОГО. О ВИЗУАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ ГУЛАГА

Резюме

Лагерные воспоминания охватывают не только документальные свидетельства, поэзию и прозу, но также визуальные и словесно-визуальные репрезентации. В статье предпринята попытка рассмотреть эскизы, рисунки, словесно-визуальные гибриды, которые выполняют фактически роль фотографий. Они лежат в основе знаний о Гулаге, его принципах и повседневности, рассматриваемой с точки зрения узников, хотя по необходимости эти свидетельства нередко возникали уже в послелагерной действительности. В центре внимания находятся работы Бориса Свешникова, Николая Гетмана, Сергея Рейхенберга, Юло Соостера, а также свидетельства Ольги Раницкой, Галины Цивирко-Лещинской, Евфросинии Керсновской, которые подтверждают, что травматический лагерный опыт, хотя исключительно сложный, но представляемый, и он должен стать важной частью культуры памяти.

Beata Pawletko

SKETCHES (FROM) THE PAST.
ABOUT VISUAL REPRESENTATIONS OF GULAG

Summary

Memories from labor camps involve not only documentary testimonies, poetry and prose, but also visual and verbal and visual representations. The article tries to overview sketches, drawings, verbal and graphic hybrids, which act as photographs, forming the basis of knowledge about Gulag, its rules and everyday life from the prisoners' perspective, although of necessity they were frequently created in the non-camp reality. In the spotlight there are works by Boris Sveshnikov, Nikolay Getman, Sergey Reichenberg, Ülo Sooster but also testimonies by Olga Ranitskaya, Galina Tsivirko-Leshchinskaya, Eufrosinia Kersnovskaya, confirming that traumatic experience of labor camp, although extremely difficult to present, is possible to present and should be an important part of the culture of memory.