



Śląskie Studia Polonistyczne
2022, nr 1 (19)

Rozprawy i artykuły

TRANSMEDIALNOŚĆ ARCHIWUM

Agnieszka Karpowicz
Honorata Sroka
Kamil Myszkowski
Maciej Topolski
Katarzyna Szkaradnik
Magdalena Baran-Szołtyś
Anouk Herman
Łukasz Żurek

Prezentacje

EWA ZARZYCKA

Śląskie Studia Polonistyczne

2022, nr 1 (19)

Rada Naukowa

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Maria Delaperrière (INALCO, Paris)
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Jens Herlth (Universität Freiburg)
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa, Moskwa, Rosja)
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
François Rosset (Université de Lausanne)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Marek Tomaszewski (INALCO, Paris)
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

Zespół Redakcyjny

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ
(anna.kaluza@us.edu.pl)
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr Marta Baron-Milian
(marta.baron@us.edu.pl)
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)
Członkowie redakcji: dr hab. Maria Bałowska, prof. UŚ;
prof. dr hab. Ryszard Koziółek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa;
dr Michał Hanczakowski (Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, Czechy)

Redaktorzy naukowci działu *Transmedialność archiwum*
Marta Baron-Milian, Aleksander Wójtowicz (redaktor gościnnie)

Redaktorzy naukowci działu *Prezentacje o Ewie Zarzyckiej*
Marta Baron-Milian, Aleksander Wójtowicz (redaktor gościnnie)

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku
na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

Strona internetowa czasopisma:
<https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

Spis treści

Rozprawy i artykuły

Transmedialność archiwum

- Agnieszka Karpowicz Fono-chrono-grafia. Archiwalia dźwiękowe Mirona Białoszewskiego
- Honorata Sroka Kuratorstwo archiwum? Przypadek Themersonów
- Kamil Myszkowski Problematyka archiwum a koncepcja „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego
- Maciej Topolski Biały jak album. Pamięć wizualna a fotografia wernakularna
- Katarzyna Szkaradnik „Cóż można by więcej wyszperać?” Józef Pilch jako użytkownik, twórca i krytyk archiwum
- Magdalena Baran-Szołtys To Where Joseph Roth Came From, or Travels Based on a Historical-Literary Archive
- Anouk Herman 365 drzew. Transmedialny performans ekofeministyczny
- Łukasz Żurek Archiwum Derridy – „archiwum” Derridy. Połączenia i konflikty

Prezentacje

Ewa Zarzycka

- Punkty wyjścia. Z Ewą Zarzycką o sztuce performansu, rysunkach i tekstach w transmedialnym archiwum rozmawiają Marta Baron-Milian i Aleksander Wójtowicz
- Ewa Zarzycka Na fotografii wszystko jest inaczej. Fotografia jest tym, czym nie jest
- Aleksander Wójtowicz Narracje Ewy Zarzyckiej

Varia

- Paweł Rogalski Resztki, ślady, fragmenty. Tropy nieprzezroczystej widomości państw w narracjach podróźniczych Wojciecha Góreckiego

Table of Contents

Essays and Articles

Transmediality of the Archive

- Agnieszka Karpowicz Phono-chrono-graphia: Miron Białoszewski's Sound Archives
- Honorata Sroka The Curatorship of an Archive? The Case of the Themersons
- Kamil Myszkowski The Issue of the Archive and Jerzy Lewczyński's Idea of the Archaeology of Photography
- Maciej Topolski White Like an Album: Visual Memory and Vernacular Photography
- Katarzyna Szkaradnik "Anything else to find?": Józef Pilch as a User, Creator and Critic of the Archive
- Magdalena Baran-Szołtys To Where Joseph Roth Came From, or Travels Based on a Historical-Literary Archive
- Anouk Herman *365 drzew*: An Ecofeminist Transmedia Performance Project
- Łukasz Żurek Derrida's Archive and Derrida's "Archive": Connections and Conflicts

Presentations

Ewa Zarzycka

- Points of Departure: Ewa Zarzycka Talks to Marta Baron-Milian and Aleksander Wójtowicz about Performance Art, Drawings and Texts in the Transmedia Archive
- Ewa Zarzycka In a Photograph Everything Looks Different: Photography Is What It Is Not
- Aleksander Wójtowicz Ewa Zarzycka's Narrations

Varia

- Paweł Rogalski Remnants, Traces, Fragments: Tropes of the Opaque Spectrality of States in Wojciech Górecki's Travel Narratives


Rozprawy i artykuły

Transmedialność archiwum



Agnieszka Karpowicz

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9593-2350>

Fono-chrono-grafia

Archiwalia dźwiękowe Mirona Białoszewskiego

Phono-chrono-graphia

Miron Białoszewski's Sound Archives

Abstrakt: W artykule analizie poddano archiwalne nagrania Mirona Białoszewskiego odnalezione w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie oraz przechowywane w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Szczególną uwagę zwrócono na pozawerbalną warstwę dźwiękową nagrań. Przedmiotem zainteresowania autorki artykułu są głównie brzmienia stanowiące zakłócenia i zanieczyszczenia na taśmie magnetofonowej, takie jak szum, które zwykle znikają lub są minimalizowane wraz z digitalizacją i obróbką nagrań służącymi ich udostępnianiu. Analiza jest punktem wyjścia rozważań na temat autentyczności i oryginalności archiwalnych materiałów fonograficznych w kontekście relacji nagrania do czasu i miejsca: wydarzenia, rejestrowania go, przechowywania taśm, z uwzględnieniem chronotopiczności wersji zdigitalizowanych i udostępnianych odbiorcom przez muzea. Związane z kwestiami technicznymi zakłócenia słyszalne na nagraniach (jakość nagrania, cechy taśmy magnetycznej i inne) odsyłają tu do problemu temporalności – rejestracji magnetofonowej jako zapisu czasu (chronografii) i jej związków z nagrywaniem jako praktyką literacką Białoszewskiego. Wszelkiego rodzaju nieczystości, również te odnoszące się do emisji głosu pisarza i jego cielesności, a także do przestrzennego kontekstu nagrywania, zostały tu potraktowane jako pełnowartościowe elementy sensotwórcze, mające wartość i archiwalną, i interpretacyjną.

Słowa kluczowe: archiwa dźwiękowe, taśma magnetyczna, Miron Białoszewski, szum, czas, kaseta, głos, magnetofon, fonografia, chronografia

Abstract: In her article, Agnieszka Karpowicz analyses the archival recordings of Miron Białoszewski found in the Józef Czechowicz Literary Museum in Lublin and stored in the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw. She pays particular attention to the non-verbal sound layer of the recordings. She is mainly interested in various background noises and other impurities on the cassette tapes, i.e., sounds which usually disappear or are minimized when recordings are digitized and processed before they are made available to the audience. The analysis is the starting point of reflections on the authenticity and originality of archival phonographic materials in the context of the relationship of the recording to time and place: the event, the recording of it, the storing of tapes. Karpowicz's considerations take into account the chronotopicity of the digitized versions made available to the public by museums. The noise that can be heard on the recordings is related to technical issues (the quality of the recording, the features of

the magnetic tape, and others); this, in turn, is related to the idea of temporality: tape recording is perceived as time recording (chronography), which allows Karpowicz to place it in the context of recording as a feature of Białoszewski's literary practice. All kinds of impurities, including the poet's way of speaking and his corporeality as well as the spatial context of recording, have been treated here as full-fledged sense-forming elements, having both archival and interpretative value.

Keywords: sound archives, magnetic tape, Miron Białoszewski, noise, time, cassette, voice, tape recorder, phonography, chronography

Fonografia zakłóceń

Najpierw słycać szelest, szum i dudnienie. Potem głos Józefa Zięby prowadzącego spotkanie z Mironem Białoszewskim¹ zapowiada twórcę, ale chwilę później następuje cisza trwająca od pierwszej minuty pierwszej sekundy do drugiej minuty czterdziestej czwartej sekundy nagrania, choć w zasadzie to, co słycać, trudno nazwać ciszą. Milczeniu pisarza przygotowującego się do czytania towarzyszą bowiem dwuwarstwowe wrażenia brzmieniowe: mechaniczne szmery i odgłosy jak ze studni, ale także dźwięki wydawane przez zgromadzonych w sali: słycać szelest wertowanych przez poetę kartek, stonowane rozmowy i szepty ludzi, ich pokasływania, dźwięk otwieranych/zamykanych drzwi. W dwunastej sekundzie drugiej minuty rejestracji tę „ciszę” przerywa tylko na chwilę głos pisarza mruczącego pod nosem: „chwileczkę, a, to jest”. Dalej Białoszewski czyta, ale za każdym razem, gdy milknie lub ścisza głos, na plan pierwszy wysuwa się tło dźwiękowe: stale obecny, falami nasilający się i opadający szum. Głos poety zapisany na taśmie prowadzi z tym szumem nieustanną grę o uwagę słuchacza nagrania. Trzecia ścieżka dźwiękowa, zawierająca zapis dynamicznej i pełnej salw śmiechu dyskusji pisarza z publicznością, to wrażenie jeszcze wzmacnia.

Szum na odnalezionych niedawno kasetach z lat siedemdziesiątych XX wieku zawierających nagrane spotkania z Mironem Białoszewskim jest z zasady zanieczyszczeniem, niepożądanym zakłóceniem utrudniającym odbiór archiwalnego znaleziska, zwłaszcza jeśli kieruje nami nadzieja na wyraźne usłyszenie słów wypowiedzianych przez twórcę oraz uczestników spotkania i zrozumienie ich treści oraz analizę sposobu czytania, za którym kryć się może odkrywca, autorska interpretacja utworów. Nagranie

1 Spotkanie odbyło się 8 kwietnia 1976 roku w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Dziękuję kierownikowi Muzeum Profesorowi Aleksandrowi Wójtowiczowi, który odnalazł nagrania, za ich udostępnienie na potrzeby tego tekstu. Taśmy zostały zdigitalizowane w 2021 roku we współpracy Muzeum i Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN. Transkrypcja nagrań zob. Sobolczyk, 2021; opis wyjazdu do Lublina i wieczoru autorskiego zob. Stańczakowa, 2015, s. 202–208.

niesie przecież obietnicę usłyszenia nieznanego: wyjaśniającego wiele komentarza poety do własnej twórczości albo sensacyjnej wersji wiersza innej niż ta, którą znamy z druku, ale przede wszystkim – obietnicę kontaktu z oryginalnym, autentycznym głosem twórcy. W świetle ustaleń kryminalistycznych autentyczność nagrania, gwarantująca wiarygodność zapisanych na taśmie wypowiedzi, polegałaby na jego integralności i nienaruszalności, a nie na oryginalności (czyli powstaniu w czasie wydarzenia), i pozostaje w mocy po jego digitalizacji (Malanowicz, Koźmiński, 2009). Nagranie jest jednak **autentyczne i oryginalne** między innymi dlatego, że liczne dźwięki zagłuszają i zaburzają głos pisarza, a my, odbiorcy cyfrowych plików, wciąż słyszymy niepożądany szum. To on – już przez samo swoje istnienie – sugeruje, że obcujemy z rejestracją sporządzoną w trakcie trwania spotkania w Lublinie. Szum, który nie stanowił oryginalnego elementu wydarzenia źródłowego, lecz jest niepożądanym, ubocznym skutkiem działania sprzętu nagrywającego, możliwości technicznych i właściwości taśmy magnetofonowej z lat siedemdziesiątych, poświadcza więc w pewnym sensie autentyczność nagrania i pośredniczy między czasem doświadczenia audialnego osoby obecnie odtwarzającej nagranie a momentem, w którym powstawało, uwypuklając ten moment i nie dając o nim zapomnieć.

Ewentualna minimalizacja szumu podczas obróbki cyfrowej dźwięku zniweluje czasowość momentu źródłowego, choć prawdopodobnie przybliży słuchaczy do doświadczenia audialnego tamtego wydarzenia, o ile zachowane zostaną pozawerbalne i werbalne odgłosy z tła – a więc zakłócenia, które były częścią wystąpienia i dyskusji: trzask drzwi, szuranie krzesłami, szelest kartek, szepty uczestników, niewyraźnie wypowiedane słowa, zagłuszające wszystko wybuchy śmiechu. Z relacji Jadwigi Stańczakowej z 8 kwietnia 1976 roku wiemy, że odgłosy te były częścią występu Białośzewskiego, jako takie nie są więc zbędnym zakłóceniem, lecz istotnym śladem brzmieniowym oryginalnego wydarzenia, choć często bardzo utrudniają zrozumienie słów na nagraniu. „Z sąsiedniej sali dochodzi bulgot i bełkot, w którym można się domyślić głosu młodzieńca” – pisze Stańczakowa (2015, s. 206), co możemy też usłyszeć w dziewiątej minucie i osiemnastej sekundzie nagrania w trzecim pliku dźwiękowym, zawierającym rejestrację dyskusji twórcy z publicznością po wieczorze autorskim. W tym wypadku wyraźnie słyszalna na nagraniu prośba Zięby o powtórzenie pytania i reakcja Białośzewskiego niezbicie dowodzą, że zakłócenia i bełkotliwość głosu są integralnym elementem sytuacji źródłowej, a nie zanieczyszczeniem wynikającym z pracy magnetofonu, zdarzenie i riposta pisarza budzą zaś ogólną wesołość zgromadzonych zagłuszającą wszystko na dłużej. W tym sensie również to, co na taśmie niewyraźne, bełkotliwe i niezrozumiałe czy ledwie słyszalne, nie będące jasnym werbal-

nym przekazem, nie stanowi zakłócenia, lecz istotną informację dla słuchacza, a nawet zbliża – przynajmniej poprzez jeden ze zmysłów, słuch – do doświadczenia źródłowego uczestników zgromadzenia, zmniejszając dystans: można śmiać się równocześnie, razem z ówczesną publicznością i pisarzem. Zakłócenia związane z odgłosami z sali są tak istotne, bo w przypadku fonografii „pierwszorzędną kwestią jest nie to, w jaki sposób nagranie odnosi się do rzeczywistości (a zatem, czy jest to obraz zakłócony, zmodyfikowany, całościowy/fragmentaryczny), ale to, czy jest wiarygodny, czy nie. Jak udowadnia Chion, w przypadku analizy dźwięku filmowego (sądzę, że analogicznie jest z nagraniem w ogóle) stosuje się pojęcie wiarygodności, które, co ciekawe, niekoniecznie musi być tożsame z kategorią prawdziwości. W przypadku oceny wiarygodności często nie chodzi wcale o »adekwatność«, »weryzm«, bowiem nagrywanie dźwięku nie odsyła do rzeczywistości, ale do naszych wyobrażeń o dźwięku właściwym dla danego zjawiska, krajobrazu czy sytuacji” (Tuszyńska, 2015, s. 64). W ten sposób wszelkie dźwięki z tła, spoza głosu-centrum, niestanowiące istoty nagrania sporządzonego przecież po to, by zarejestrować to, co pierwszoplanowe: treść i brzmienie oraz sposób wypowiedzania słów przez twórcę podczas spotkania autorskiego, nie tylko uwiarygodniają odsłuchiwane dziś nagranie, lecz także uobecniają warunki, w jakich się ono odbywało, odsyłając do wyobrażeń odbiorcy o dźwiękach, a zwłaszcza ich źródłach i przyczynach, a przez to pozwalając rekontekstualizować wydarzenie, odsłonić jego sytuacyjną gęstość.

Szum na taśmie to drażniące, ale jednak świadectwo zbliżające nas, słuchaczy nagrania, do czasu zarejestrowanego wydarzenia na wiele sposobów. Po pierwsze, jest brzmieniowym, ambientowym niemal zapisem procesualności spotkania, rytmu wystąpienia. Stanowi dźwiękowy ślad przebiegu wydarzenia, anektuje i uwypukla wszelkie przerwy w mówieniu lub czytaniu. Wróćmy na chwilę do pierwszych minut zarejestrowanego spotkania, podczas których słyhać jedynie odgłosy tła i szum taśmy. Tę inicjalną część wydarzenia tak zapamiętała Stańczakowa: „Miron czyta cykl wierszy noworocznych. Szkoda, że zaczął za wcześnie. Trochę się słowa gubią w szmerach usadawiania się. No, nareszcie cisza” (Stanczakowa, 2015, s. 205). W kontekście spostrzeżenia poetki znamienne wydaje się to, że z perspektywy słuchacza nagrania Białoszewski zaczyna raczej późno, inicjalna cisza po zapowiedzi Zięby bardzo się dłuży, jedna minuta i czterdzieści trzy sekundy na nagraniu mijają wolniej niż na żywo. Słuchacz nagrania może mieć raczej wrażenie (lub projektować je na uczestników spotkania), że szmer publiczności wyraża niecierpliwe oczekiwanie, aż Białoszewski będzie gotowy do czytania. Jeśli zawierzymy doświadczeniu uczestniczki spotkania (lub

obojga uczestników: jej i występującego pisarza, którego można uznać za współautora dziennika – zob. Poprawa, 2015), okaże się, że nagranie istotnie przekształca odczucie czasu, zmienia doświadczenie temporalne, nie jest więc wiernym odwzorowaniem występu, lecz go modyfikuje. Po drugie, szum-defekt jest medium epoki niedoskonałego, analogowego zapisu magnetycznego dźwięku i paradoksalnym – bo niechcianym, choć historycznym i będącym sygnałem autentyczności nagrania – jej dokumentem. Po trzecie, odsyła do czasu nagrywania wydarzenia, czyniąc go nieprzezroczystym.

Ten ostatni poziom czasowości, wyraźnie słyszalna w zanieczyszczeniach obecność medium, zapośredniczającego nagranie, odsyłać nas może do nierównomiernej „prędkości przesuwu taśmy”, słabej jakości sprzętu, wywołującego kołysania dźwięku tak charakterystyczne dla starych nagrań (Kardasz, 2014, s. 109). Józef Zięba, który prowadził i nagrywał spotkanie w Białoszewskim, wspominał, że w 1967 roku, gdy objął funkcję dyrektora Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie, placówka nie miała magnetofonu w ogóle, nabył więc najpierw „walizkowy”, szpulowy aparat ważący kilkanaście kilogramów, nieustannie borykał się z niedostępnością taśm i wadliwym działaniem sprzętu. Dopiero po kilku latach zdobył kilkukilogramowy mobilny magnetofon reporterski, który często zawodził technicznie, ale umożliwiał tworzenie archiwum dźwiękowego. Przetrawiało ono aż trzydzieści lat (Zięba, 2006, s. 5–6). Lubelskie spotkanie musiało być więc zarejestrowane już na tym nowym aparacie, o czym świadczy też to, że odnalezione nagrania zapisane są na popularnych wtedy kasetach C60 rodzimej produkcji Stillon Gorzów, z taśmą o długości 85 metrów i grubości 18 mikrometrów. Szum na nagraniu zdigitalizowanym w 2020 roku wciąż przypomina o tym, jak bardzo lubimy „myśleć, że kaseeta jest neutralną przestrzenią pamięci, swoistym pojemnikiem na wspomnienia (niczym szkatułka z rodową biżuterią czy album ze zdjęciami), który niczego nie zniekształca, nie pomija, nie zamazuje” (Brzostek, 2014), a nawet doprowadzać archiwalne fonografie do stanu jak najczystszego, symulującego nieobecność nośnika. Nie da się jednak ukryć, że kaseeta magnetofonowa jest zarówno zanieczyszczoną „formą pamięci”, jak i nieprzezroczystym medium, ale też „rzecz[ą] (obiekt[em]) i metafor[ą]” (Brzostek, 2014). Poczucie obcowania z niezapośredniczoną treścią przekazu, kontaktu ze źródłem, z „prawdziwym” głosem Białoszewskiego to tylko iluzja, którą z jednej strony rozbijają, a z drugiej wzmacniają wszelkie ambiwalentne „zaburzenia dźwięku” określane najczęściej jako „nieregularne i bardzo przykre dla ucha” (Kardasz, 2014, s. 110). Bez tych zaburzeń jednak, podobnie jak bez tła, pogłosów, bełkotów i dźwiękowych marginaliów, nagrania tracą swoją wielowarstwową czasowość, uniwersalizują głos autora, wyrывая go po

części z otoczenia dźwiękowego realnej sytuacji i historycznego środowiska medialnego.

W szum wpisany jest jeszcze czwarty aspekt temporalności nagrania, znów idący na przekór idei archiwizowania, bo przecież to zjawisko dźwiękowe sygnalizuje wprost kruchość taśmy magnetycznej „wykonywane[j] z cienkiej folii z tworzyw sztucznych, powleczone[j] lakierem magnetycznym”, o „całkowit[ej] grubość[ci] wraz z warstwą lakieru” wynoszącej czasem tylko 9 mikrometrów, „mało odporne[j] na rozciąganie”, którego nierównomierność sprawia, że „nagranie odtwarzane ze zużytego nośnika, charakteryzuje się drżeniem i kołysaniem częstotliwości” (Kardasz, 2014, s. 109). Przyczyną narastającego szumu może też być „zabrudzona głowica magnetofonu” lub warunki przechowywania kasety: w za zimnym lub za ciepłym miejscu, nieodpowiednio chronionej przed „kondensacj[ą] wilgoci” czy demagnetyzacją albo ze zbyt luźno nawiniętą taśmą – co naraża ją „na proces hydrolizy” (Gałęzowski, 2012, s. 125). Paradoks polega więc na tym, że tak krucha, wrażliwa i cienka materia występuje tu w roli nośnika, na którym utrwała się zapis zachowujący ulotne wypowiedzi na dekady: „Taśma magnetyczna, która jest stosowana [...] w przypadku nagrań audio, nie została wynaleziona z myślą o stworzeniu nośnika archiwalnego. Bez właściwej ochrony taśma ulega degradacji w bardzo szybkim tempie. [...] Trwałość nośnika zależy od jakości taśmy, jakości danego nagrania, sposobu postępowania z nią i warunków przechowywania” (Gałęzowski, 2012, s. 120). To, co traktujemy jako niepożądane zakłócenia, jest więc w pewnym sensie zapisem temporalnych procesów zachodzących na obiekcie-kasecie czy taśmie-materii, a także konceptualną wręcz dokumentacją czasu w sensie abstrakcyjnym, ale i konkretnie – zapisem dźwiękowym tamtych, analogowych, czasów, obudowującym wielopoziomowo odsłuchiwane nagranie chronotopiczną aurą. Szumiąca i dudniąca taśma, potraktowana i jako materia, i jako metafora, pozwala nam usłyszeć i zrekonstruować wszystkie te procesy.

Ambient

Podobnie jak w przypadku postulatów amerykańskiego kompozytora Henry’ego Cowella (2010), według którego techniczne zaburzenia dźwięku powinny być traktowane jako integralna część muzyki, w odniesieniu do archiwalnych nagrań głosów pisarzy można by się dopominać o zachowywanie warstwowych szumów i zakłóceń – tych związanych zarówno ze źródłowym kontekstem wydarzenia, jak i z sytuacją nagrywania, w tym działania sprzętu, oraz tych, które są wynikiem oddziaływania środowiska ich przechowywania. Czy owe zakłócenia nie stanowią immanentnej

części archiwalnego obiektu-nagrania, a w przypadku praktyk magnetofonowych Białoszewskiego, który sam regularnie rejestrował własne wykonania swoich utworów na taśmie magnetycznej, może nawet elementem procesu-dzieła (Karpowicz, 2019a, 2019b)?

Nurt skupiony wokół dowartościowywania tego, co określa się wieloznacznym mianem *noise*, wiąże takie zakłócenia z subwersją i krytyczną czy kontestacyjną ingerencją w komunikat służącą podważeniu jego treści, dostrzega polityczno-ekonomiczne znaczenia wypartego, kulturowo niepożądanego szumu i zaburzającego przekaz hałasu (Attali, 2010; Misiak, 2017; Puldzian Płucienniczak, 2012). Stereotypowo tak zwany sygnał użyteczny uznaje się za cenny eksponat, a to, co jest objęte określeniem „sygnał nieużyteczny”, powinno ulec wyeliminowaniu. Zgodnie z ideą *noise* – bliską zresztą poetyce autora *Chamowa* – można by jednak uznać, że usuwane czy niepożądane odpady archiwalne i dźwiękowe marginalia, wszelkie zakłócenia i szумы mają większą wartość e(ste)tyczną niż zjawiska dowartościowywane, którym stereotypowo przypisuje się znaczenie, również artystyczne, i które sytuuje się na pierwszym planie przysłaniającym tło. Jeden z najciekawszych projektów dźwiękowych związanych ze zbiorem nagrań Białoszewskiego stanowi właśnie taką realizację „mironologicznej” estetyki. Jego autor, Wojciech Bąkowski, wyjaśnia: „Wziąłem po prostu nagrania Białoszewskiego z Muzeum Literatury, na których czyta swoje wiersze i prozy, i usunąłem jego czytanie. Zostawiłem tylko te wszystkie brudy, które są pomiędzy, czyli dźwięk pokoju, to, jak on bierze oddech, słysząc trochę jego sztuczną szczękę, jak ją poprawia, i tak dalej, i tak dalej. Wszedł z tego rodzaj ambientu, taki cięty ambient, który okazał się bardzo gęsty i w sumie bardzo ciekawy dźwiękowo. [...] Ta praca nazywała się *Przerwy między wierszami*” (Bąkowski, 2021, s. 305).

W koncepcji Bąkowskiego to nie brzmienie słów czy głosu czytającego poety, lecz dźwięki tła i „brudy” odsyłają nas do biologiczności aktu mówienia, a przede wszystkim do fizjologii, cielesności głosu-fantomu utrwalonego w dźwiękowym medium. Jak pisze jeden z badaczy audiobooków, nieczystości związane z akcentem, tembrem i intonacją mówiącego odbiegającymi od ideału „wskazują na jednostkowy podmiot, uruchamiając zarazem afektywną referencję do mówiącego. Podobnego oczarowania głosem nie należy spodziewać się po nagraniach programowo ukrywających narratora, stawiających na sztukę pięknej wypowiedzi, a więc na dążenie do ideału, jakim jest system znaczący pozbawiony wszelkich szmerów. Ten rodzaj fetyszyzacji mówienia wiąże się z pełnym ujarzmieniem głosu, przekształceniem go w obiekt estetycznej przyjemności, co prowadzi do zasłonięcia jego materialnej podstawy” (Antonik, 2015, s. 129). Skupienie uwagi na tym, co wymyka się komunikacyjnej, dźwiękowej nor-

mie czy zarejestrowane zostało nieintencjonalnie, może więc stanowić sygnał tych materialnych źródeł czy nośników, podobnie jak wszelkie nieczystości i niedoskonałości samego głosu, który w tej postaci „staje się afektywnym znakiem autora, działa jak odcisk palca – jest natychmiastowo rozpoznawalny i identyfikowalny. Jak twierdzi Dolar, ta podmiotowość jest efektem ubocznym systemu, ludzkim tchnieniem wprowadzanym przez głos do jałowej maszynierii znaczącego. Bez tych aberracji mamy do czynienia z głosem mechanicznym, reprodukującym czystą normę” (Antonik, 2015, s. 129).

Wśród taśm zgromadzonych w Muzeum Literatury szczególną uwagę zwracają nagrania *Tajnego dziennika* Białoszewskiego z 1978 roku. O ile wcześniejsze partie diariusza rozpoczynającego się w listopadzie 1976 roku przypominają pod względem sposobu czytania inne rejestracje prozatorskich utworów literackich przygotowywane przez Białoszewskiego i Stańczakową, to ścieżka dźwiękowa o sygnaturze M.01396 wprowadza istotną różnicę i zmianę w cyklu nagrań. Zamiast pisarza, który głosem odgrywa i rozgrywa swoje prozy, poezje i anegdoty z dziennika, czasem jakby występuje dla jednoosobowej publiczności – Jadwigi Stańczakowej², słyszymy nagle kogoś, kto zmęczonym, o wiele niższym i bardziej chropawym głosem powolnie i z trudem czyta tekst, dyktując miejsce przecinka, kropki, większego odstępu między zdaniami. Brak tu lekkości i modulowania głosu znanych z magnetofonowych wykonań wierszy, niejednokrotnie traktowanych przez badaczy jako dzieła poezji dźwiękowej; nie słyhać intonacji wznoszącej, tak charakterystycznej dla poety chętnie budującego podczas czytania efekt zaskoczenia, operującego zawieszeniem uwagi, anegdotą, ale i dialogicznym przedrzeźnianiem innych osób. Dodatkowo Białoszewski co chwilę zacina się, myli, jakby miał duże trudności z odszyfrowaniem własnego rękopisu, przerwy na nabranie powietrza trwają zbyt długo. Choć o nagraniach domowych rejestrowanych w mieszkaniu Stańczakowej również nie można powiedzieć, że reprodukują czystą sztukę pozbawioną szumów albo nieskażoną normę komunikacyjną, już chociażby ze względu na nieprofesjonalne warunki nagrywania i nienormatywny sposób deklamowania charakterystyczny dla Białoszewskiego (Byliniak, 2011), to trudno pozbyć się wrażenia, że właśnie na nagraniach *Tajnego dziennika* od 1978 roku „odcisk palca” Białoszewskiego jest wyraźniejszy niż na tych wcześniejszych, natomiast „oczarowanie” słuchacza

2 Nagrania domowe ze zbiorów Stańczakowej różnią się, rzecz jasna, od innych deklamacji Białoszewskiego, na przykład tych stworzonych na potrzeby audycji radiowych czy wieczorków autorskich, najczęściej jednak nie ograniczają się do zwykłego dyktowania, a w odbiorze niewidzącej przyjaciółki stanowią pełnoprawną formę sztuki.

ludzki głosem z taśmy najsilniejsze: głosem słabym, zmęczonym, starym, a więc ucieleśnionym głosem pisarza pozostawionego z magnetofonem sam na sam, bez świadków, niekontrolującego dykcji i odczytującego dość mechanicznie tekst własnej, utajnionej na dekady autobiografii, niezwracającego uwagi na „brudy”, luki, zastoje i „przerwy między wierszami” dominujące czasem nad przekazywaną treścią. Chodzi mi tu o afekt słuchacza, bo przecież niekoniecznie właśnie od tego momentu słyszymy Białoszewskiego „naturalnego” czy „prawdziwego”. Jak dowodzi wspomnienie Stańczakowej, samotne czytanie/mówienie do magnetofonu nie musi być sytuacją naturalną, a obecność aparatu nagrywającego nie pozostaje przezroczysta, zwłaszcza gdy brakuje osoby, do której można mówić, a przekaz rejestrować jakby przy okazji: „Zaczęłam próbować. Sama. W nocy. Ale ledwie usłyszałam brzęk klawisza i szmer sunącej taśmy, zatykało mnie. I ani rusz. Ani słowa. Jak gdyby magnetofon był żywą istotą, podśuchiwał mnie. Złościłam się na siebie – muszę, muszę to opanować. W końcu pewnej nocy przemówiłam. Nienaturalnym półszepem. Ale jednak. Opór został przełamany” (Stañczakowa, 1983, s. 9–10).

Nagranie Bąkowskiego zawierające zapis nie-czytania Białoszewskiego miało być docelowo eksponowane w przestrzeni miejskiej, co ostatecznie nie doszło do skutku. Fakt ten podkreśla kilka topograficznych aspektów dźwięków archiwalnych. Z jednej strony przestrzeń jest wpisana w nagranie poprzez odgłosy wyobrażeniowo uobecniające rejestrowaną sytuację i proksemikę („dźwięki pokoju”, słyszalne z rzadka na taśmach z warszawskiego muzeum odgłosy zza okna, brzęk potrącanych przedmiotów, śmiechy zgromadzonych ludzi). Z drugiej strony nagrania charakteryzuje atopograficzność, czyli brak osadzenia dźwięku w miejscu oraz możliwość przenoszenia i instalowania plików cyfrowych w nowych przestrzeniach w niemal nieograniczony sposób. Archiwa dźwiękowe i historyczne nagrania – w przeciwieństwie do efemerycznych, ulotnych i zanikających w czasie żywych dźwięków – zwykle mają swoje trwałe miejsce w przestrzeni i konkretne adresy. W ten sposób głos i towarzyszące mu odgłosy stają się obiektami, poniekąd ulegają urzeczowieniu. Lubelskie taśmy z łatwością zlokalizujemy w tamtejszym Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza, a największe znane archiwum taśm magnetofonowych z zarejestrowanym głosem Mirona Białoszewskiego znajduje się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza na warszawskim Rynku Starego Miasta. Te dziwne obiekty-eksponaty nie służą jednak temu, by je eksponować. Dziś, po zdigitalizowaniu nagrań, oryginalne nośniki są dla słuchaczy niedostępne, obcuja oni ze ścieżkami dźwiękowymi oderwanymi od kaset-nośników. O ile dźwiękom przypisuje się ulotność i efemeryczność, znikanie w przestrzeni, to ich analogowe zapisy utrwalały je w czasie, ale też stabilizują w miejscu. Oderwane

od swojej materialności, udostępniane w postaci cyfrowych plików – zapisywane na komputerach badaczy, redaktorów i wydawców (bo wielokrotnie to nagrania stanowiły podstawę pośmiertnych edycji utworów Białoszewskiego lub co najmniej wspomagały przygotowanie tych wydań), opracowane i zwielokrotnione w serii płyt *Białoszewski do słuchu*, prezentowane podczas wystaw czy spektakli – ulegają namnożeniu i rozprzestrzenieniu w wielu kopiach, które paradoksalnie za każdym razem odbieramy jako autentyki i oryginały, ponieważ „głos słyszany przez odbiorcę nie jest odseparowany od swojego źródła, lecz pozostaje związany z nim ciągłą, pępowinową relacją, rodzajem niewidzialnego kabla transmisyjnego, dzięki któremu słyszenie można uznać za dotykanie na odległość” (Antonik, 2015, s. 141). Jednocześnie miejsce emisji tego głosu pozostaje nieusuwalną tajemnicą, czymś na zawsze niewidzialnym i nieosiągalnym.

Oderwanie głosu od miejsca jego emisji jest uznawane za jedną z przyczyn, dla których wielu osobom odsłuchiwanie własnych nagranych wypowiedzi kojarzy się nieprzyjemnie: „bo nie mogę znieść sytuacji, w której głos odrywa się ode mnie, nieoczekiwanie i bezprawnie podważając moją obecność (co sytuuje nas w pozycji psychotycznej). Bywa więc kasetą także i medium, dziedziczącym niewdzięczne brzemie swych okultystycznych i spirytystycznych poprzedników” (Brzostek, 2014). Z tego też powodu, według badacza, kasetę magnetofonową traktowana jako metafora „wytwarza kulturowe fantazmaty trwalsze niż ona sama”, a wśród nich „reprodukowanie wspomnień (wspominanie wspomagane nagraniami jako reinterpretacja przeszłości)” i „powielanie obecności (nieśmiertelny fantazmat sobowtóra oraz akuzmatycznego głosu oddzielonego od ciała)” (Brzostek, 2014).

„Powielanie obecności” i „reprodukowanie wspomnień” wydają się słowami kluczami twórczości Białoszewskiego z okresu „lizbońskiego” (1975–1983), kiedy narastało zainteresowanie pisarza praktykami nagrywania – nie tylko głosu, bo taśma zaistniała również jako nośnik sztuki „filmikowania” osnutej, co znamienne, wokół snów poety (Tomczyk, 2003). Jednocześnie był to okres intrygującego nadmiaru, namnażania i nieustanności pisania, w tym tworzenia niemal równoległe trzech form autobiograficznych (jeśli uwzględnić współautorstwo *Dziennika we dwoje*) oraz wielu utworów wspomnieniowych, o czym świadczy tom *Rozkurz*, ale też charakter pierwszej części *Tajnego dziennika*. Teksty autobiograficzne i inne utwory literackie były nie tylko pisane niemal równocześnie (jeśli wierzyć datom notatek), lecz także w niewielkim odstępie od czasu zapisania czytane i nagrywane przez Białoszewskiego na taśmy magnetofonowe. Jeden dzień pisarz odnotowywał więc na różne sposoby w kilku utworach prawie równocześnie i czasem niemal natychmiast rejestrował zapis na taśmie, dokonując niejako konceptualnej proliferacji

cji i czasu, i siebie. Ten sam tekst ulegał zaś powieleniu za sprawą jego różnych podstaw medialnych i wersji³.

Choć pisarz nie mógł zapewne w żaden sposób przewidzieć digitalizacji swoich nagrań ani nadejścia epoki cyfrowej, to wydaje się, że niezależnie od tego, nagrywając i analogowymi metodami powielając własną obecność, również tę z przeszłości i sennych wizji, gorączkowo nieprofesjonalnie eksperymentując z dostępnymi wtedy mediami, odnalazł w zdigitalizowanych archiwach doskonały środek wyrazu, sprawiający, że – jak chciał sam Białoszewski, powołujący się na praktyki medytacyjne – „można się uniezależnić od czasu, to znaczy to samo wychodzi i czas staje się obcy, przepływ” i „trudno się właściwie wtedy nawet włożyć w kategorię czasu”, a „człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń” (Białoszewski, 1983, s. 31).

Bibliografia

- Antonik Dominik, 2015: *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 126–147. Pobrano z: https://rcin.org.pl/Content/64969/PDF/WA248_81041_P-I-2524_antonik-audiobook_o.pdf [3.02.2022].
- Attali Jacques, 2010: *Szum i polityka*. Przeł. Maria Matuszkiewicz. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 27–30.
- Bąkowski Wojciech, 2021: „Był stojący na zewnątrz”. Z Wojciechem Bąkowskim rozmawia Maciej Byliniak. W: *MiroFor*. T. 2: „Życie prze”. Red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, s. 289–305.
- Białoszewski Miron, 1983: „To, w czym się jest”. Rozmowa Anny Trznadel Szczepanek. „Twórczość”, nr 9, s. 29–38.
- Brzostek Dariusz, 2014: *Nagrane czyli wyparte? W stronę antropologii kasety magnetofonowej*. Glissando, 5.06.2014. <http://glissando.pl/artykuly/nagrane-czyli-wyparte-w-strone-antropologii-kasety-magnetofonowej/> [dostęp: 20.06.2021].
- Byliniak Maciej, 2011: *Wiersze idą do słuchu*. „Dwutygodnik”, nr 72. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html> [dostęp: 20.06.2021].
- Cowell Henry, 2010: *Rozkosze szumu*. Przeł. Maria Matuszkiewicz. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 43–46.


3 Szczegółowe analizy relacji czasowych między utworami pisanyymi i nagrywanymi w okresie, w którym powstawały *Tajny dziennik*, *Chamowo* i *Dziennik we dwoje*, zob. Karpowicz, 2021.

- Gałęzowski Grzegorz, 2012: *Digitalizacja dokumentacji fonograficznej. (Z doświadczeń cyfryzacji w Archiwum Państwowym w Lublinie)*. „Radzyński Rocznik Humanistyczny”, T. 10, s. 116–127. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-2ead0463-95of-4d97-981c-ea574d9065fe> [dostęp: 3.02.2022].
- Kardasz Piotr, 2014: *Wykorzystanie zakłóceń quasistacjonarnych [!] w celu redukcji nierównomierności przesuwu taśmy w nagraniach dźwięku na nośnikach magnetycznych*. „Poznan University of Technology Academic Journals”, issue 80, s. 109–114. <https://sin.put.poznan.pl/publications/details/i35245> [dostęp: 3.02.2022].
- Karpowicz Agnieszka, 2019a: *Eksperymenty „lizbońskie” Mirona Białoszewskiego*. W: *Tradycje eksperymentu, eksperyment jako doświadczenie*. Red. Krzysztof Hoffman, Jakub Kornhauser, Barbara Sienkiewicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 267–288.
- Karpowicz Agnieszka, 2019b: *Wibracje Mitsuku*. *Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 79–94. <https://doi.org/10.18318/td.2019.3.5>.
- Karpowicz Agnieszka, 2021: *Ekstraspekcje. Dwie autobiografie „lizbońskie”*. W: *MiroFor*. T. 2: „Życie prze”. Red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, s. 122–146.
- Malanowicz Alicja, Koźmiński Leszek, 2009: *Fonoskopia*. Szkoła Policji w Pile, Zakład Kryminalistyki, Piła.
- Misiak Tomasz, 2017: *Anteny zamiast korzeni. Radio jako instrument muzyczny*. „Kultura Współczesna”, nr 3, s. 91–98. <https://doi.org/10.26112/kw.2017.96.09>.
- Poprawa Adam, 2015: *Posłowie*. W: *Jadwiga Stańczakowa: Dziennik we dwoje*. Wyd. 2., zm. Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław, s. 423–443.
- Puldzian Płucienniczak Piotr, 2012: *Control Cannot Hold. Polityka hałasu, ekonomia usterek*. „Ha!art”, nr 37, s. 66–76. Pobrano z: https://perfokarta.net/teoria/ekonomia_usterek.pdf [3.02.2022].
- Sobolczyk Piotr, 2021: *Spotkanie autorskie Mirona Białoszewskiego w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza Lublin, 8 kwietnia 1976 r.* W: *MiroFor*. T. 2: „Życie prze”. Red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 13–30.
- Stańczakowa Jadwiga, 1983: *Ślepek*. Czytelnik, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga, 2015: *Dziennik we dwoje*. Wyd. 2., zm. Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław.
- Tomczyk Izabela, 2003: *Filmikowanie w twórczości Mirona Białoszewskiego*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 44, s. 176–194.
- Tuszyńska Justyna, 2015: *Dźwięki natury a sztuka dźwięku: o rozumieniu reprezentacji w fonografii*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 58–70. <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=64973> [dostęp: 3.02.2022].
- Zięba Józef, 2006: *Wstęp*. W: *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*. Red. Józef Zięba. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin, s. 5–6.



Honorata Sroka

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-3505-1604>

Kuratorstwo archiwum? Przypadek Themersonów*

The Curatorship of an Archive? The Case of the Themersons

Abstrakt: Artykuł dotyczy warszawskiego Archiwum Themersonów, które przez blisko trzy dekady było przygotowywane do upublicznienia przez Jasię Reichardt. Krytyczka sztuki jednak nie tylko zajęła się uporządkowaniem tych zbiorów, lecz także była pośredniczką pomiędzy artystami, instytucją i odbiorcami. Kuratorowanie archiwum jest w tym przypadku wysiłkiem przybliżenia poszczególnych części zbiorów poprzez wytwarzanie narracji na temat historii pojedynczych artefaktów. Większość materiałów jest przez kuratorkę archiwum obudowana szerokim kontekstem biograficznym. W tekście proponuję własną koncepcję kuratorstwa zbiorów archiwalnych. W rozwinięciu ujęcia opisuję sposoby ekspozycyjne Reichardt, czyli jej strategię prezentacji i obecności w Archiwum Themersonów. Odchodzę od klasycznych ujęć teorii archiwów – w działaniach kuratorki widzę nie tyle próby ograniczania nam dostępu do wiedzy o artystach, chęci strzeżenia ich zbiorów, ile zabiegi organizacyjne, które mają na celu przedstawienie spójnej koncepcji udostępnienia materiałów. Zwracam także uwagę na to, że Reichardt jako wieloletnia kuratorka wystaw sztuki, autorka licznych artykułów oraz dyrektorka Whitechapel Art Gallery w Londynie w sposób wysoce oryginalny przeniosła swoje doświadczenia zawodowe na grunt archiwistyki.

Słowa kluczowe: Franciszka Themerson, Stefan Themerson, archiwum, kuratorstwo, Jasia Reichardt, awangarda

Abstract: The article concerns the Themerson Archive in Warsaw, which for nearly three decades was prepared for publication by art critic Jasia Reichardt. She not only sorted out these collections, but also acted as an intermediary between the artists, the Archive, and the audience. In this case, the curatorship of the archive is an effort to bring the individual parts of the collection closer to the audience by creating a narrative about the history of individual artifacts. The curator has bestowed on the materials a broad biographical context. In her article, Honorata Sroka comes up with the idea of the curatorship of archival collections. She develops a specific approach to curatorship by describing Reichardt's exhibition methods, i.e., the latter's strategies of presentation and presence in the

* Podczas pracy nad artykułem korzystałam ze wsparcia finansowego Instytutu Kultury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, za które w tym miejscu dziękuję.

Themerson Archive. Sroka moves away from the classic approaches to the theory of archives by regarding the curator's activities not only as attempts to limit the public's access to knowledge about the artists and the desire to guard their collections, but rather as organizational efforts aimed at formulating a coherent method for the presentation of materials. Moreover, Sroka emphasizes the fact that Reichardt's experience as a long-time curator of art exhibitions, the author of numerous articles, and the director of the Whitechapel Art Gallery in London has allowed her to make a highly original contribution to the field of archival studies.

Keywords: Franciszka Themerson, Stefan Themerson, archive, curatorship, Jasia Reichardt, avant-garde

Skoncentruję uwagę na strategiach organizatorskich autorki jednego z największych, a także wiodącego prym pod względem różnorodności medialnej, zbiorów archiwalnych europejskich twórców awangardowych. Archiwum Franciszki i Stefana Themersonów zostało uporządkowane, opisane oraz w pewnym sensie ufundowane przez krytyczkę sztuki i krewną artystów – Jasię Reichardt (i jej współpracowników). Kolekcja od 2015 roku jest częścią zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sprzedaż kolekcji była poprzedzona jednak blisko dwudziestoletnią pracą krytyczki sztuki nad materiałami pozostałymi po śmierci awangardystów. Proces zmiany statusu przedmiotów z materiałów domowych na artefakty archiwalne rozpoczął się w 1989 roku, a jego symbolicznej daty domknięcia upatruję w listopadzie 2020 roku, kiedy to nakładem wydawnictwa MIT Press i Themerson Estate ukazał się trzytomowy katalog *Themerson Archive* opracowany przez Jasię Reichardt i Nicka Wadleya (Reichardt, Wadley, 2020).

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytania o status kuratorstwa dążę do opisanie sposobów eksponowania archiwaliów, czyli strategii ich prezentacji, a także form obecności w obrębie Archiwum Themersonów samej Reichardt, która ostatecznie nie tyle ma wpływ na ograniczanie naszej wiedzy o artystach, strzeże zbiorów (Derrida, 2016; Foucault, 1977), ile zajmuje się przedstawieniem spójnej koncepcji eksponowania artefaktów. Jestem zdania, że Reichardt – doświadczona kuratorka, autorka wielu wystaw i artykułów o sztuce, dyrektorka Whitechapel Art Gallery w Londynie – w szczególny sposób przeniosła swoje doświadczenia zawodowe na grunt archiwistyki.

Zaproponowaną koncepcję kuratorstwa Archiwum Themersonów rozumiem więc jako wysiłek porządkowania artefaktów oraz ich upubliczniania w sposób, w który wpisany jest osobisty koncept związany z silną obecnością organizatorki zbiorów (Obrist, 2016, s. 18). Tak jak kuratorstwo sztuki stanowi działanie dążące do uwrażliwiania odbiorcy na określone dzieła (poprzez zarysowanie określonej problematyki, perspektyw, przedstawie-

nie tezy, nagromadzenie obiektów reprezentujących przyjętą narrację), tak kuratorstwo archiwów jest formą potraktowania dokumentu jak dzieła, a czyichś archiwaliów jako uniwersalnej wartości kulturowej wartej upublicznienia.

Moja analiza praktyk kuratorskich przeprowadzonych przez Reichardt w ramach pracy nad Archiwum Themersonów oparta jest więc na obserwacji zabiegów pośrednictwa, osobistych form interwencji autorki zbiorów. Przyjrzenie się poszczególnym przykładom obecności krytyczki w tej kolekcji zaprowadzi mnie z kolei do ustalenia znaczenia kuratorstwa Reichardt.

Metaarchiwalność I

Kartki samoprzylepne, artykuły

W teczce zawierającej korespondencję awangardystów z Ludwikiem Walewskim odnajduję kwadratową karteczkę samoprzylepną: „musisz się dowiedzieć, kim on naprawdę jest – może krewnym?”¹ (Korespondencja Franciszki i Stefana Themersonów z Ludwikiem Walewskim). Charakter pisma wskazuje, że to prawdopodobnie notatka Reichardt, a nawet jeśli nie przez nią osobiście sporządzona, to już z pewnością na jej polecenie. Dwuznaczność oryginalnego zapisu pozwala snuć dalsze przypuszczenia: czy zapis kierowany był do przyszłej czytelniczki dokumentów, czy raczej jest roboczym śladem procesu ustalania informacji o artystach pozostawionym dla siebie samej lub innych autorów zbioru.

Bez wątpienia jednak z myślą o przyszłych czytelniczkach kuratorka stworzyła inny wpis, zamieszczony na kserokopii fragmentu autobiografii Bertranda Russella, w którym to fragmencie filozof wspomina o Themersonach. Na marginesie tekstu czarnym długopisem narysowano kontur dłoni z uniesionym palcem wskazującym na brązowy dopisek: „sic!”. Poniżej tego słowa natomiast widnieje autograf: „→ Jasia”. Jeśli wziąć pod uwagę, że na kserokopii podkreślony został fragment żywej paginy z informacją o źródle wycinka, to można mieć podejrzenie, że statusy tego fragmentu i wspomnianej kartki samoprzylepnej są podobne. W obu przypadkach dokumenty te zostały, jak sądzę, dodane do archiwum po śmierci Franciszki i Stefana Themersonów, podobnie jak wycinki z gazet na temat osób, z którymi artyści korespondowali (często artykuły mają daty odpowiadające czasowi tworzenia zbiorów, a nie życia awangardystów, na przykład w teczkach zawierających korespondencję z Teresą Żarnower lub Bertrandem Russellem).

1 „[...] need to find out who he really is – a relative probably?”. Oryginalne cytaty z rękopisów i maszynopisów podaję w przypisach. Jeśli nie odnotowano inaczej, tłumaczenia moje.

Metaarchiwalność II

Listy, e-maile

Innymi dokumentami metaarchiwalnymi (Marzec, 2019) są liczne listy czy wydruki e-maili, w których również oddany został proces tworzenia zbiorów. Niejednokrotnie kuratorka prowadziła własne śledztwa, aby ustalić fakty z biografii artystów. Dowód tego można znaleźć chociażby w liście do Hanny Segal, w którym czytamy: „Będę wdzięczna za twoją pomoc! Jesteś jedyną osobą, która znała Frankę podczas wojny i podróżowała z nią do Anglii, potrzebuję informacji”² (List Jasi Reichardt do Hanny Segal z 9.08.1998 roku). Przytoczony fragment nie jest zresztą wyjątkiem, w archiwum znalazło się wiele innych dokumentów powstałych po 1988 roku, czyli po śmierci artystów. Co więcej, wiedza zawarta w dokumentach metaarchiwalnych pokrywa się z informacjami z katalogu opracowanego przez Reichardt, a także z tymi, które można odnaleźć w edycji korespondencji awangardystów (Themerson, 2019). W tym sensie te kopie e-maili, listów albo dopiski/notatki/fragmenty artykułów z bieżących czasopism są zapisem procesu kuratorskiego Reichardt.

Katalog I

Hiperteksty

Pierwszy kontakt z archiwum, podkreślmy, wyjątkowo rozległym, może wzbudzać (i wzbudza) poczucie chaosu oraz przytłoczenia ilością materiałów. Wstępne rozpoznania zwykle zaczynają się nie tyle od próby dogłębnego zrozumienia pojedynczego artefaktu, ile od wysiłku dostrzeżenia złożonego systemu zależności, w których dany obiekt funkcjonuje. Krótko mówiąc, od osobistego pogrupowania cząstek, zrozumienia relacji pomiędzy: 1) poszczególnymi materiałami (uzupełnianie się wzajemne, na przykład dokumentów), 2) twórcami a użytowanymi przez nich przedmiotami, 3) autorami archiwum i jego bohaterami, a także 4) bohaterami archiwum a innymi ludźmi (środowisko zawodowe, osobiste relacje itd.). Każda czytelniczka materiałów na własną rękę konstruuje swoją osobistą interpretację siatki wzajemnych oddziaływań i uwarunkowań, do jakich dochodzi w obrębie archiwum, czyli taką lub inną, zmateralizowaną lub nie formę systemu hipertekstów, którymi próbuje zrekompensować sobie fragmentaryczność i niekompletność archiwum względem własnych wyobrażeń czy ustaleń na temat przeszłości.

Katalog archiwum jest narzędziem w toku pracy szczególnym, to podstawowy punkt odniesienia, klucz do postrzegania

² „I would be most grateful for your help! You are the only person I know who knew Franka during the war and travelled with her to England, and I need some information”.

relacji w obrębie archiwum. Inwentarz stworzony przez Reichardt – wydany, jak wspomniałam, w formie obszernej publikacji – jest skomponowany w poetyce narratywizowanych baz danych, poprzez które autorka stworzyła formę eksperymentalnej biografii awangardystów³. Opracowanie instruktażowego spisu obiektów w formie zarówno tabelarycznego wyliczenia, jak i mapy rozpoznania Reichardt uważam za działanie oryginalne, wykraczające poza kronikarski charakter spisu. Kuratorka nie tylko przygotowała materiały do publicznej ekspozycji, lecz także stworzyła mapę zależności pomiędzy poszczególnymi fragmentami archiwum, system hipertekstów, wskazała wzajemne relacje artefaktów, wydarzeń, osób. Większość haseł katalogu – wyjątkiem są wpisy dotyczące artefaktów, które zdaniem krytyczki sztuki nie referują z innymi⁴ – została sformułowana z pomocą wyrażenia „see” (zob.), po nim autorka wskazała, w której części archiwum warto szukać dalszych informacji i powiązań. Przykładowo hasło dotyczące korespondencji z British Film Institute National Archive wygląda następująco: „National Film Archive/ Correspondence with Ernest Lindgren about ST’s Phonovisor./ see FILM, National Film Archive, vol. 2, p. 54/ GABERBOCCHUS COMMON ROOM/ CORESPONDENCE, vol. 3, p. 184”. Poza syntetycznym opisem zawartości poszczególnych teczek otrzymujemy od razu – żmudnie wypracowany – system rozległych hipertekstów archiwalnych.

Warto zauważyć, że układ odwołań nie jest zamknięty. Chciałby we wpisie poświęconym Teresie Żarnower jesteśmy zachęceni do podróży międzymiastowych, czyli zajrzenia do archiwaliów Jasi Reichardt, które nie zostały dotąd upublicznione, ale są stopniowo przekazywane przez autorkę do Muzeum Sztuki w Łodzi.

Katalog II

Narracje

Nie bez przyczyny dysponujemy dwoma katalogami Archiwum Themersonów. Koordynujący opracowywanie materiałów pracownik Biblioteki Narodowej, Janusz Lachowski, słusznie przyznał, że praca krytyczki sztuki ma przede wszystkim „historyczny charakter”⁵. Tym tłumaczył mi konieczność stworzenia odrębnego spisu na potrzeby instytucji. Inaczej mówiąc, dokument stwo-

³ Dziękuję Lucynie Marzec za podsuniecie tej myśli.

⁴ Mam na myśli chociażby pojedyncze listy, które zostały przesłane awangardystom bez związku z jakimikolwiek ich utworami lub przez osoby niebędące w kręgu przyjaciół, krótko mówiąc: takie dokumenty, które nie łączą się z innymi częściami archiwum.

⁵ Powołuję się na moją rozmowę z Januszem Lachowskim (w lutym 2020 roku), któremu dziękuję za pomoc w tej sprawie.

rzony przez Reichardt jest nie tyle pragmatycznym narzędziem, ile tekstem kultury dającym się odczytywać za pomocą narzędzi filologicznych czy kulturoznawczych. Przez takie usytuowanie katalogu krytyczki dotykamy również problemu subiektywnego rysu jej publikacji przy jednoczesnej dbałości o naukową bezstronność, które leżą u podstaw wszystkich działań kuratorki. System opracowany przez siostrzenicę artystów ma wiele wspólnego z logiką tworzenia list, spisów, baz danych. Jak poucza Roma Sendyka, pisząc o poetyce tych gatunków: „O ile więc enumeracja miałaby charakter »roboczej definicji«, to jednocześnie – zgodnie ze swą paradoksalną energią – wydaje się powstrzymywać źródłową motywację wszelkiego definiowania. Eco chce bowiem rozumieć listę jako formalny sposób dawania oporu epistemologii arystotelesowskiej: lista – wbrew pierwszemu podejrzeniu – jest świadectwem »wysoce zaawansowanej kultury«, ponieważ pozwala »kwestionować definicje esencjonalne [...]« (Sendyka, 2015, s. 354). Badaczka jednocześnie przypomina, że „Zdaniem Roberta Belknapa zasadnicza różnica [pomiędzy listami literackimi a pragmatycznymi – H.S.] polegałaby na tym, że o ile praktyczne listy mają funkcję »pojemnika« na istniejącą już wiedzę, to te literackie mogą wytwarzać informację – nie tylko ją przechowywać. Literacka kompilacja ma inną motywację – chodzi raczej o przyjemność generowaną przez nieoczekiwane zestawienie i zaskakujące następstwo; o sugestywne pobudzenie wyobraźni, zaproszenie do uzupełnienia i kreatywnej kontynuacji, zabawę w poszukiwanie zasady rządzącej zestawieniem” (Sendyka, 2015, s. 352).

Warto spojrzeć na oba ujęcia omawianego przypadku, by zauważyć usytuowanie pracy Reichardt na przecięciu trzech obszarów: pragmatycznego (funkcja informacyjna), artystycznego (funkcja wzbudzania zaskoczenia i poruszania do dalszych działań) oraz etycznego (kwestionowanie esencjalizmu). Charakter trzytomowego katalogu nie wyraża się jednak w przekroczeniu granicy fabularności; obcując z tą opowieścią na temat życia awangardystów, stale pozostajemy w granicach określonych przez dokument i informacje znajdujące swoje potwierdzenie w źródłach. Z tego względu charakter katalogu Reichardt można określić jako w równej mierze naukowy i artystyczny.

Przywołuję teorie katalogów, list i spisów również po to, by zwrócić uwagę na nieodłączny element budowania tożsamości tych, którzy danych zestawień dokonują. Nie możemy zapominać o subiektywnym przekazie kuratorki oraz wyznaczonych przez nią akcentów. Ostatnia z okoliczności, jak sądzę, zdecydowała o tym, że Biblioteka Narodowa jest w trakcie przygotowania odrębnej bazy danych Archiwum Themersonów, skomponowanej na kształt standardowych katalogów instytucji. Główną z przy-

czyn tego podwajania inwentarzy jest, jak myślę, niepokrywająca się cel obu dokumentów, a przez to również odmienność ich form. Dodajmy, że w spisie Reichardt pominięto między innymi takie informacje, jak język poszczególnych dokumentów (francuski, angielski, polski, niemiecki) albo ich status gatunkowy (list, pocztówka, notatka, rysunek, zdjęcia etc.). Ostatnią z informacji krytyczka zamknęła w określeniach pokroju „22 items”, często nie zaznaczyła nawet, czy dana teczka zawiera obiekty wizualne czy piśmienne – w katalogu nie znajdziemy więc informacji o materialności artefaktów. Taka praktyka jest w tym kontekście o tyle ciekawa, że stoi przeciw w opozycji do kuratorskiej szczególności opisu rozmiaru i materiału dzieł⁶. Katalogi wystaw zwykle jednak zawierają to, co Reichardt zdecydowała się pominąć w swoim wydaniu. Akcent położony przez autorkę na historię przedmiotów, lecz nie na ich status fizyczny, jest w tym kontekście ciekawym wyborem. Ze swoich decyzji kuratorka częściowo tłumaczy się w zakończeniu trzeciego tomu publikacji: „Żałuję trzech rzeczy: Nie zachowaliśmy kopert. Katalog, napisany po angielsku, nigdy nie odnotowuje oryginalnego języka korespondencji. Nie zachowaliśmy księgi gości” (Reichardt, Wadley, 2020, vol. 3, s. 257). Ostatnia z kwestii dotyczy, jak sądzę, osób odwiedzających archiwum w czasie jego tworzenia, kiedy materiały ulokowane były w domu krytyczki. We wstępie wymieniła ona co prawda dość długą listę ludzi, którzy pomagali jej na różne sposoby podczas pracy nad zbiorami, zainteresowanie artystów i badaczy tym archiwum nie zostało jednak komplementarnie spisane.

Tak czy inaczej, niedosyt metawiedzy nie zmienia tego, że forma kompozycyjna przyjęta przez Reichardt jest zdumiewająca. Z jednej strony zaskakuje nas ilość nieznanych dotąd informacji o artystach, które można wynieść z samej lektury katalogu, z drugiej natomiast forma narracji o artefaktach, a nie jedynie ich wyliczenie wraz z metadanymi (które znajdziemy w drugim z katalogów), stanowi interesującą biografię Themersonów, w tym sensie eksperymentalną, że realizującą się poprzez spis zawartości archiwum, opisy zabytków piśmiennych, dźwiękowych i wizualnych. Przyjrzyjmy się poetyce jednego z wpisów:

Raymond QUENEAU I 30 kwietnia 1954 – 17 marca 1980,
103 przedmioty
pisarz zajmujący się językiem, matematyką, stwórca wraz
z François LE LIONNAIS’EM grupy Oulipo, członek Kolegium
Patafizyki, członek ruchu Bourbaki, autor Gaberbocchusa.
Wysłał ST dwie opowieści, Dino, o psie oraz Konia Trojańskiego.
Korespondencja o Koniu Trojańskim i Na

6 Za tę myśl dziękuję Agnieszce Karpowicz.

skraju lasu, tłumaczonej przez Barbarę WRIGHT i opublikowanej w Black Series 1954 oraz o Ćwiczeniach stylistycznych, 1958, ponownie w przekładzie Barbary WRIGHT, o których Queneau jest bardzo pochlebny. Pojawia się pomysł włączenia kilku taktów Pierre'a Philippe'a, który stworzył muzykę do Les Exercices de Style. Komentarze na temat RUSSELLA i Wittgensteina. Włączono: rękopis Dino Queneau; ST rękopis „There is a young girl...” dla Queneau. Ćwiczenia są nadawane przez BBC w 1960 roku. Frank Keunstler prosi o zgodę na przedruk opowieści Queneau w the review Bread& i zgodę tę otrzymuje. ST zastanawia się, czy Queneau mógłby napisać wstęp do Bayamusa przetłumaczonego na francuski przez elektryczną maszynę (zob. Émile Delavenay. An Introduction to Machine Translation). Tymczasem Queneau jest zakłopotany tym, że dopiero odkrył Bayamusa, którego ST u niego zostawił. Przyjeżdża do Londynu i proponuje spotkanie w the Hanover Gallery. [Włączono: osiem listów od Queneau w przekładzie Barbary Wright]

Krytyka z Queneau „Bourbaki et les mathématiques de demain” dedykowanego ST. Korespondencja na temat The Establishment (klub), do którego ST zabrał Queneau w 1962; Oulipo; Royalty Accounts z GALLIMARDEM; ST potwierdza informacje o tym, gdzie w Londynie można zdobyć drewniane obsadki do długopisów. Pani D.C. Tyman robi doktorat z Queneau, chce przetłumaczyć Les Enfants du Limon i zastanawia się, czy Gaberbochus mógłby to wydać. Zapytania od Ginn and Company, Massachusetts; The Educational Company of Ireland Ltd; Tony Buzan, London na temat przedruków różnych tekstów Queneau.

Porównanie pociętego portretu Queneau autorstwa ST (1958) z pociętym portretem Davida Hockneya z 1982. Barbary Wright poprawki do chronologii. Uwagi i inne dodatki. Włączono: A la limite de la forêt, Fontaine, 1947; La bouteille à la mer, nr 59, który zawiera Le Cheval Troyen, 1948 (opieczętowany przez ST jego nazwiskiem); sonety Queneau dedykowane ST 1959, Éditions Hautefeuille, 1958.

zob. także GABERBOCCHUS: SZKICE LISTÓW ST VII

zob. także LISTY, FT + ST, 1947–1972

zob. także RYSUNKI FRANCISZKI THEMERSON

zob. także CALDER AND BOYARS

zob. także Ruari McLEAN

zob. także GALLIMARD

zob. także Collège de 'PATAPHYSIQUE

zob. także Jean ROSTAND
zob. także UMOWY PRAWNE GABERBOCCHUSA
zob. także O STEFANIE THEMERSONIE 2010
zob. także BIBLIOGRAFIA STEFANA THEMERSONA 2
zob. także O STEFANIE THEMERSONIE
43 rue de Beaune, Paris VII
5 rue Sébastien-Bottin, Paris VII
17 rue de l'Université, Paris VI'

Bezokoliczniki i wyliczenia nie powinny nas zmylić. Jak widzimy, z katalogu jako gatunku pragmatycznego przechodzimy do realizacji artystycznej, która sytuuje się gdzieś pomiędzy bazą danych na temat archiwum, rodzajem katalogu muzealnego a formą osobistej narracji o Themersonach, która jest pokłosiem relacji

7 „Raymond QUENEAU 130 April 1954–17 March 1980, 103 items/ writer, concerned with language, mathematics, founder with François LE LIONNAIS of Oulipo, Pataphysician, member of the Bourbaki movement; Gaberbochus author. He sends ST two stories, Dino, about a dog, and The Trojan Horse. Correspondence about The Trojan Horse & At the Edge of the Forest, translated by Barbara WRIGHT and published in Black Series 1954 and Exercises in Style, 1958, again in Barbara WRIGHT's translation, about which Queneau is very complimentary. There is an idea of incorporating a few bars of music by Pierre Philippe who composed music for Les Exercices de Style. Comments about RUSSELL and Wittgenstein. Included: Queneau's manuscript of Dino; ST's manuscript 'There is a young girl...' for Queneau. The Exercises are broadcast on the BBC in 1960. Frank Keunstler asks for and receives permission to reprint the Queneau stories in the review Bread&. ST wonders if Queneau would introduce Bayamus translated into French by an electronic translation machine. (see Émile Delavenay. An introduction to Machine Translation.) Queneau, meanwhile, is embarrassed to have just discovered Bayamus that ST had left with him. He's coming to London and proposes a meeting at the Hanover Gallery. [Included: Barbara WRIGHT's translation of eight letters from Queneau]/ Critique with Queneau's 'Bourbaki et les mathématiques de demain' dedicated to ST. Correspondence about The Establishment (club) where ST takes Queneau in 1962; Oulipo; Royalty Accounts with GALLIMARD; ST provides information on where in London one can get wooden pen-holders. Mrs D.C. Tyman is doing a Ph.D. thesis on Queneau, wants to translate Les Enfants du Limon and wonders if Gaberbochus would publish it. Enquiries from Ginn and Company, Massachusetts; The Educational Company of Ireland Ltd; Tony Buzan, London, about reprinting various Queneau texts./ Comparison of ST's cut-up portrait of Queneau (1958) and David Hockney's cut-up portraits of 1982. Barbara Wright's corrections to chronology. Notes, et al. Included: A la limite de la forêt, Fontaine, 1947; La bouteille à la mer, no. 59, which includes Le Cheval Troyen, 1948 (stamped by ST with his name); Queneau's Sonnets, dedicated to ST 1959, Éditions Hautefeuille, 1958./ see also GABERBOCCHUS: ST's DRAFT LETTERS VIII/ see also LETTERS, FT + ST, 1947–1972/ see also WITH DRAWINGS BY FRANCISZKA THEMERSON/ see also CALDER AND BOYARS/ see also Ruari McLEAN/ see also GALLIMARD/ see also Collège de 'PATAPHYSIQUE/ see also Jean ROSTAND/ see also UMOWY PRAWNE GABERBOCCHUSA/ see also ABOUT STEFAN THEMERSON 2010/ see also BIBLIOGRAFIA STEFANA THEMERSONA 2/ see also ABOUT STEFAN THEMERSON/ 43 rue de Beaune, Paris VII/ 5 rue Sébastien-Bottin, Paris VII/ 17 rue de l'Université, Paris VI”.

Reichardt z awangardystami oraz jej osobistych poszukiwań przeprowadzonych już po śmierci artystów.

Jestem zdania, że jeszcze oryginalniejszym niż hiperteksty sposobem prowadzenia czytelnika przez kolejne dokumenty archiwalne jest przyjęty przez Reichardt porządek narracyjny haseł katalogowych. Fabularyzacja jest zresztą strategią spójną z figurą podmiotową edytorki obecną w korespondencji wojennej awangardystów (Themerson, Themerson, 2019), w której zamiast bezosobowych przypisów często odnajdujemy fragmenty takiego rodzaju:

Nazajutrz Stefan musi zdążyć na pociąg. Nastawia budzik. Dokąd jedzie? Do Marsylii. Na dworcu pułkownikowa pyta: „Czy dają pieniądze na drogę?” (Mało prawdopodobne – myśli Stefan). Nadjeżdża pociąg (Themerson, Themerson, 2019, s. 100).

Zauważmy, że o ile na temat wyobrażeń pisarza o świecie można powiedzieć sporo – chociażby opierając się na notatkach sporządzanych przez Stefana w 1941 roku, gdy pisał o nastawianiu budzika – o tyle historia przedstawiona w powyższy sposób jest jedynie wynikiem działania wyobraźni Reichardt i podjętej przez nią inicjatywy. Obrazowanie za pomocą informacji o konieczności zdążenia na pociąg, krótkie zdania, pytania retoryczne, konfabulowanie dialogu – to jedne z najczęstszych chwytów kuratorki, poprzez które dąży ona do pełniejszego uzmysłowienia odbiorcy kontekstu, w którym powstawały publikowane dokumenty. Podobny styl narracyjny odnajdujemy również w literacko-dokumentalnej autobiografii krytyczki (Reichardt, 2018), w której z kolei autorka buduje opowieść na temat własnego życia, posługując się także archiwaliami, lecz tym razem są to listy Franciszki do rodziny przebywającej w Polsce podczas okupacji hitlerowskiej. W tym sensie strategię tekstowe krytyczki sztuki mają rys autobiokopii w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Philippe Lejeune (2001).

Innego rodzaju wyborem kompozycyjnym jest, zdiagnozowany przez Ewę Kraskowską, celowo achronologiczny sposób uporządkowania przez Reichardt fotografii w ostatnim z albumów artystów (Kraskowska, 2020). Jak zauważa badaczka, dwa zdjęcia z przyjęcia urodzinowego Themersona, na których Franciszka i Stefan machają wesoło do aparatu, nie są najpóźniejszymi fotografiami artystów. Ten gest wyłączenia dwóch obiektów ze spójnego uporządkowania chronologicznego pozostałych kilkuset zdjęć interpretuję (za Kraskowską) jako formę symbolicznego „pomachania na pożegnanie”, wybór kompozycyjny krytyczki. Zaakcentowanie takiej wymowy albumu zależało od kuratorki – pamiętajmy, że to ona jest autorką tych fotografii. Przypuszczam,

że podobnemu zabiegowi została poddana powojenna korespondencja Themersonów. List kończący drugi tom wzajemnych dokumentów artystów jest poruszającym wyznaniem miłosnym (których swoją drogą wcale nie brakuje w tym archiwum), co jednak kluczowe, niedatowany dokument wyraźnie odróżnia się na tle innych tego typu listów (Themerson, Themerson, 1947-1974b, k. 210r), w dodatku wydaje się oderwany od innych wątków w korespondencji. Sądzę, że o miejscu tego dokumentu w korpusie zdecydowała nie tyle chronologia zdarzeń, ile możliwość utworzenia z pomocą listu ramy kompozycyjnej całego tomu. Mówiąc jeszcze inaczej, jest to zabieg powieszenia kluczowego obrazu w galerii na ścianie przeciwległej do wejścia albo skierowanie oświetlenia na jakiś fragment płótna. Nie chodzi o manipulację znaczeniami, lecz wprost przeciwnie – o intensywniejsze poruszenie odbiorcy.

Postać archiwalna

W 1966 roku Franciszka napisała w liście do męża z właściwym sobie poczuciem humoru:

Poza tym tu wszystko cicho – dość dużo orderów [zamówień na książki – H.S.] (między innymi 6 p.b. Kardynała [Pölättö – H.S.] do Heffera) Gwen [Barnard – H.S.] to wszystko wysyła. [...] Wszyscy Cię ściskają. No i ja! Jasia wczoraj się rozwiodła i jutro jedzie do Paryża na tydzień (Themerson, Themerson, 1947-1974b, k. 65r)⁸.

Z kolei rok później malarka kontynuowała wątek:

Jasia była wczoraj, w świetnej formie, bo się właśnie śmiertelnie zakochała. Tylko że „chłop” ma żonę i dwoje dzieci, a Jasia postanowiła wyjść za niego – a inaczej nie. Mam nadzieję że jakoś to wyjdzie – bez zbyt wielkiej tragedji (Themerson, Themerson, 1947-1974b, k. 116r).

Rozstanie Reichardt z Tonym Richardsem i nawiązanie znajomości z Nicholasem Wadleyem, który został drugim mężem krytyczki, to nie jedyne okoliczności, w których autorka staje się opisywaną postacią czy – posłużę się kategoriami filologicznymi – bohaterką przedstawianych zdarzeń. Dość wspomnieć o listach wzajemnych awangardystów z tych dni, w których informacji na temat Reichardt jest najwięcej: 4 stycznia 1941, 10 grudnia 1947, 7 sierpnia 1959, 21 listopada 1960 etc. W wyliczonych dokumen-

⁸ W cytatach z korespondencji Franciszki i Stefana Themersonów zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

tach Franciszka opisała Stefanowi chociażby swój spacer z siostrzenicą do londyńskiego muzeum Tate Britain, z kolei pisarz zastanawiał się nad tym, jaką pamiątkę z Paryża mógłby kupić dziewczynce. W późniejszej korespondencji malarka wspominała również między innymi o projekcie wystawy zrealizowanej wspólnie przez Jasię i Franciszkę albo wizytach krytyczki sztuki oraz jej znajomych w domu awangardystów.

Warto też pamiętać o teczkach korespondencji Themersonów z Leonią Janecką, Romą Elster, Haliną Szenicer czy Mirą Michałowską. Korpusy dokumentów trzech pierwszych kobiet są szczególnie ciekawe, ponieważ zawierają wiele informacji na temat wczesnopowojennych losów kuratorki oraz wstawiania przez dziewczynkę stosunków rodzinnych z Themersonami na nowych, zmienionych przez wojnę zasadach. Z lat czterdziestych pochodzi zresztą kolorowy (i wesoły) rysunek (akwarele?), sporządzony prawdopodobnie przez małą Jasię, a po latach włączony przez kuratorkę do pierwszego tomu powojennej korespondencji awangardystów (Themerson, Themerson, 1947-1974a, k. 29v). Inaczej mówiąc, o ile obecność Reichardt jako opisywanej postaci – odgrywającej znaczącą rolę w relacjonowanych przez artystów zdarzeniach – jest co prawda wynikiem aktywności Themersonów, o tyle zgoda Reichardt na włączenie tych dokumentów do archiwum jest już jej celowym, kuratorskim działaniem.

Idee awangardowe w archiwach pracy

W pierwszych słowach swojego katalogu Reichardt stwierdziła:

Archiwum Themersonów to dwie rzeczy: pełny wgląd w życie zawodowe Stefana (1910-88), pisarza, i Franciszki (1907-88), artystki; oraz kompletna historia małego wydawnictwa awangardowego, które stworzyli (Reichardt, Wadley, 2020, vol. 1, s. 7).

Sens, wokół którego zorganizowane zostały wszystkie dokumenty, jest więc jasno określony – praca. Wartość ta, jak sądzę, jest w tym przypadku nie tylko trzonem całego archiwum, lecz także wspólnym polem semantycznym kuratorki i bohaterów archiwum, nicia ich porozumienia czy spotkaniem tych trojga w zaświatach (Domańska, 1999).

Zapytana przeze mnie kiedyś o kilka (przynaję, rzeczywiście banalnych) spraw Reichardt odpowiedziała jednym zdaniem, którego sens zawierał się w słowach: tego nie wiem, bo w tamtym czasie byłam zajęta swoją pracą. Jeśli zastanowić się chwilę nad tym, co jest głównym tematem większości rozmów korespondencyjnych, które artyści prowadzili z sobą nawzajem i innymi ludźmi, to stanie się jasne, że każdemu z nich o nic ważniej-

szego nie chodziło, niż móc w spokoju zamknąć się na poddaszu ze sztalugą malarską lub usiąść z maszyną przy biurku, by zajmować się swoimi rzeczami. „Praca dla siebie” była przejawem instynktu samozachowawczego w czasie drugiej wojny światowej zarówno dla Franciszki (Themerson, Themerson, 1940–1942, k. 18r), jak i dla Stefana (Themerson, Themerson, 1940–1942, k. 32r). Od lat czterdziestych natomiast była dla awangardystów wartością nadrzędną, organizującą życie. Okoliczność tę pisarz wyrażał w jednym z listów do swojej przyjaciółki:

I przepraszam, że nie umiem odpoczywać,- że nie umiałem oderwać się od setki drobnych spraw które wzięłem wylatując z Londynu - i musiałem do nich wrócić (Themerson, Grosz, 1966).

Emocjonalne przywiązanie, jak myślę, determinuje kształt tego archiwum. Reichardt organizowała przeszłość w ten sam sposób, zarówno we własnym archiwum, jak i w zbiorach Themersonów, podporządkowując wszystkie artefakty wspólnemu celowi, który postrzegam jako wysiłek systematyzowania czy rozwijania wiedzy na temat historii awangardy. Zasadnicza różnica między archiwum pracy krytyczki sztuki i muzealniczki (łódzkie zbiory Reichardt) a materiałami artystów przez nią uporządkowanymi jest jednak taka, że podmiotowość (awangardystów i krytyczki) w Archiwum Themersonów została zachowana. Natomiast dotychczas przekazane do Muzeum Sztuki w Łodzi teczki z dokumentami dotyczącymi pracy samej kuratorce są na wskroś bezosobowe, do granic profesjonalizowane. Zbiory katalogów wystaw, które do tej pory wpływają na kształt tego zbioru, nie noszą śladów niczyjej obecności, Reichardt nie przekazała łódzkiemu Muzeum korespondencji, notatników zawodowych ani żadnych osobistych dokumentów. Model archiwum pracy w przypadku zbioru Themersonów jest odmienny, informacje na temat sztuki są silnie skorelowane z indywidualnymi uwarunkowaniami powstawania prac (notatki pełne autorefleksji, wersje utworów pozwalające śledzić proces twórczy, wreszcie intymna korespondencja). Co paradoksalne, lub nie, o kuratorce można więc mówić także w kontekście braku jej sygnatury. Różnorodność sposobów zaznaczania własnej obecności w zbiorach awangardystów ostatecznie stoi przeciwko w opozycji do transparentności jako strategii organizacji łódzkiego autoarchiwum Reichardt.

Przykłady dwóch skrajnie odmiennych zbiorów awangardy, stworzone w dodatku przez jedną osobę, prowokują pytania o możliwe modele kuratorstwa archiwów awangard. Duch opowieści – posłużę się frazą Jana Gondowicza – na temat pracy kuratorce jest trzonem konstrukcyjnym Archiwum Themersonów, a także wartością łączącą Reichardt z bohaterami zbiorów.

Narracyjność sztuki Franciszki ma oczywiście własną charakterystykę (Polit, 2020; Wadley, 2019), podobnie jak indywidualnego znaczenia nabiera pojęcie anegdoty w przypadku twórczości Stefana (Kraskowska, 2018, s. 34). Efektem pracy Reichardt nad archiwalną kolekcją artystów są również znaczenia związane z charakterem ich sztuki, którą – podobnie jak konstrukcję archiwum – cechują wielomedialność, wariantywność semantyczna i formalna, eksperymentalne rozwiązania.

Zastanawia mnie, na ile idee awangardowe mają szansę (lub nie) zrealizować się w samej konstrukcji archiwum. Dość wspomnieć o pomysłach takich jak Domowe Archiwum Przybosa (konstruktywistyczne z ducha) (Przyboś, 2018) albo o dadaistycznej koncepcji archiwum The Living Art Museum (Nyló) w Rejkiawiku (Gańczarczyk, 2018; Jakimiak, 2016). Oba przykłady łączą się z kolekcją Themersonów, jak sądzę, w tym względzie, że transmisja pomiędzy życiem, pracą a formą uporządkowania danych na temat artystów nie przybiera jakości od siebie oderwanych – co ostatecznie jest przecież jednym z dogmatów awangardy. Idea konstruktywizmu Przybosa zrealizowana w jego archiwum, podobnie jak dadaistyczna forma zbiorów dotyczących islandzkiej sztuki nowoczesnej, jest tym samym, czym łączenie nieoczywistych rozwiązań kuratorskich Reichardt (eksperymentów archiwalnych) z jej oryginalnym sposobem opracowywania źródeł. Mówiąc o korelacjach Archiwum Themersonów z koncepcjami artystycznymi małżeństwa, mam na myśli chociażby totalność tych zbiorów, to znaczy fakt, że Themersonowska zasada wariantywności i wielości realizuje się tutaj w formie kopii, powtarzających się danych, modyfikacji i powtórzeń tych samych treści, wreszcie zachowania, przynajmniej na poziomie deklaratywnym (Reichardt, Wadley, 2020, vol. 1, s. 7–13), wszystkich – poza kopertami – obecnych w domu artystów przedmiotów. W tym kontekście ma znaczenie również ścisłość opisów katalogowych, która rezonuje z postulatami Stefana zawartymi w jego sztuce semantycznej. Przywołajmy również homologię między wszystkimi organicznymi fragmentami archiwum – jak pukiel włosów, który odnalazłam w jednej z kopert (Korespondencja Franciszki i Stefana Themersonów z Ludwikiem Walewskim) – które z kolei można łączyć z problematyzowanymi przez Franciszkę cielesnymi znaczeniami malarstwa.

Kuratorstwo archiwum

Kuratorstwo archiwalne w tym przypadku jest więc również głęboką formą empatii, przejawem szacunku wobec przedmiotów i ich zmarłych właścicieli. Mówiąc inaczej, kuratorstwo Reichardt to zgodny z żywiołem bohaterów kolekcji rodzaj stymulowa-

nia percepcji odbiorcy albo żmudne starania o czyjąś obecność. Kuratorować znaczy tu nie tyle zarządzać, ile szukać (niekoniecznie znajdując) odpowiedniości pomiędzy surowymi artefaktami, które wymagają pracy ukontekstowania i zdecydowania o sposobach ich upubliczniania. W tym sensie ciekawsza jest dla mnie refleksja nad tym, co zbliża tych troje, niż nad tym, czego w tych zbiorach zabrakło, albo w jaki sposób Reichardt wykorzystwała swoją władzę archontki (kierując się klasycznymi teoriami archiwów). Zwracano uwagę na rozdźwięk pomiędzy materiałami tego archiwum a sposobem ich przedstawiania (Kopcińska, 2021; Sady, 2020), przy okazji pisano o obcości zasad klasyfikowania i o szacunku do potęgi chaosu, który za dadaistami, choć w sposób idiomatyczny, pielęgnowali Themersonowie. W tym kontekście można się oczywiście zastanawiać nad tym, czy jest możliwa innego rodzaju struktura Archiwum Themersonów, w ramach której doszłoby do obejścia imperatywu porządku (przypadek Nyló pokazuje, że jest). Chodzi o taką formalną organizację zbiorów, w ramach której mogłaby wybrzmieć Themersonowska logika eksperymentu, odpuścić utopii ustabilizowanych znaczeń, na nowo wybrzmiałby powszechnie panujący absurd, dowcip i etyka – czyli wartości najsilniej cenione przez Franciszkę i Stefana. W jakiejś mierze digitalizacja, do której zresztą Reichardt zdawała się dążyć, wydaje się nadzieją na zburzenie zaprowadzonego porządku; w jeszcze większym stopniu mogłaby się przyczynić do tego nieliniarna edycja cyfrowa zbiorów, co oczywiście jest zadaniem karkołomnym przy takiej ilości materiału. Tak czy inaczej, wszystko ma oczywiście swoje blaski (jednym z nich jest nieskrępowany dostęp do źródeł uporządkowanych niehierarchicznie, bo w obrębie jednej podstrony w cyfrowej bibliotece Polonia) i cienie (jak postrzegam digitalizację wykluczającą możliwość dalszego badania tych zbiorów w ich bezpośredniej formie)⁹.

Pracę Reichardt nad kolekcją Themersonów można krótko opisać jako formę pośrednictwa pomiędzy autorami, instytucją i odbiorcami (Graham, Cook, 2010, s. 11). Tworzenie zbiorów od bycia ich kuratorem różni tyle, że w drugim przypadku do troski o zachowanie materiałów dochodzi przyjęcie spójnej konwencji kompozycyjnej (Szymańska, 2013, s. 168), której w dodatku towarzyszy autorska narracja kuratora zbiorów na temat artefaktów oraz wysiłek budowania kontekstu. Oczywiście granice pomiędzy funkcjami autorów, kuratorów i instytucji zacierają się nie tylko w sztuce po Marcelu Duchampie (Szymańska, 2013, s. 170), lecz także w odniesieniu do procesu budowania archi-

⁹ Zasady korzystania ze zbiorów Biblioteki Narodowej są następujące – po zdigitalizowaniu danego artefaktu nie ma możliwości udostępnienia jego oryginału. Pracownicy tłumaczą ten przepis troską o wieczyste zachowanie źródeł.

wów¹⁰. Rola Reichardt jako kuratorki polegała na tym, że przygotowała ona do upublicznienia konstrukty intelektualne z gotowych artefaktów stworzonych wcześniej przez Themersonów. Siostrzenica artystki dobrała formę, sposób i miejsca prezentacji swojej pracy organizacyjnej: „Kurator jest łącznikiem między dziełem a wystawą (to od jego decyzji zależy, czy i w jakim kontekście dzieło zostanie wystawione), a także między wystawą a jej publicznością (otoczenie, jakie kurator wybierze dla dzieła, wpłynie na jego odbiór, nowy kontekst stworzony dla pracy może zmienić jej znaczenie i wymowę, kurator odpowiedzialny jest także za »wy tłumaczenie« publiczności wizji artysty)” (Szymańska, 2013, s. 172). Do działań kuratorskich w tym sensie należą: ukształtowanie wszystkich materiałów przez Reichardt wokół wątku pracy, przybliżenie pojedynczych części zbiorów w formie narracji na temat historii artefaktów, obudowanie większości dokumentów szerokim kontekstem biograficznym. Jestem zdania, że tworzyć archiwum znaczy wykonać wysiłek katalogowania. Natomiast kuratorować archiwum to nie tylko porządkować, lecz także animować dyskusje wokół wycinka rzeczywistości kulturowej.

Bibliografia

- Derrida Jacques, 2016: *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Przeł. Jakub Momro. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa.
- Domańska Ewa, 1999: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Foucault Michel, 1977: *Archeologia wiedzy*. Przeł. Andrzej Siemek. Słowem wstępnym opatrzył Jerzy Topolski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Gańczarczyk Iga, 2018: *Entropia w archiwum*. [Wykład]. YouTube, Cricoteka, 30.01.2018. https://www.youtube.com/watch?v=GQEJDnyKwq8&ab_channel=Cricoteka [dostęp: 7.07.1921].
- Graham Beryl, Cook Sarah, 2010: *Rethinking Curating. Art after New Media*. Foreword by Steve Dietz. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Jakimiak Agnieszka, 2016: *Między teatrem a muzeum*. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Praca magisterska, udostępniona dzięki uprzejmości autorki.
- Kopcińska Klara, 2021: *Archiwum Stefana i Franciszki Themersonów doczekało się katalogu*. Polska Agencja Prasowa, 5.03.2021, aktualizacja: 5.03.2021, 12:30. <https://www.pap.pl/aktualnosci/>

10 Pokazują to chociażby przypadki opracowywania przez autorów własnych materiałów.

- news%2C827460%2Carchiwum-stefana-i-franciszki-themersonow-doczekało-sie-katalogu.html [dostęp: 7.07.2021].
- Korespondencja Franciszki i Stefana Themersonów z Ludwikiem Walewskim. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. [Materiały archiwalne przedakcesyjne]. Kraskowska Ewa, 2018: „*Tylem, ale naprzód*”. *Studia i szkice o Themersonach*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kraskowska Ewa, 2020: *Selfie z Themersonem*. „Czas Kultury”, nr 3, s. 161–167. Pobrano z: https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/EKraskowska_SelfieZThemersonem_CzasKultury_3_2020.pdf [10.02.2021].
- Lejeune Philippe, 2001: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Przekł. Wincenty Grajewski et al. Universitas, Kraków.
- List Jasi Reichardt do Hanny Segal z 9.08.1998 roku. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. [Materiały archiwalne przedakcesyjne].
- Marzec Lucyna, 2019: *Archiwum w biografii. Biograf/ka w archiwum*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 35, s. 371–391. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2019.35.17>.
- Obrist Hans Ulrich, 2016: *Krótką historia kuratorstwa*. Tłum. Martyna Nowicka. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Polit Paweł, 2020: *Franciszki Themerson gry z narracją*. „Czas Kultury”, nr 3, s. 154–160. Pobrano z: https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/PPolit_FranciszkiThemersonGryZNarracja_CzasKultury_3_2020.pdf [10.02.2022].
- Przyboś Julian, 2018: *Domowe archiwum Przybosia*. http://przybos.edu.pl/pl/archiwum_domowe [dostęp: 7.07.2021].
- Reichardt Jasia, 2018: *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu*. Przeł. Joanna Błachnio. Muzeum Sztuki–Żydowski Instytut Historyczny, Łódź–Warszawa.
- Reichardt Jasia, Wadley Nick, 2020: *The Themerson Archive Catalogue*, 3-vol. set. Vol. 1–3. MIT Press–Themerson Estate London, Cambridge, Massachusetts.
- Sady Małgorzata, 2020: *W londyńskim Archiwum Themersonów i dalej*. „Konteksty”, nr 1–2, s. 79–84.
- Sendyka Roma, 2015: *Obsesja list (Barthes, Shōnagon, Sontag)*. W: Eadem: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 347–380.
- Ślōdkowski Jędrzej, 2015: *Niezwykli Themersonowie. Gigantyczne archiwum po artystach jest już w Polsce*. *Gazeta Wyborcza*, 29.01.2015, 01:01. <https://wyborcza.pl/7,75410,17327140,niezwykli-themersonowie-gigantyczne-archiwum-po-artystach-jest.html> [dostęp: 7.07.2021].
- Szymańska Agnieszka, 2013: *Główne podmioty świata sztuki. Refleksje na temat roli kuratora*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 167–181.


- Pobrano z: <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/100821/edition/86839/content> [10.02.2022].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 1940–1942: *Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1940–1942*. [T. 2]. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Rps akc. 22852. <https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1940-1942-t-2,OTA2NTM1ODE/o/#info:metadata> [dostęp: 7.07.2021]. [Materiały archiwalne przedakcesyjne].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 1947–1974a: *Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974*. [T. 1]. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Rps akc. 20240. <https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1947-1974-t-1,MzUoMTUxNTE/o/#info:metadata> [dostęp: 7.07.2021]. [Materiały archiwalne przedakcesyjne].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 1947–1974b: *Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974*. [T. 2]. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Rps akc. 20241. <https://polona.pl/item/korespondencja-wzajemna-franciszki-i-stefana-themersonow-z-lat-1947-1974-t-2,MzUoMTUxNTU/232/#item> [dostęp: 7.07.2021].
- Themerson Franciszka, Themerson Stefan, 2019: *Niewysłane listy*. Przeł. i oprac. Joanna Błachnio. Fundacja Terytoria Książki–Żydowski Instytut Historyczny, Gdańsk–Warszawa.
- Themerson Stefan, Grosz Irena, 1966: List Stefana Themersona do Ireny Grosz z 1966 roku. Muzeum Sztuki w Łodzi, Archiwum Biblioteki. Sygn. DS/1013.
- Wadley Nick, 2019: *Franciszka Themerson*. Themerson Estate–Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku–Muzeum Sztuki, Londyn–Gdańsk–Łódź.



Kamil Myszkowski

MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH

UNIwersytet ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-3341-3763>

Problematyka archiwum a koncepcja „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego

The Issue of the Archive and Jerzy Lewczyński’s Idea of the Archaeology of Photography

Abstrakt: Artykuł dotyczy problematyki archiwum wyłaniającej się z analizy „archeologii fotografii” – koncepcji twórczej gliwickiego artysty fotografa Jerzego Lewczyńskiego. Twórczość opisywanego autora skupiała się na pracy z archiwum: gromadzeniu, badaniu i analizowaniu oraz ponownemu wykorzystywaniu zgromadzonych fotografii, dokumentów, pamiątek. Koncepcja artystyczna nosi także znamiona postawy teoretycznej i badawczej. W tekście szeroko omówiono podejście Lewczyńskiego do archiwum i gromadzonych zbiorów, ale również przedstawiono samą kolekcję i jej szczególny charakter.

Słowa kluczowe: archiwum, „archeologia fotografii”, fotografia, Jerzy Lewczyński

Abstract: In his article, Kamil Myszkowski is concerned with the issues of the archive as they emerge from his analysis of the archaeology of photography, which is a creative concept of the Gliwice-based artist photographer Jerzy Lewczyński. Lewczyński was focused on working with the archive: collecting, researching and analyzing, and reusing the collected photographs, documents, and souvenirs. This artistic concept also bears the hallmarks of a theoretical position and of a research strategy. The article broadly discusses Lewczyński’s approach to the archive and the collections; it also presents the collection itself and its unique features.

Keywords: archive, archaeology of photography, photography, Jerzy Lewczyński

W połowie XIX w. sławny swego czasu prawnik i eseista Olivier Wendell Holmes wyobraził sobie bibliotekę z fotografiami, które miały zastępować rzeczywistość, powodować jej zniknięcie, jako że dzięki przechowaniu śladu przedmiotu on stałby się zbędny. Po zebraniu i zarchiwizowaniu wystarczającej ilości obrazów sam przedmiot nie jest już potrzebny, może zniknąć (Stiegler, 2009, s. 21).

Zaczerpnięty z publikacji Bernda Stieglera opis prezentujący metaforyczne ujęcie fotografii jako archiwum nie napawa opty-

mizmem. Fotografia została tutaj ukazana jako coś zastępującego rzeczywistość poprzez jej zarchiwizowanie i skatalogowanie. Tego typu rozważania towarzyszyły medium od samego początku. Fotografowanie i archiwizowanie niezaprzeczalnie łączą się z sobą, czasem mogą również to samo oznaczać.

Tematem artykułu jest „archeologia fotografii” – koncepcja twórcza Jerzego Lewczyńskiego, gliwickiego artysty fotografa, określanego mianem jednego z ważniejszych twórców w historii polskiej fotografii. „Archeologię fotografii” można analizować na dwóch płaszczyznach – po pierwsze, jako pracę z archiwum fotograficznym bądź tworzenie takiego archiwum, po drugie, jako wykorzystywanie historycznych cudzych fotografii do zrealizowania projektu artystycznego. Chciałbym przywrócić się procesowi twórczemu Lewczyńskiego oraz samej koncepcji „archeologii fotografii” i potwierdzić słuszność postawionej tezy, że tworzenie archiwum stanowiło kwintesencję jego koncepcji artystycznej. Co więcej, chciałbym zwrócić uwagę na to, że artysta ten w pełni poświęcił się tworzeniu kolekcji archiwaliów i symbolicznie zespolił się z największym swoim dziełem, co utrudnia możliwość jego odczytania.

Archiwum fotograficzne Lewczyńskiego było centrum działań twórczych z obszaru „archeologii fotografii” i punktem inicjującym te działania – tego rodzaju zbiór i praca z nim dawały artyście wręcz nieograniczone możliwości interpretacji i reinterpretacji wizualnych historii. Również współcześnie działania artystów, które są w jakimś stopniu inspirowane postawą Lewczyńskiego, a mogłyby zostać przypisane do definicji pojęcia „archeologia fotografii”, w dużej mierze opierają się na pracy z archiwami o mniej lub bardziej złożonej formie.

W niniejszym tekście pragnę bliżej przywrócić się kolekcji gliwickiego artysty, mam przy tym świadomość, że trudno zaklasyfikować ten twór jako klasyczne archiwum. Wszak zgodnie z definicją słownikową słowem „archiwum” nazywany jest „uporządkowany zbiór nieaktualnych już dokumentów, mających wartość historyczną”, ale również: „pomieszczenie, budynek, w którym się ten zbiór znajduje”; oraz: „instytucja powołana do gromadzenia, przechowywania i udostępniania takich dokumentów” (*Archiwum*). Jak podkreśla Krzysztof Pijarski: „»Archiwum« Lewczyńskiego od większości innych archiwów odróżnia jego szczególna struktura (lub znów jej brak). Nie jest ono ufundowane na statycznej akumulacji obrazów; duża jego część jest w stałym użyciu i w związku z tym podlega ciągłym przemianom. W przeciwieństwie do tradycyjnie rozumianego archiwum, struktura tego zbioru jest dynamiczna, a jego istota – performatywna” (Pijarski, 2011, s. 126).

Archiwum Lewczyńskiego od słownikowego różni się zasadniczo. Po pierwsze, nie jest uporządkowane – Pijarski wskazuje

brak statyczności archiwum gliwickiego artysty (elementy tego zbioru są w ciągłym użytku, wyjmowane z teczek, przenoszone do innych, pokazywane na wystawach, wykorzystywane do publikacji itp.). Ponadto omawiany twór nie został powołany jako formalna instytucja. Mimo pozornego zinstytucjonalizowania – fotograf używał pieczętki z napisem „Archiwum Jerzego Lewczyńskiego” – był inicjatywą stworzoną raczej obok, przy okazji działań twórczych. Mimo że miejsce to obrosło legendą, byłoby niczym, gdyby nie działania twórcze fotografa, wpisujące się w zakres „archeologii fotografii”.

„Archeologia fotografii”

„»Archeologią fotografii« nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze” (Lewczyński, 2005, s. 7) – niniejszą definicję, opisującą charakter własnych twórczych działań Jerzego Lewczyńskiego stworzył on w datowanym na 1979 rok tekście, który ukazał się dopiero w 1997 roku w katalogu wystawy eksponowanej w katowickiej Galerii „Pusta”. Definicja powstała stosunkowo późno, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że działania Lewczyńskiego, nazwane „archeologią fotografii”, mają swój początek już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku (Pijarski, 2011, s. 124).

Omawiane pojęcie nazywające metodę twórczą obejmuje tak wiele działań, że konieczna jest jego głębsza analiza. „Archeologia fotografii” była programem artystyczno-badawczym, który kształtował się tak naprawdę przez całe życie fotografa. Wpływały na ten program sytuacja rodzinna artysty, poznane przez niego osoby, otaczająca go rzeczywistość – ale również zwyczajne drobne znaleziska, które miały moc poruszania pamięci. Praca z pamięcią to właśnie kwintesencja „archeologii” Lewczyńskiego. Odkrywanie, badanie i komentowanie przeszłości fotograficznej – trzy obszary zawierające się w stworzonej definicji – rozumiane były przez fotografa na różne sposoby, a jego działania twórcze, będące częścią „archeologii”, mają rozległy charakter.

Krzysztof Jurecki stawia tezę, że nazwa koncepcji twórczej została zaczerpnięta z tytułu książki Michela Foucaulta *Archeologia wiedzy* – publikacji, która w nowatorski sposób podejmowała problem badania historycznego (Jurecki, 2005, s. 18). Lewczyńskiego „archeologia fotografii” nie jest naturalnie naukowym programem badającym historię fotografii (mimo że w zakresie owej „archeologii” jest również miejsce na badanie historii przekazów fotograficznych). Metoda opracowana przez fotografa

pozwoliła sięgać do prac cudzych, zapomnianych i zniszczonych – także do rodzinnych archiwów.

Określenie „archeologia fotografii” należy rozumieć jako specyficzną postawę, przez którą twórca ujawnia swój stosunek do ludzi, do fotografii i do przeszłości. Jak wskazuje Marek Śnieciński, „nie mamy tu zatem do czynienia z perspektywą badacza przeszłości, którego interesuje rozpoznanie faktów, lecz próbą nawiązania emocjonalnego kontaktu z człowiekiem, z próbą zrozumienia świata i zrozumienia siebie (także dawnego, z przeszłości) poprzez fotografie” (Śnieciński, red. i tekst, 2007, s. 4). Można z tych słów wnioskować, że „archeologia” Lewczyńskiego nie jest czysto badawczym podejściem do medium fotograficznego, lecz stanowi swego rodzaju podejście do rzeczywistości.

Mimo że Lewczyński opracował swój program twórczy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, to początek tej postawy sięga znacznie wcześniejszego okresu i ściśle wiąże się ze współpracą Lewczyńskiego z dwoma innymi fotografami – Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabsem. Twórcy spotkali się po raz pierwszy w 1956 roku, przy okazji wystawy *Krok w nowoczesność* – spotkanie to było decydujące dla przyszłych działań całej trójki – stało się motywacją do stworzenia nieformalnej grupy działającej w latach 1957–1959, która – jak wskazuje Jurecki – miała ogromne znaczenie dla polskiej fotografii i sztuki awangardowej tego okresu (Jurecki, 2005, s. 13–14).

Najbardziej doniosłym wydarzeniem w działalności grupy była organizacja tak zwanego *Pokazu zamkniętego* (tylko dla zaproszonych gości), który odbył się w siedzibie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego 20 czerwca 1959 roku. Schlabs pokazał wtedy prace wykonane bez aparatu – powiększenia z porysowanych, zalanych lub pomalowanych negatywów. Beksiński przygotował kolekcję zdjęć własnych i cudzych (zestawy kilku fotografii na jednej planszy, opatrzone tytułem). Lewczyński pokazał siedemnaście pojedynczych fotografii i dwa zestawy po trzy fotografie – przedstawiały one bazgroły znalezione w zeszytach, plakaty, nagrobki (Nowicki, 2012, s. 25–26). Po pokazie w czasopiśmie *Fotografia* opublikowana została recenzja Alfreda Ligockiego. Nazwał on wtedy prezentację antyfotografią – potępił działania trzech artystów, wytknął im prymitywność działań, zauważył jednak, że te prace otwierają przed fotografią ciekawe perspektywy – otwierają je, ale ich nie realizują... (Nowicki, 2012, s. 25–26). Krytyka dotyczyła wymowy wystawy, ale Ligocki docenił to, że twórcy poszukiwali zupełnie nowych możliwości wyrazu fotografii, odmiennych od estetyki piktorialnej (Łubowicz, 2005, s. 22); Beksiński i Lewczyński zaprezentowali przecież wówczas zestawy częściowo nieautorskich zdjęć, które były reprodukcjami fragmentów potocznej, codziennej rzeczywistości.

Z wykorzystywaniem cudzych fotografii i negatywów wiązały się w głównej mierze zabiegi twórcze Jerzego Lewczyńskiego, nazwane „archeologią fotografii”. Jego twórczość fotograficzna polegała przede wszystkim na dokumentowaniu współczesności, na tworzeniu autorskich prac, duże znaczenie miało jednak dla niego także zbieranie fotografii jako przedmiotów – wycinków prasowych, kserokopii, przefotografowań, negatywów oraz oryginalnych odbitek pozytywowych. Fotograf tworzył archiwum własnych znalezisk oraz obiektów podarowanych – zbierał, ale również wykorzystywał te zbiory w swojej twórczości. Lewczyński wychodził bowiem z założenia, że fotografie jako przedmioty są fragmentem świata, dlatego mogą zostać ponownie użyte, że to obrazy, przedmioty, osobna materia – dlatego fotografował ich kolejne życie; nie miało znaczenia, czy fotografie te są autorskie czy zapożyczone (Nowicki, 2012, s. 8). W działaniach twórcy priorytetem było podtrzymywanie pamięci, kwestia autorstwa zdjęć i innych prac nie była dla niego pierwszorzędna – Olga Ptak sugeruje wręcz, że mogła wcale nie być dla fotografa istotna (Ptak, 2012, s. 87).

Lewczyński uważał, że fotografia sama w sobie nic nie znaczy – że nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy ktoś je nada, kiedy wskaże na jakiś szczegół, coś z niej wydobędzie. Artysta uważał, że można, a nawet trzeba ponownie wykorzystywać wykonane w przeszłości fotografie; sam to czynił wielokrotnie. Najbardziej znane prace Lewczyńskiego (na przykład *Portret NN* czy *Nasze powiększenie* – Nysa 1945) powstały na podstawie odnalezionych cudzych zdjęć czy negatywów. Jednocześnie w przekonaniu artysty podnoszenie porzuconego przedmiotu jest przywróceniem mu utraconej godności i oddaniem mu głosu (Ptak, 2012, s. 89).

W omówieniu wykorzystanych przez Lewczyńskiego cudzych fotografii należy podkreślić – jak zauważa Marek Śnieciński – że twórca nie traktuje zapożyczonych obrazów jako cytatów (Śnieciński, red. i tekst, 2007, s. 4). Zachowują one swoją integralność jako cudze prace, lecz równocześnie Lewczyński czyni je dziełem własnym, wyciągając z zapomnienia i biorąc za nie swego rodzaju odpowiedzialność.

Działanie Lewczyńskiego, polegające na wykorzystywaniu fotografii i negatywów cudzych, znalezionych lub otrzymanych, dobrze wpisuje się w to, co twierdził François Soulages – że nie można określić czasu korzystania z negatywu, który może być użyty nawet po śmierci fotografa. Soulages uważa, że inny człowiek może wykorzystywać negatyw ponownie, na swój sposób. To stwierdzenie określa specyfikę medium – wykonanie zdjęcia powinno pociągać za sobą dalsze kroki, w tym jego użytkowanie. „Fotografia to sztuka archiwum, nie dlatego, że pozwala archiwizować przeszłość, ale dlatego, że wykorzystanie zdjęcia zawsze oznacza używanie archiwum” (Soulages, 2007,

s. 55). Soulages wskazuje tym samym, że fotografia jako archiwum może być wykorzystywana na rozmaite sposoby – odbiór takiej pracy będzie zależny od momentu, w którym zostanie ona zaprezentowana, oraz od tego, z jakiej perspektywy będzie się ją interpretować.

W działaniu Lewczyńskiego polegającym na sięganiu do archiwum (rzeczy odrzuconych) i wyciąganiu z niego na widok publiczny kadrów, które w przeszłości fotografii zostały zapomniane, dostrzegam pewną misyjność. Artysta chciał ocalić coś, co już zostało utracone – losy anonimowych ludzi, zapomniane historie drzemiące w fotografiach, zapiskach, pamiętnikach. Całe życie podporządkował służbie pamięci. Sam mówił: „Losy ludzi zatrzymanych w obrazie fotograficznym i przywołanie fotograficznej pamięci stanowi dla mnie rodzaj modlitwy i westchnienia” (Lewczyński, 2005, s. 10). Ponadto wierzył, że dzięki fotografii przeszłość może mieć wpływ na teraźniejszość. Artysta do tego stopnia podporządkował swoją działalność pamięci, że przez dziesięciolecie prowadził dziennik, w którym zapisywał szczegóły swojego życia (dziennik miał między innymi pomóc w nadaniu kontekstu jego twórczości). Prowadzenie dziennika Lewczyński zaczął w 1955 roku (Ptak, 2012, s. 103), zapiski robił do końca życia – także w formie luźnych kartek z listą rzeczy do wykonania czy spotkań danego dnia. Formę pamiętnika miały również notesy. To w nich zapisywał obowiązujące w danym okresie ceny produktów spożywczych, do których to cen odnosił się podczas rozmów. Gromadził pamiętniki, notatki i zapiski swoich bliskich, w archiwum miał również kolekcję innych pamiątek z przeszłości – szkolnych zeszytów, których fragmenty wykorzystywał między innymi w swoich *Fotografiach pisanych*.

Krzysztof Jurecki wskazuje, że celem „archeologii fotografii” Lewczyńskiego było przywrócenie przedmiotom zdegradowanym przez czas oraz działanie historii utraconej godności i wartości (Jurecki, 2005, s. 19). Rola fotografa działającego w obrębie tej konwencji jest historyczno-krytyczna, polega na ujawnianiu ukrytych treści i ich akcentowaniu. Fotografia jest swoistym archiwum – czerpanie z niego to ratowanie cennych eksponatów. Co więcej, takie działanie Lewczyńskiego było gestem podniesienia do rangi sztuki przedmiotu, który nie posiadał artystycznego charakteru, fotograf wykorzystywał przedmioty gotowe – znalezione. Gest uznania przedmiotu za sztukę i włączenia go do archiwum lub w obręb twórczości zmieniał status takiego przedmiotu – nie był on już zapomniany, porzucony. Jak wskazują autorki katalogu towarzyszącego wystawie *Otwieram i zamykam oczy* prezentowanej od listopada 2006 roku do stycznia 2007 roku w krakowskim Muzeum Historii Fotografii, Lewczyński „odnajduje fotografie, zaczyna mówić i pisać o swoim odkryciu, zaczyna szukać ludzi, którzy na zdjęciach są lub byli ich właścicielami,

którzy wiedzą coś, co wzbogaci jego znalezisko” (Janczyk, Świąch, 2006/2007, s. 23). Zabieg ciągłego zwracania uwagi na fotografie znalezione powodował, że ich pamięć nadal żyła. Lewczyński w swoich tekstach i wypowiedziach o fotografii apelował o pochylene się nad każdym zdjęciem, ponieważ odgrywa ono doniosłą rolę w przywracaniu pamięci. W mniemaniu artysty nie ma zdjęć niepotrzebnych – „nawet te najbardziej zwyczajne fotografie stanowią po latach dokument często dziś lekceważonych wydarzeń” (Lewczyński, 2005, s. 11).

Adam Sobota pisał, że w ramach „archeologii fotografii” Lewczyński starał się jak najdokładniej rekonstruować fakty dotyczące fotograficznych archiwaliów z jego zbiorów. Te działania zostały ukoronowane kilkoma znaczącymi dla historii fotografii odkryciami. Artysta trafił na ślad twórczości zapomnianego wybitnego dziewiętnastowiecznego gliwickiego fotografa Wilhelma von Blandowskiego, którego twórczość przebadał i opisał. Autor koncepcji „archeologii fotografii” uratował także przed zniszczeniem archiwum Feliksa Łukowskiego, wiejskiego fotografa spod Zamościa, w latach 1940–1949 dokumentującego życie ludzi z tamtego regionu. Za ważne trzeba uznać również odtworzenie przez Lewczyńskiego dziejów żydowskiej rodziny Eisenbachów z Sanoka na podstawie negatywów znalezionych na strychu domu, w którym mieszkał Zdzisław Beksiński (Jurecki, 2005, s. 18). Wieloletnie badania nad historią medium fotograficznego, ciągłe poszukiwania i drażnienie tematów stało się załącznikiem wydanej w 1999 roku *Antologii fotografii polskiej. 1839–1989* (Lewczyński, 1999), zbioru zdjęć autorstwa najistotniejszych z punktu widzenia Lewczyńskiego fotografów w historii Polski.

W pełnym znaczeniu „archeologia fotografii” – jako koncepcja twórcza obrana przez Jerzego Lewczyńskiego – jest więc kolekcjonowaniem cudzych fotografii i negatywów, notatek, wspomnień, a także dokumentów. Ponadto jest badaniem historii zdeponowanych w archiwum zbiorów, poszukiwaniem ludzi (autorów, osób z fotografii, kogoś, kto mógłby cokolwiek wniesić do odkrycia anonimowych opowieści), badaniem historii medium (szczególnie twórców zapomnianych w dziejach fotografii), prezentowaniem wyników poszukiwań – ciągłym opowiadaniem o fotografiach znalezionych i ich historiach. Wreszcie „archeologia fotografii” to wykorzystywanie cudzych fotografii w swojej twórczości – prezentowanie fotografii i negatywów w formie wystaw, na zasadzie cytatów, włączanie pojedynczych prac do własnych cykli i zestawów. To także opracowywanie i przerabianie – te zabiegi są formą odautorskiego komentarza (trzeciego obszaru z definicji stworzonej przez Lewczyńskiego, obok odkrywania i badania przeszłości fotograficznej). Komentarz twórczy stanowi sedno autorskiego charakteru całej koncepcji. Lewczyński wierzył, że fotografia przekazuje więcej sygnałów przeszłości

niż tylko sam widok ówczesnej rzeczywistości (Lewczyński, 2005, s. 9), dlatego wykorzystywał te sygnały do formowania artystycznych wypowiedzi.

W ramach „archeologii” fotografik odgrywał rolę zarówno twórcy, jak i kogoś w rodzaju kuratora, opiekuna. Przede wszystkim był jednak archiwistą – gromadził ogromne ilości materiałów, których wspólnym mianownikiem była pamięć. Do zbiorów sięgał w swoich działaniach artystycznych – wydobywał wówczas na światło dzienne przedmioty oraz obrazy, które bez działania twórcy skazane byłyby na zapomnienie. To działanie nie służyło odniesieniu się do własnych doświadczeń i historii, ale było pracą skupioną na samym medium fotograficznym i możliwością zapisu wspomnień, jakie ono z sobą niesie – zdjęcie było traktowane jako synteza kolektywnego przeżycia.

„Archeologia fotografii” jako działanie jest pewnego rodzaju misją, nie można jednak zapominać o krytyce prac fotograficznych będących wynikiem tej koncepcji. Zarzuty wobec dzieł gliwickiego twórcy formułuje choćby Wojciech Nowicki, który pisze, że wybory Lewczyńskiego nie są obiektywne, a wręcz naznaczone jego osobą: „Pozwala sobie na retusze, przycięcia, odwrócenia. Pokazuje prace raz jako pozytyw, raz jako negatyw” (Nowicki, 2012, s. 38). Gdy Nowicki pisze o badaniach losów odnalezionych przez fotografa zdjęć, dodaje, że informacje zdarzają się „niepełne, niepewne, bo w większości przypadków JL nie prowadził profesjonalnych badań” (Nowicki, 2012, s. 38).

Mimo iż skrytykowano koncepcję Lewczyńskiego, jej podstawy zostały podjęte i wykorzystane w późniejszym okresie także przez innych twórców, między innymi pod koniec lat sześćdziesiątych przez Andrzeja Różyckiego i Waldemara Jamę, a pod koniec lat osiemdziesiątych – przez Wojciecha Prażmowskiego (Jurecki, 2005, s. 18).

Archiwum Jerzego Lewczyńskiego

Jerzy Lewczyński pracował z materią przeszłości – przejawiało się to w gromadzeniu obiektów, reliktyw minionego czasu. Był kolekcjonerem o zacięciu archiwisty – katalogował swoje zbiory, dzielił je na kategorie, opisywał i wykorzystywał we własnej twórczości. Dążył do opracowania uniwersalnego dokumentu świadczącego o historii ludzkości, losach postaci anonimowych i tych, których tożsamość udało mu się ustalić, o tragediach dotyczących jednostek i zbiorowości, ale również o prostym życiu. Rozumiał znaczenie pracy z dokumentem i historią. Tak o omawianym twórcy pisał Jean François Chevrier: „często wyrażał swoje przywiązanie do idei archiwum narodowego; interesuje go idea pamięci zbiorowej. Jednocześnie jego osobista praktyka kontrastuje z tradycją ciekawości (ironicznej lub absurdałnej), która

rozsadza ramę racjonalnego wywodu historycznego” (Chevrier, 2012, s. 111).

Gliwicki fotografik był dosłownie fanatykiem pamięci i historii – jego działania były w większości podporządkowane temu tematowi. W swoich pracach wielokrotnie odwoływał się do motywu przemijania, kruchości życia i potrzeby zachowania śladu przeszłości. Ośmielę się postawić tezę, że służba pamięci doprowadziła Lewczyńskiego do tego, że jego życiowym projektem nie było już fotografowanie, ale tworzenie specyficznego archiwum, któremu przyświecała idea szacunku do fotografii i ludzkich losów.

Choć artysta pracował głównie z fotografią, istotne jest, że w jego archiwum znalazły się nie tylko materiały fotograficzne, takie jak zdjęcia czy negatywy. Gromadził wszystko. Trafnie wylicza to Olga Ptak: „karteczki z notatkami, listy zakupów, rachunki, pocztówki, znaczki, paragony, koperty, instrukcje, jadłospisy, recepty, bilety, afisze, książki zażaleń, ogłoszenia, święte obrazki, odznaki, medale, dyplomy, rysunki, listy, artykuły prasowe z zakresu wszelkich możliwych dziedzin (od sztuki po sprawy podatkowo-majątkowe), pisma urzędowe, kserokopie wszystkiego, co wpadło mu w ręce. [...] W pewnym momencie Lewczyński oddał się wyłącznie kolekcjonowaniu i systematyzowaniu wspomnień” (Ptak, 2012, s. 23).

Temat rzeczy gromadzonych przez Jerzego Lewczyńskiego zachęca do przyjrzenia się zjawisku kolekcjonowania w ogóle. Jak wskazuje Piotr Siuda, stawiający tę praktykę w opozycji do szybkiego konsumowania, kolekcjonowanie możemy podzielić na zbieranie ekonomiczne i estetyczne (Siuda, 2012, s. 63). Kolekcjonowanie Lewczyńskiego zdecydowanie należy zaklasyfikować jako estetyczne, które określane jest jako wyższy wariant. Motywacją gliwickiego fotografa było uchronienie przedmiotów przed niszczeniem, co stanowi kwintesencję gromadzenia estetycznego. Takie działanie miało swój wyraz między innymi w twórczych realizacjach z obszaru „archeologii fotografii”, takich jak *Portret znaleziony na ulicy* z 1970 roku czy *Tryptyk znaleziony na strychu* z 1971 roku. W obu pracach, podkreślających materialność medium fotografii, widoczne jest dążenie do ocalenia pamięci po anonimowych postaciach uwiecznionych na zdjęciach czy negatywach. Lewczyński odnalazł je w miejscach kojarzących się z procesem destrukcji i degradacji (strych, ulica). Dzięki temu, że podnosił takie materiały i otaczał je opieką, przerywał ten proces – chronił od zniszczenia i stawiał w roli dzieła sztuki. Podczas analizy działań twórcy odczytuję ten gest właśnie jako przejaw kolekcjonowania estetycznego. Dla zbierania artefaktów pamięci (fotografii, negatywów, zapisków, notatek itp.) przez Lewczyńskiego charakterystyczna wydaje się także rytualizacja pasji wskazywana przez Siudę (2012, s. 67). Badacz zwraca

ca uwagę, że ze zbieraniem wiąże się również szereg czynności, których celem jest przekształcenie danego przedmiotu w część kolekcji. Takim rytuałem u gliwickiego fotografa może być choćby umieszczenie obiektu w teczce, opieczętowanie jednym ze specjalnie na potrzeby archiwum przygotowanych stempli, a w najlepszym wypadku wykorzystanie do stworzenia dzieła na wystawę. Te rytuały Lewczyńskiego zbieżne są z opisywanymi przez Siudę ceremoniami kolekcjonowania (Siuda, 2012, s. 68).

Ceremonialny charakter archiwalnej pracy Lewczyńskiego dostrzega również Wojciech Nowicki, który opisuje szczególnie proces przeniesienia codziennego obiektu w sferę *sacrum*, przemiany archiwaliów z przypadkowych przedmiotów w wyjątkową część kolekcji: „W jego pracowni na półkach stłoczone teczki, książki, wiszą linijki jak w pracowni inżyniera, którym przecież jest (tylko stołu kreślarskiego brakuje). Obok rolka szarego papieru z klejem, praszczura taśmy klejącej i tę taśmę na odwrotnej stronie wielu prac można znaleźć, łączy zdjęcia, których nic nie łączyło przedtem. Ta taśma to druga sygnatura JL, a właściwie trzecia, po odręcznym podpisie i pieczęci autorskiej” (Nowicki, 2012, s. 10).

Archiwum Jerzego Lewczyńskiego obrośło legendą – wielokrotnie objętość jego zbioru opisywano w przesadny sposób. Wszyscy goście odwiedzający artystę prędzej czy później trafiali do tego tajemniczego miejsca. Kolekcje były wynikiem życiowego projektu – „archeologii fotografii” – i stały się napędem twórczenia. Cytowany już Nowicki wskazuje, że kolekcja gliwickiego twórcy miała unikatowy charakter i mimo że jej wielkość jest wyolbrzymiana, zbiór stał się istotnym zjawiskiem w historii polskiej fotografii. „To wszystko w mieszkalnym bloku w Gliwicach. [...] Im dalej od pracowni, od tego bloku, tym bardziej ta pracownia rośnie w wyobraźni ludzi, pęcznieje, staje się przepastna jak biblioteka aleksandryjska, jak więzienie niedostępna. [...] to archiwum-które-pożera, moloch wielokrotnie większy niż mieszkanie zajmowane przez fotografa, niż piętrowy, niż cały blok, niż miasto; w świecie fotografii miejsce mityczne” (Nowicki, 2012, s. 10).

Lewczyński nie kolekcjonował przedmiotów dla samego ich posiadania, ale po to, żeby móc z nich tworzyć dzieła sztuki. Sam zbiór nie może być traktowany jako archiwum artysty, rozumiane w sposób tradycyjny, czyli – jak wskazuje Pijarski – zbiór wszystkiego, co pozostaje po twórcy – materiałów przez niego zgromadzonych i wyprodukowanych w trakcie życia, które jednak nie weszły do szeroko rozumianej spuścizny artystycznej (Pijarski, 2011, s. 123). Archiwum Lewczyńskiego traktowałbym nie jako pozostałość po artyście, ale jako dzieło samo w sobie, gigantyczną pracę o charakterze asamblażu lub instalacji, któ-

rej struktura była płynna, zmieniała się w zależności od nastoju twórcy lub od sytuacji w świecie, który go otaczał.

O archiwum, dziele swojego życia, gliwicki artysta chętnie opowiadał – wspomnienia i historie wyciągał jak teczki z przepastnego archiwum (Nowicki, 2012, s. 10). Każde spotkanie z kolekcją i wyjmowanie obiektów w niej zgromadzonych uruchamiało opowieść. Fotografik do każdego z posiadanych obiektów potrafił przyporządkować jakiś fakt (sposób pozyskania przedmiotu, historię, która się za nim kryje, lub – w przypadku fotografii – informacje o uwiecznionych na nich osobach i miejscach). Istotne jest wskazanie, że samo archiwum bez gliwiczana tak naprawdę nic nie znaczyło – Lewczyński zespolił się ze swoim dziełem i symbolicznie stał się kluczem do jego odczytania. Wyjmowanie obiektów ze zbioru bez jego twórcy jest jak oglądanie niezwiązanych z sobą artefaktów, to kolekcjoner nadawał artefaktom znaczenie i wyznaczał ścieżki poruszania się po zakamarkach archiwum. Dzieło Lewczyńskiego stało się jakby przedłużeniem jego osoby. Mimo że tak naprawdę każdy mógłby stworzyć podobną kolekcję – jak wcześniej wskazałem, składała się ona z prozaicznych przedmiotów i ulotnych materiałów – nie każdy mógłby wypracować sposób działania podobny do sposobu stosowanego przez Lewczyńskiego. Jak pisał Pijarski, istotne dla fotografa były nie same obiekty, lecz ich wzajemne związki oraz związki z osobą twórcy (Pijarski, 2011, s. 132).

Kolekcjonowanie stało się działaniem wymierzonym przeciwko czasowi – zatrzymanie przedmiotu, włączenie go do kolekcji/archiwum było równoznaczne z zatrzymaniem czasu tego przedmiotu, z jego ochroną przed unicestwieniem (Archiwum Fotografii, [2012]). Artysta wykształcił szczególne zasady postępowania z dokumentami przeszłości, które do niego trafiały; twierdził, że po pierwsze, należy je zabezpieczyć, po drugie – zebrać, po trzecie – udostępnić (Nowicki, 2012, s. 15). Trzy proste zasady, które zdeterminowały postawę Lewczyńskiego i stały się wyznacznikiem jego pracy ze zbiorami. Te zasady nadawały też formalizmu prowadzonemu przez niego archiwum. Co charakterystyczne dla tych zasad: udostępnienie nie musiało oznaczać publicznego prezentowania obiektów – równie dobrze mogło być opowiadaniem o nich lub wykorzystaniem ich w twórczości.

Większość zbioru Lewczyńskiego stanowiły dokumenty i fotografie. Artysta kolekcjonował papier – tylko dlatego, że był on nośnikiem obrazu, pamięci o osobie, miejscu, czasie. Elementy kolekcji same w sobie nie były istotne, ważny stawał się ładunek informacji oraz emocji, który się za nimi krył. Archiwum Lewczyńskiego równie dobrze mogłoby być wyłącznie kolekcją myśli i wspomnień niezwiązanych z prywatną historią fotografa – kolekcjonował on wspomnienia nierzadko nienależące do niego, ale do obcych, nierzadko anonimowych osób.

Wielkość i charakter zbiorów Jerzego Lewczyńskiego, a także zamysł, jaki nim kierował podczas tworzenia kolekcji, wymaga, aby nazywać ją archiwum. Taki instytucjonalny twór rządzi się jednak szczególnymi regułami – na przykład pewnym uporządkowaniem, o czym już pisałem. Kolekcję taką powinny również obowiązywać „archiwalne standardy”, na przykład szczególne warunki przechowywania. Tego jednak brakowało zbiorom gliwickiego twórcy. Píše o tym Krzysztof Pijarski: „Swojego archiwum nie uporządkował. Owszem, nazwał część teczek, częściowo podzielił materiał (tu wycinki z gazet, tam fotografie, tu jakiś zespół znalezionych negatywów, tu zdjęcia z młodości, tam korespondencja), ale te materiały ciągle wykorzystuje, permanentnie zaburza ich (nie)porządek: wyciąga z teczek, przekłada, zestawia, w zależności od potrzeb. Archiwum jest w gruncie rzeczy medium każdego spotkania z artystą – na każdego gościa czeka stos fotografii, dokumentów, wycinków, które stają się przedmiotem i pretekstem rozmowy, snutyh podczas spotkania historii” (Pijarski, 2011, s. 127). Nietrudno wyciągnąć wniosek, że omawiany twór, mimo iż uznawany jest za archiwum, wymyka się klasycznemu rozumieniu takiego miejsca/zbioru. Nie ulega jednak wątpliwości, że ta kolekcja była największym życiowym dziełem Lewczyńskiego, że stanowiła sedno i podstawę „archeologii fotografii” – dlatego właśnie jak archiwum powinna być traktowana.

Bibliografia


- Archiwum Fotografii, [2012]: Krzysztof Pijarski, „JL – KP”, 2011. Vimeo. Plik wideo. <https://vimeo.com/25759599> [dostęp: 1.04.2021].
- Archiwum. Słownik Języka Polskiego PWN. <https://sjp.pwn.pl/sjp/archiwum;2550673.html> [dostęp: 20.09.2021].
- Chevrier Jean François, 2012: *Jerzy Lewczyński – bezkształtnie*. Przeł. Wojciech Gilewski. W: Jerzy Lewczyński: *Informément*. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, s. 107–114.
- Janczyk Marek, Święch Iwona, 2006/2007: *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*. Muzeum Historii Fotografii, Kraków.
- Jurecki Krzysztof, 2005: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego*. W: Jerzy Lewczyński: *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Wydawnictwo Kropka, Września, s. 13–19.
- Lewczyński Jerzy, 1999: *Antologia fotografii polskiej. 1839–1989*. Lucrum, Bielsko-Biała.
- Lewczyński Jerzy, 2005: *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Wydawnictwo Kropka, Września.
- Łubowicz Elżbieta, 2005: *Autoportret w negatywie. Oryginalność koncepcji fotografii w ujęciu Jerzego Lewczyńskiego*. W: Jerzy Lewczyński:

- Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Wydawnictwo Kropka, Września, s. 21–24.
- Nowicki Wojciech, 2012: *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*. Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Pijarski Krzysztof, 2011: *Archeologia fotografii – czy można zarchiwizować gest?* „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 121–135.
- Ptak Olga, 2012: *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*. Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Siuda Piotr, 2012: *Kolekcjonowanie kontra szybkie konsumowanie*. „Przeгляд Socjologii Jakościowej”, T. 8, nr 3, s. 58–75. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przeгляд_Socjologii_Jakosciowej/Przeгляд_Socjologii_Jakosciowej-r2012-t8-n3/Przeгляд_Socjologii_Jakosciowej-r2012-t8-n3-s58-75/Przeгляд_Socjologii_Jakosciowej-r2012-t8-n3-s58-75.pdf [dostęp: 5.01.2022].
- Soulages François, 2007: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przekł. Beata Mytych-Forajter, Waclaw Forajter. Universitas, Kraków.
- Stiegler Bernd, 2009: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przekł. Joanna Czudec. Universitas, Kraków.
- Śnieciński Marek, red. i tekst, 2007: *Jerzy Lewczyński. Fotografie i rzeczy znalezione / Fotografien und gefundene Dinge*. [Tłum. Bettina Eberspächer]. [Katalog wystawy]. Ośrodek Kultury i Sztuki-Bezirksamt – Amt für Kultur und Bildung – Fachbereich Kultur Galerie Pankow, Wrocław-Berlin.



Maciej Topolski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-3107-9394>

Biały jak album

Pamięć wizualna a fotografia wernakularna

White Like an Album

Visual Memory and Vernacular Photography

Abstrakt: Autor eseju podejmuje refleksję nad amatorskimi albumami fotograficznymi, wychodząc od etymologii słowa „album”, które oznacza ‘to, co białe’ (biała tablica w starożytnym Rzymie, książka z niezadrukowanymi białymi stronami we współczesności). Następnie opisuje ograniczenia pamięci w kontekście medium wizualnego, jakim jest fotografia, kolekcjonowane przez siebie albumy, ich związek z oralnością oraz otwartość na nowe – to jest inne niż należące do dawnych właścicieli albumów – interpretacje czy opowieści. Esej kończy rozważaniami dotyczącymi zapomnienia w kontekście zanikania formy wizualnej pamięci, jaką jest album fotograficzny, oraz potencjalnej przyszłości tej formy.

Słowa kluczowe: album fotograficzny, fotografia wernakularna, pamięć wizualna

Abstract: In his essay, Maciej Topolski reflects on amateur photo albums. He starts from the etymology of the word “album” as designating “something that is white” (a white board in ancient Rome, a book with blank white pages in the present). Next, he describes the limitations of memory in the context of photography as a visual medium, the albums he collects, their relationship with orality, and their openness to new interpretations, i.e., to interpretations and narratives different to those belonging to the former album owners. Topolski concludes his essay with reflections on forgetfulness in the context of the disappearance of the visual form of memory – as represented by the photo album – and on its possible future developments.

Keywords: photo album, vernacular photography, visual memory

Alba, albinos, albedo. Wszystkie te słowa są białe. Biały kołnierz, białe pióra, biała skóra. Nie pamiętam już, kiedy ten kolor zaczął mnie prześladować. Z jednej strony kojarzył się z otwartością i początkiem, z drugiej – przez swoją nieskazitelną – z tym, co pozbawione życia, co wymazane, co przestało istnieć.

Wypełnić biel

Album był znany już w starożytnym Rzymie, najpierw jako tablica pokryta kredą lub pomalowana na białą – *albus* znaczy po łacinie

tyle co 'biały' – na której czarnymi literami wypisywano dekrety, edykty i inne publiczne ogłoszenia. W ten sposób ogłaszano również listy rzymskich senatorów i jurorów, coroczne edykty pretora czy skróconą wersję kronik najwyższego kapłana (łac. *pontifex maximus*) – *annales maximi*. Marek Porcjusz Katon w *Początkach* miał narzekać na banalność zapisywanych przez najwyższego kapłana w *annales maximi* treści, które dotyczyły między innymi tego, „jak zmieniają się ceny kukurydzy, jak często obserwujemy zaćmienie Słońca lub Księżycy” (Andrews, Lewis, Short, eds., 1891, s. 80)¹. Dużo później, w średniowieczu, zmieniła się funkcja albumu – zaczął on być książką z białymi kartami, w której szkicowano rysunki lub zapisywano cytaty; w czasach współczesnych zaczęto umieszczać w albumie fotografie. Clément Chéroux w książce *Wernakularne. Eseje z historii fotografii* narzeka – podobnie jak Katon – na schematyczność umieszczanych w albumach zdjęć: „Zawsze widnieją na nich dzieci, krewni, przyjaciele, zwierzęta domowe, codzienne zajęcia, zakochani, ceremonie, święta, miejscy odpoczynku i turystyka” (Chéroux, 2014, s. 95).

Z trudem przychodzi mi zrozumienie zgodnych, choć oddalonych od siebie o ponad dwa tysiące lat, utyskiwań Katona i Chéroux. Tak jakby wydarzenia powszechne – bo kto się nie rodzi? kto nie umiera? kto nie udaje się na wycieczki? nie święci dnia świętego? nie szuka odpoczynku? nie zakochuje się? – nie były warte tego, by zaprzętać czyjaś pamięć. Tak jakby właśnie zdarzenia schematyczne i codzienne, „wahania cen kukurydzy”, „zaćmienia Księżycy” nie były szybciej zapominane. Jakby nie rozplywały się prędzej na białym tle, nie były niemal natychmiast nadpisywane wspomnieniami nowszymi. Historia będzie pamiętać, tak czy inaczej, wszystko, co niebanalne i nieschematyczne. Ale nocy jasnej i bezsennej, twarzy zmarłej tamtego letniego dnia kuzynki, zabawy kilka lat później, tamtego drzewa, co jeszcze stoi, a i domu, którego już nie ma, nie wspomni.

Kate Zambreno w książce *Book of Mutter* zapisała: „Nigdy nie pamiętamy sfotografowanych chwil. Zdaje się nam, że jest inaczej, ale nie jest. Fotografie nie odzwierciedlają niepokoju, który się pod nimi kryje” (Zambreno, 2017, s. 99–100). Słowa amerykańskiej pisarki wskazują na dwie kwestie dotyczące relacji między fotografią i pamięcią. Pierwsza jest dość oczywista: pozwalamy, żeby fotografia pamiętała za nas; druga – rozzarowująca: fotografia nie pamięta jednak tego, co pod powierzchnią, co obok, co przedtem, a co potem, co czuliśmy, jak to życie się układało, jeśli w ogóle. Po prawdzie fotografia pamięta przede wszystkim wizerunki.

Wizerunki – czyli co? Słowo „wizerunek” pochodzi – podobnie jak „frasunek” czy „opierunek” – z języka staroniemieckiego, do

1 Jeśli nie podano inaczej, przekład cytowanych fragmentów – M.T.

którego przywędrowało z łaciny z czasownikiem *visere* oznaczającym „widzieć” i „odwiedzać”. Fotografia pamięta wyłącznie to, co widziane, przedstawione oku. Mówiąc inaczej: fotografia sprowadza całą naszą pamięć do wspomnień wizualnych. Patrząc na fotografię, nie odczujesz „niepokoju, który się pod nimi kryje”. Nie dotkniesz zimnej skóry zmarłej, nie posłuchasz chichotów dzieci, nie posmakujesz dań rozstawionych na stole, nie poczujesz kręcenia w nosie. Zdumiewający jest kredyt zaufania, jakim obdarzamy fotografię, oddając jej – może zupełnie nieświadomie, z braku innej technologii, która pamiętałaby nas pełniej, bardziej wielowymiarowo i wielozmysłowo – część pamięci.

Trzy biele

Zacząłem kolekcjonować amatorskie albumy fotograficzne wiedziony ich metaforyczną bielą. Albumy są dla mnie przede wszystkim książkami z białymi kartami, to znaczy pustymi miejscami, które można w dowolny sposób wypełniać. Szukając kolejnych albumów – na aukcjach internetowych, na targach staroci lub w antykwariatach w miastach, które odwiedzam – szukam tak naprawdę coraz to nowych sposobów radzenia sobie z tą bielą.

W pewien sposób Clément Chéroux ma oczywiście rację. Bardzo często zdjęcia umieszczane w albumach realizują schemat: „dzieci, krewni, przyjaciele, zwierzęta domowe, codzienne zajęcia, zakochani” – nie dzieje się tak jednak **zawsze**, jak przekonuje francuski historyk fotografii. W swojej kolekcji mam między innymi albumy niemieckiej wspólnoty zakonnej, belgijskiego studenta rolnictwa, polskiej młodej kobiety pozującej nago, albumy ze zdjęciami z dwóch pogrzebów w Katowicach, z kolekcją zdjęć samochodów z całego świata, album szkoły letniej, w której uczestniczyła kilkuletnia Wisława Szymborska, kanadyjskich lotników, ukochanego psa i wiele innych. Każdy album – bez względu na to, jak realizuje wspomniany schemat – domaga się diametralnie innych sposobów czytania, patrzenia i interpretowania. Co zrobić na przykład z albumem, w którym pozostały tylko trzy wakacyjne zdjęcia, a reszta została z jakichś powodów wyrwana? Jak interpretować podpisy, które informują o tym, gdzie i kiedy wykonano usunięte zdjęcia? A co zrobić z faktem, że duża część posiadanych przeze mnie albumów nie została dokończona, tak jakby przyczyna tworzenia wizualnej narracji w pewnym momencie się wyczerpała?

Drugie rozumienie bieli wiąże się z podglądactwem. Pisarka Rachel Syme stworzyła określenie *time voyeurism* odnoszące się do kulturowego fenomenu, jakim jest desperacka potrzeba zdobycia wiedzy na temat sposobów spędzania czasu przez innych ludzi oraz powodów, dla których czas innych ludzi wydaje się nam bardziej pojemny, lepiej wykorzystany, a przez to bardziej

urozmaicony niż nasz, podglądaczy. Syme podaje wiele przykładów tego „czasowego podglądactwa”, jeden z nich stanowi – przetłumaczona na kilka języków – książka *Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły* Masona Curreya (2015) opisująca codzienne nawyki „kreatywnych person”, na przykład Benjamina Franklina, który zażywał „powietrznych kąpiele” polegających na czytaniu i pisaniu nago do momentu, „aż nie będzie miał czegoś innego do roboty” (Syme, 2021). Od razu odpowiem: nie, nie kolekcjonuję amatorskich albumów fotograficznych, żeby dowiedzieć się, jak lepiej korzystać z danego mi czasu, i wzorować się na „ludziach sukcesu”. Moje podglądactwo również dotyczy czasu i form jego spędzania, przede wszystkim jednak tego, jak ludzie próbują czas zatrzymać i jak wykorzystują do tego celu wizualną technologię, czyli fotografię.

W amatorskich albumach fotograficznych znajdują się przeważnie zdjęcia nieudane, źle skadrowane, wykonane przez osoby anonimowe, niebędące profesjonalnymi fotografami czy fotografkami. W moim kolekcjonowaniu nie chodzi zatem o poszukiwanie zdjęć przyciągających oko, raczej o podejmowaną każdorazowo próbę prześledzenia konstelacji zawartych w albumach – konstelacji rozumianej jako nieciągły zbiór, który nie ma wyznaczonych granic, ale tworzy mniej lub bardziej przypadkowe konglomeraty sensów – sensów zawartych w gestach czy spojrzeniach, w pozach przyjmowanych przez osoby sfotografowane, w doborze obiektów lub w sposobach kadrowania, w połączeniach tworzonych przez fotografie, w domniemanych powodach, dla których powstał dany album, w tym, jak ktoś chce się pokazywać i być zapamiętany.

Trzecie rozumienie bieli dotyczy zapomnienia. W języku polskim istnieje czasownik „uwiecznić”, który oznacza ‘uczynić coś nieprzemijającym’ oraz ‘sfotografować’. Mówiąc inaczej: fotografia zatrzymuje czas, sprawia, że rzeczy nie przemijają, są w pewnym sensie wieczne. Albumy, które kolekcjonuję, pokazują jednak coś zupełnie przeciwnego. Większość z nich trafia na rynek po śmierci właścicieli, a wraz z nimi – twórcami albumów lub ich spadkobiercami, na przykład rodziną, przyjaciółmi – znika pamięć o przedstawionych na zdjęciach wydarzeniach, osobach czy miejscach. Tym samym album, który w zamierzeniu miał służyć pamięci, przechowywaniu wizualnych wspomnień, staje się swoim przeciwieństwem – zapisem zapomnienia lub wspomnieniem utraconej pamięci.

A jak wobec tego faktu sytuuje się kolekcjoner? Nowy właściciel albumu i opowieści? Martha Langford, kanadyjska historyczka sztuki, formułuje taką odpowiedź: „Nawet na najbardziej naiwnym zdjęciu istnieje miejsce dla konkretnych informacji i spekulacji, dla obiektywnego opisu i obfitego »co jeśli«. Na pojedynczej fotografii tego miejsca [...] jest aż nadto” (Langford, 2001, s. 19).

Album fotograficzny uznaje natomiast za akt komunikacji, przerwana rozmowa domagająca się uczestnictwa tego, kto opowiada, i tego, kto słucha, rozmowę, która ożywia zdjęcia. Inaczej do tej kwestii odnosi się Georges Didi-Huberman, który w książce *L'image ouverte* zapisał: „Stajemy przed obrazami niczym w obliczu niesamowitych rzeczy, które na zmianę otwierają się i zamykają przed naszymi zmysłami. [...] Nieraz doświadczamy obrazu jako nieprzekraczalnej przeszkody, bezdennej nieprzejrzystości, gdy nagle otwiera się on przed nami i sprawia wrażenie, jakby brutalnie wciągał nas w swoje otchłanie” (Didi-Huberman, 2007, s. 25). Fotografie są zatem jak otwarte obrazy, magiczne wizje, przepustki, które umożliwiają odwiedziny w obcym kraju. Albo jak wizjery – tak, te wszystkie „wizje” lub „wizje” wykwitają z łacińskiego *visere* – przez które spogląda się, żeby dostrzec, kto przyszedł w odwiedziny. Fotografia więc nie tylko nawiedza, przychodzi z przyszłości, jak duchy, żeby wejść w teraźniejszość, czasem z butami, a czasem jako długo wyczekiwany gość; fotografia pełni także funkcję dokumentu umożliwiającego przekroczenie granicy, czasowej i przestrzennej, wejście w należąca do duchów dawne, schwytane przez (białe) światło progi – i rozpoczęcie rozmowy.



Fotografia rodzinna, 1930 rok, Toruń.

Zdjęcie z amatorskiego albumu fotograficznego z kolekcji autora tekstu.

Aby lepiej wyjaśnić tę kwestię, przyjrę się zamieszczonej tutaj fotografii pochodzącej z albumu rodzinnego, który kupiłem na aukcji internetowej. Wiem o tym zdjęciu tylko tyle, że zostało

wykonane w Toruniu, w dzielnicy Rudak, w sierpniu 1930 roku. Na odwrocie zapisano miejsce wykonania i rok, dodano też adnotację: „P. Trzaskowska wyrwała swoją podobiznę”. Powiedziałbym, że nie wyrwała, ale wycięła. Nożyczkami, nożem. Dzisiaj działanie pani Trzaskowskiej można by określić neologizmem *whitewalling*, który daje się przetłumaczyć na język polski jako „bielenie ścian” lub „malowanie ścian na biało”. W odniesieniu do mediów społecznościowych oznacza ono „usuwanie wielu lub wszystkich postów w celu zachowania odpowiedniej reputacji”, natomiast w odniesieniu do krytyki sztuki oraz kwestii rasy – jak proponuje Aruna D’Souza – wykluczenie kogoś lub zakrycie tego, co lepiej jest zignorować lub stłumić (D’Souza, 2018). To paradoksalna sytuacja: mam, jakkolwiek szczątkową, wiedzę na temat osoby, która się wycięła – usunęła – z fotografii, nie wiem jednak nic o osobach, które na zdjęciu pozostały. Ten paradoks pozostawia bardzo dużo przestrzeni na opowieść, na ożywczą rozmowę.

Dlaczego pani Trzaskowska wycięła swoją podobiznę? Czy nie podobała się sobie? Może myślała, że w rzeczywistości wygląda inaczej, lepiej, ładniej niż na zdjęciu? Albo w pewnym momencie nie chciała mieć nic wspólnego z rodziną pozującą pod kasztanem na toruńskim podwórzu? A jeżeli tak, to o co poszło? O pieniądze czy miłość? Jeżeli o miłość, to czy do tego jegomościa z wąsem, który trzyma dziecko na kolanie? Może któregoś dnia oglądała album, który trafił w moje ręce po prawie stu latach od wykonania zdjęcia, i doszła do wniosku, że „nie, przecież nie jestem tutaj wcale do siebie podobna”? Czy była bardziej do siebie podobna jako wyrwa, dziura, wycięcie? Czy wycinając swoją podobiznę, chciała zadbać o swoją reputację? Czy raczej coś zignorować, stłumić, o czymś zapomnieć?

Posłużyłem się terminem *whitewalling* w odniesieniu do tej fotografii nie tylko z domniemanych powodów, dla których „P. Trzaskowska wyrwała swoją podobiznę”, lecz także dlatego, że daje ono namacalny dowód na to, jak zdjęcie staje się białą ścianą. Pustą przestrzenią, którą można w dowolny sposób zapełnić. Tablicą pomalowaną na biało, która czeka na ustanawiającą ją na nowo opowieść. Z jednej strony zatem pokazuje, w jaki sposób fotografia sama w sobie – pozbawiona komentarza, opisu, adnotacji – jest ograniczona w przekazywaniu informacji na temat przedstawionych osób, zdarzeń lub obiektów. Z drugiej natomiast – jak bardzo jest podatna na to, co można nazwać zmyśleniem lub, jak powiedział Robert Frank, „pieprzeniem głupot” (cyt. za: Parry, MacNeil, eds., 1977, s. 58).

Zapominanie albumu

Wszystkie albumy z mojej kolekcji pachną kurzem i zapomnieniem. Są zniszczone, brudne, porzucone. W pewnym sensie

stanowią materialny dowód, jak album – jako medium służące przekazywaniu pamięci – sam popada w zapomnienie wraz ze zmianą technologii fotograficznej oraz roli fotografującego. Jak twierdzi Joanne Garde-Hansen, fotografia nie chwytła już chwili, tak jak działała dawniej, gdy miała tylko jedną szansę, żeby tę chwilę uchwycić. Taka praktyka fotograficzna obejmowała „niegdyś staranną i skrupulatną produkcję dobrze dobranych fotografii wykonanych przy użyciu drogiego sprzętu, z miłością i wielką umiejętnością umieszczanych i przechowywanych w często pięknie prezentowanym i oprawionym albumie. Teraz album rodzinny nosi się w kieszeni i jest dostępny natychmiast w dowolnym miejscu i czasie. Ale czy to album rodzinny? Czy to jeszcze album?” (Garde-Hansen, 2011, s. 136). Odpowiedziałbym, że tak, to jeszcze album, pełniący jednak inne funkcje, tworzony w znacznie szybszym tempie, mający bardziej ulotny, a jednocześnie – za sprawą mediów społecznościowych – bardziej otwarty charakter. To, co może dziwić w słowach Garde-Hansen, dotyczy idealizacji „starego” – jakkolwiek z przytoczonego tekstu nie dowiemy się, o jakim „niegdyś” badaczka myśli – typu albumu rodzinnego, jak i minionego sposobu fotografowania oraz tworzenia archiwum (Garde-Hansen, 2011, s. 136-150). Daleki jestem od tego typu idealizacji, ponieważ większość albumów, które mam w swojej kolekcji, przechowywana była w piwnicach lub na strychach, na dnach szaf w opuszczonych mieszkaniach lub domach, w szufladach lub innych skrytkach, które po przejściu trafiają na śmietnik czy do zakurzonych antykwariatów.

W moim kolekcjonowaniu nie ma więc nic lub jest bardzo niewiele z tęsknoty za niedysiejszą „staranną i skrupulatną produkcją dobrze dobranych fotografii”. O wiele bardziej interesuje mnie chaotyczny sposób tworzenia albumów fotograficznych – bez względu na to, czy pochodzą z końca XIX czy z połowy XX wieku – beztrudnie podejście do tych przechowywanych wspomnień, które przemieszcza się ze sfery prywatnej (rodzina, bliscy, przyjaciele) do publicznej (gdzie album trafia na targi, aukcje, do kolekcjonerów), przede wszystkim jednak stopień, w jakim zawarte w albumach narracje wizualne podlegają przeinaczeniom, zmyśleniom i nadinterpretacjom. O wiele bardziej niż tęsknota za zapomnianym sposobem tworzenia pamięci wizualnej interesuje mnie również ujawniający się w amatorskich albumach fotograficznych krytyczny impuls. Ten dotyczy głęboko zakorzenionego w zachodnim myśleniu przekonania, że wszystko można zobaczyć. Każda chwila życia jest do zatrzymania w ułamku sekundy, do zapamiętania na wieczność, do rozświetlenia fleszem. A jeżeli wszystko jest do zobaczenia, to nie ma nic do zatrzymania, zapamiętania i rozświetlenia. Nieskończona widzialność wiąże się nierozdzielnie ze ślepotą. W kulturze zachodniej

ślepców zawsze uznawano za tych, którzy widzą więcej – taką koncepcję stworzono na długo przed wynalezieniem fotografii. Weźmy przykład Tyrezjasza. Według jednej wersji greckiego mitu, rozstrzygnąwszy spór między bogami, Tyrezjasz został z zemsty oślepiony przez Herę, a zarazem zamieniony przez Zeusa w jasnowidza; według innej zaś stracił wzrok, gdy ujrzał nagość Ateny. Trudno powiedzieć, czy jego oślepienie stanowiło nagrodę czy karę. Ślepotą za wiedzę, jeden boski – oślepiający jak blask światła – widok za wszystkie widoki świata.

Zdjęcia zawarte w amatorskich albumach przekonują mnie właśnie tym, czego w nich nie widać, o czym nie informują, na co są ślepe. Choć zapominane jako przechowalnie wizualnych wspomnień i porzucone na strychach, w piwnicach, szafach lub skrytkach, albumy fotograficzne ożywione nowym spojrzeniem, nową interpretacją, nowymi opowieściami, otwierają się na przyszłość (wszak jasnowidz najlepiej ją przepowiadał). Stają się – w efekcie zapomnienia – białą tablicą zapowiadającą przyszłe edykty, książką z białymi kartami oczekującą na wklejenie fotografii. Biel albumu łączy więc na powrót to, co przestało lub przestaje istnieć, z tym, co daje początek.

Bibliografia

- Andrews E.A., Lewis Charlton T., Short Charles, eds., 1891: *A New Latin Dictionary*. Clarendon Press, New York–Oxford.
- Chéroux Clément, 2014: *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*. Tłum. Tomasz Swoboda. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa.
- Currey Mason, 2015: *Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły*. Przeł. Agata Napiórska. Wydawnictwo W.A.B.–Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa.
- Didi-Huberman Georges, 2007: *L'image ouverte*. Gallimard, Paris.
- D'Souza Aruna, 2018: *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*. Badlands Unlimited, New York.
- Garde-Hansen Joanne, 2011: *Media and Memory*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Langford Martha, 2001: *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. McGill-Queen's University Press, Montreal–London.
- Parry Eugenia, MacNeil Wendy, eds., 1977: *Photography Within the Humanities*. Addison House Publishers, Danbury, N.H.
- Syme Rachel, 2021: *What Deadlines Do to Lifetimes*. „New Yorker Magazine”, July 5. The New Yorker, June 28, 2021. <https://www.newyorker.com/magazine/2021/07/05/what-deadlines-do-to-lifetimes> [dostęp: 6.09.2021].


Zambreno Kate, 2017: *Book of Mutter*. Semiotext(e), Cambridge-London.

*Fotografia z archiwum autora artykułu, autor fotografii niezna-
ny. W razie jakichkolwiek wątpliwości dotyczących własności praw
autorskich do tej fotografii prosimy o kontakt z Redakcją „Śląskich
Studiów Polonistycznych”.*



Katarzyna Szkaradnik

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-4639-8873>

„Cóż można by więcej wyszperać?”

Józef Pilch jako użytkownik, twórca i krytyk archiwum

“Anything else to find?”

Józef Pilch as a User, Creator and Critic of the Archive

Abstrakt: Artykuł poświęcony jest praktyce archiwalnej Józefa Pilcha – znanego śląskiego bibliofila, pamiętnikarza, biografą i działacza kulturalnego z Ustroń, a przede wszystkim historyka amatora badającego i popularyzującego dzieje Śląska Cieszyńskiego. Nawiązując do typologii Uriela Orłowa – który artystów zainteresowanych realnym i metaforycznym archiwum podzielił na *archive users*, *archive makers* i *archive thinkers* – w szkicu rozpatruje się działalność Pilcha jako użytkownika, twórcy i krytyka archiwum. Ten chłopski samouk nie tylko korzystał z materiałów zgromadzonych w archiwach i bibliotekach naukowych, by swoimi opracowaniami kształtować świadomość historyczną lokalnej społeczności. Tworzył również własne archiwa – tak można interpretować zgromadzony przez niego (z myślą o stworzeniu słownika) zasób wyrażeń miejscowego narzecza, bogatą bibliotekę, zawierającą wiele unikatowych publikacji i dokumentów, a także jego dziennik i korespondencję zachowaną w archiwum domowym. Wreszcie Pilch poddawał krytycznemu namysłowi archiwum rozumiane jako instrument władzy, czego dowodzą choćby publikacje tego autora dotyczące PPS-WRN i dziejów ustroniskich Żydów.

Słowa kluczowe: archiwum, Józef Pilch, historia Śląska Cieszyńskiego, pamięć zbiorowa, źródła

Abstract: Katarzyna Szkaradnik's article is devoted to the archival work of Józef Pilch, a well-known Silesian bibliophile, diarist, biographer and cultural activist from Ustroń, who, above all, was also an amateur historian researching and popularizing the history of Cieszyn Silesia. Drawing on the typology of Uriel Orłow – who divided artists interested in real and metaphorical archives into archive users, archive makers and archive thinkers – Szkaradnik examines Pilch's activity as a user, creator, and critic of the archive. A self-taught peasant, Pilch not only used materials collected in archives and scientific libraries to shape the historical awareness of the local community with his studies, but also created his own archives. This is how we can interpret the fact that he collected (with a view to creating a dictionary) his collection of expressions of the local dialect, a rich library containing many unique publications and documents, as well as his diary and correspondence preserved in his home archive. Moreover, Pilch reflected critically on the archive as an instrument of power, as evidenced by his publications on the PPS-WRN (Polish Socialist Party – Freedom, Equality, Independence) and the history of the Jewish population in Ustroń.

Keywords: archive, Józef Pilch, history of Cieszyn Silesia, collective memory, sources

Wprowadzenie

Obecnie uwagę badaczy archiwum przykuwają szczególnie zagadnienia dotyczące jego transmedialności, dla przeciwwagi rozpatrzę więc frapujący przykład tradycyjnie rozumianej praktyki archiwalnej – praktyki związanej nie ze sferą wirtualną, lecz z dokumentami w formie materialnej, ich fizycznym i afektywnym doświadczeniem (zob. np. Kozłowska, 2017, s. 27), oraz z instytucjami powołanymi do gromadzenia, zabezpieczania i udostępniania takich śladów przeszłości. Bohaterem szkicu będzie historyk amator, czyli osoba z pozoru mniej niż „profesjonalista” świadoma, że archiwum nie stanowi neutralnej przestrzeni magazynowej, ściśle biorąc: że jest uwikłane w struktury panowania i prawa (*arche* – ‘przasada’) i podlega kontroli dominującej siły politycznej (zob. np. Derrida, 2016, s. 13), a zasoby archiwum, zawsze wybiórcze, służą konstruowaniu i legitymizacji porządku władzy-wiedzy (zob. Foucault, 1977, s. 164–165). Owa postać to Józef Pilch (1913–1995) – humanista samouk, znany śląski bibliofil, pamiętnikarz, biograf i działacz kulturalny z Ustronia, księgowy tamtejszej PSS „Społem”, przede wszystkim zaś badacz i popularyzator dziejów Śląska Cieszyńskiego, a zwłaszcza swojej miejscowości¹. Choć opracowania Pilcha mają charakter przyczynków lub wąskich tematycznie monografii, warto zauważyć, że takie mikrostudia stają się substratem syntez, ujęć przekrojowych. Jak podsumował dokonania bohatera artykułu Edmund Rosner: „Rzetelna historia Śląska XX wieku bez uwzględnienia prac ustrońskich szperacza nie wydaje się możliwa” (Rosner, 1993, s. 6).

Autor *Polskich pierwodruków cieszyńskich* należał do przedstawicieli klasycznej, z ducha pozytywistycznej historiografii, przeświadczonych o istnieniu i odtwarzalności obiektywnych faktów (w przypadku Pilcha wpływ na to miał też jego kompleks

1 Dorobek Józefa Pilcha obejmuje między innymi około dwustu artykułów historycznych oraz książki: *Ustroń 1939–1945. Przyczynek do dziejów ludności miasta w okresie wojny i okupacji* (Pilch, 1978), *Z dziejów Robotniczego Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego „Siła” na Śląsku Cieszyńskim (1908–1939)* (Pilch, 1987) i *Polskie pierwodruki cieszyńskie* (Pilch, 1990), a także redakcję ośmiu roczników „Pamiętnika Ustrońskiego”. Pilch doprowadził też (za pośrednictwem Władysława Chojnackiego) do publikacji w „Zeszytach Historycznych” (pod redakcją Jerzego Giedroycia) pamiętników Kazimierza Pużaka, jednego z liderów PPS, aresztowanego przez NKWD. Był laureatem Nagrody im. Karola Miarki i wielu ogólnopolskich konkursów na wspomnienia, został odznaczony przez Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Historycznego.

autodydakty)². Niemniej tylko nieco na wyrost może być zakwalifikowany do kategorii zarówno *archive users* oraz *archive makers*, jak i *archive thinkers* (typologia Uriela Orłowa odnosząca się pierwotnie do artystów sztuk wizualnych – zob. Rewerenda, 2016, s. 271), przejawiał bowiem także krytyczny namysł nad ograniczeniami i potencjałem archiwum. Tym trzem obliczom praktyki archiwalnej Pilcha przyjrzyć się tu bliżej.

Użytkownik archiwum

Zachowana w archiwum domowym ustronńskiego szperacza jego korespondencja dowodzi, że Pilch jako *archive user* zwracał się z prośbą o informacje (choćby zbierane pod kątem haseł do *Polskiego słownika biograficznego*) do licznych instytucji, organizacji i osób prywatnych³. Załatwienie niejednej sprawy wymagało mnóstwa zabiegów i równie wielu pism⁴; tak było z poszukiwaniami pewne-

2 Zob. na przykład wpis w dzienniku Pilcha z 1966 roku: „Otrzymałem notatkę ze spotkania u dyr. Kuźni w sprawie kroniki [dziejów tej fabryki], w której podano, że »pewne materiały będzie zapewno [!] posiadał [...] ob. Józef Pilch [...]. Należy dążyć do uzyskania jego współpracy«. Patrę na zestaw osób opracowujących materiały monograficzne i proszę: docent, magister, doktor, inżynier, a przy tych tytułach zwykły »ob. Pilch«” (Pilch, 2013, s. 62). Wszystkie wstawki w nawiasach kwadratowych pochodzą od autorki artykułu.

3 O celach praktycznych listu jako rodzaju literatury stosowanej pisała na przykład Stefania Skwarczyńska (2006, s. 27–31, 107–110). Na temat spuścizny epistolarnej Pilcha zob. notę edyorską w tomie „*W atmosferze ksiąg, gór i bliskich dusz...*” (Szkarańnik, oprac., 2020, s. 579–581). W zasobach tych znajdują się między innymi: list z 1959 roku z Ambasady PRL w Budapeszcie dołączony do aktu zgonu Emila Sikory, internowanego na Węgrzech; list z 1970 roku z Archiwum Państwowego w Opawie (Státní Archiv) w sprawie akt dotyczących pierwszych spółdzielni spóżywców na Śląsku Cieszyńskim; list Pilcha (kopia) z 1973 roku do Biblioteki Jagiellońskiej z pytaniem o profesora Eugeniusza Barwińskiego, który w 1931 roku otrzymał powyższe akta z Opawy; list Pilcha z 1976 roku do Centralnego Archiwum Wojskowego w Warszawie z prośbą o przesłanie danych na temat Ludwika Grędzioka; list Pilcha z 1979 roku do Archiwum Głównego Akt Dawnych z pytaniem, czy znajdują się tam akta spółki spóżywczej założonej w 1867 roku w Ustroniu; list z 1983 roku z Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Katowicach z informacją o zgodzie na udostępnienie Pilchowi akt niezastrzeżonych z lat 1939–1973 na potrzeby opracowania historii Ustronia; pismo z 1988 roku z Österreichische Nationalbibliothek z informacją, że nie posiada ona żadnego z poszukiwanych tytułów; list Pilcha z 1992 roku do Muzeum Ziemi Śląskiej w Opawie z prośbą o kserokopię unikatowego osiemnastowiecznego katechizmu ewangelickiego dla dzieci.

4 Tak wspominał tę mrówczą pracę historyk i archiwista Stanisław Zahradnik z Trzyńca (na tak zwanym Zaolziu): „Często ze względu na brak źródeł zadania były bardzo trudne. Józek pisał i odwiedzał krewnych i potomków [postaci, której biogram układał], żmudnie wyszukiwał w archiwach i własnym zbiorze potrzebne dane [...]. Kiedy nie mieliśmy pewności, czy tuż przed I wojną światową wychodziło na naszym terenie piśmko spółdzielcze »Zespolenie«, [...] zwrócił się z prośbą o informacje do odpowiedniej instytucji w Wied-

go rejestru (obejmującego Śląsk austriacki) z połowy XIX wieku – zawarte w tym dokumencie wiadomości mogłyby potwierdzić, że w Ustroniu założono pierwszą spółdzielnię spożywców na terenach polskich⁵. Próbując uzyskać dane do życiorysu Stefana Kramorza, Pilch wystosował piętnaście listów, między innymi do profesora Jana Kantyki (wymieniającego ową postać w monografii PPS na Śląsku), do „Dziennika Zachodniego” w celu umieszczenia ogłoszenia, do ZBoWiD w Mysłowicach i do prezydenta tego miasta, który w końcu podał nadawcy adres siostry Kramorza. W liście z 1991 roku bohater szkicu napominał Józefa Golca, przystępującego do sporządzania *Słownika biograficznego ziemi cieszyńskiej*:

Biografistyka jest bardzo trudną dziedziną, przede wszystkim dokładne wyszczególnienie źródeł, bo jak twierdzi PAN, z którą współpracuję, „źródła są ważniejsze od treści opracowania”. Zdarzało się dość często, że owocem trzymiesięcznego szperania, korespondowania wyszedł jednostronicowy biogram (Szkardnik, oprac., 2020, s. XIX).

Ów wyimek zdaje się wprost wskazywać na fetyszyzowanie przez Pilcha źródeł jako nienaruszalnych pewników oraz na uobecniającego się w takiej postawie fantazmat historii, która odkrywa – zgodnie z formułą Leopolda von Rankego – „jak to w rzeczywistości było” (*wie es eigentlich gewesen ist*).

Istotnie, w swych przedsięwzięciach badawczo-pisarskich Pilch starał się zadośćuczynić dezyderatom prawdy, rzetelności, odpowiedzialności i wierności dokumentom⁶. O jego skrupulatności

niu, skąd wkrótce otrzymał [...] komplet pisemka w odbitce” (Zahradnik, 2000, s. 137–138).

5 „Według zapisów w rejestrze stowarzyszeń w Archiwum Państwowym w Opawie (sygn. akt: 58-V i 54-2) oraz notatek w »Gwiazdce Cieszyńskiej« Stowarzyszenie Spożywcze [w Ustroniu] działało jeszcze w r. 1905 [...]. Akta [...] zostały w r. 1931 przekazane Polsce [...]. Jeżeli nie uległy zniszczeniu [...] i zostaną jeszcze odszukane, mogą być cennym źródłem do dziejów najstarszej spółdzielni spożywczej na ziemiach polskich” (Pilch, 1980, s. 42).

6 W 1963 roku Pilch notował: „Doniósł mi Oszelda, że w »Głosie Ziemi Cieszyńskiej« ma być rewelacyjny artykuł o Ustroniu. [...] nic specjalnego. [...] Dane statystyczne nawet niedokładne. Np. frekwencja kuracjuszy za r. 1874 podana przez autorkę wynosiła 273 osoby, a tymczasem – jak sam sprawdziłem w księgach meldunkowych z tych lat w archiwum MRN – było to 295 osób” (Pilch, 2013, s. 34). Inny przykład w notatce z 1989 roku: „Poprosiłem dr Poloczkową o artykuł do nr. 2 naszego »Pamiętnika« pt. *Herby i pieczęcie wsi i miasta Ustroń*. [...] parę pieczętek posiada Archiwum Państwowe w Cieszynie, [...] ja się wystarałem o resztę. Chodzi o pieczętki nie tylko samego Ustronia, ale również wiosek, które do niego zostały dołączone [...]. Jakoś je pozbywałem, ale niektóre są tak niewyraźne, że tu ani [...] ksero niewiele pomoże. [...] Wreszcie udało mi się wyszukać lepszy odcisk tejże pieczętki w książce Popiołka *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim*” (Pilch, 2013, s. 439–440).

świadczy też spuścizna epistolarna, na przykład opinia zawarta w liście redaktora Roberta Danela z 1995 roku:

Podziwiam Cię za pracowitość. Jeśli się już jakiegoś tematu podejmiesz, traktujesz go jak dzieło swojego życia. Gdyby komuś jeszcze przyszło do głowy podjąć temat Żydów w Ustroniu, cóż mógłby więcej wyszperać? (Szkaraadnik, oprac., 2020, s. 268).

Z kolei w 1969 roku bohater artykułu zwierzał się historykowi Alojzemu Targowi:

Ciekawym, czy Paweł Niemiec wejdzie do [Śląskiego] słownika [biograficznego]. Rodzina chciałaby, abym więcej napisał o okupacji, ale nie ma dowodów. Taka już moja natura, że mam szacunek dla drobiazgow, ale nie potrafię ich napisać bez udokumentowania (Szkaraadnik, oprac., 2020, s. XVII-XVIII).

Adresat zaś przestrzegął Pilcha dwa lata później:

Zostałem aresztowany po powstaniu warszawskim, kiedy cały aparat był zdeorganizowany i rozproszony i gestapo nie miało prawie żadnych szans sprawdzenia moich zeznań. Mogłem więc prawie do woli operować fikcyjnymi nazwiskami [...]. To tylko jeden z przykładów, jak ostrożnie trzeba korzystać z niektórych archiwaliów! (Szkaraadnik, oprac., 2020, s. 454).

O zwyczajowym pojmowaniu „źródła” Robin G. Collingwood w *The Principles of History...* nadmienił, że oznacza ono „miejsce, skąd czerpana jest woda lub inna ciecz w gotowej (*ready-made*) postaci; w przypadku historii jest to coś, z czego historyk czerpie gotowe sądy” (cyt. za: Krasowska, 2015, s. 98). Niemniej – jak podkreślają zwolennicy narratywistycznej filozofii historii (zob. np. Domańska, 2012, s. 25–75) – dyskurs historyczny stanowi interpretację opartą na pewnych założeniach i schematach przedstawiania; każdy dziejopis selekcjonuje dane, przemawia z konkretnego punktu w czasie i przestrzeni oraz reprezentuje jakiś światopogląd, zatem jego roli nie sposób zredukować do przekaznika i objaśniacza źródeł. Tę nadwyżkę w odniesieniu do Pilcha sygnalizował Jan Szczepański, skądinąd kolega szkolny ustroniskiego bibliofila:

Bez wielkich tytułów [...] pisał i tworzył pamięć zbiorową społeczności swojej ziemi. Uczni studiujący dzieje Śląska znajdują w jego pracach materiały empiryczne, **interpre-**

tacje pozwalające zrozumieć bieg zjawisk i procesów (Szczepański, 1995, s. 4, podkr. – K.S.).

Nieprzypadkowo użyłam określenia „dziejopis”, gdyż sugeruje ono, że do historii *sensu stricto* nie ma dostępu, a historia, jaką znamy, krystalizuje się dopiero w narracji badacza. Z osiągalnych fragmentarycznych przekazów wybiera on niektóre treści i łącząc je w łańcuchy przyczynowo-skutkowe, nadaje im status faktów oraz sens. W rezultacie takiego konstruowania całości ze strzępów i z ułomków, wypełniania braków (niczym w potłuczonej ceramice) logiką dziejową, psychologiczną i inną następuje wytwarzanie wiedzy oraz formowanie świadomości historycznej.

Zapytany w wywiadzie o intencję przyświecającą wydawaniu „Pamiętnika Ustrońskiego”, Pilch sprecyzował ją jako przybliżanie mieszkańcom dziejów miasta i tłumaczył:

Chcąc pracować dla swojej miejscowości, trzeba znać jej przeszłość. Historia jest podobno mistrzynią życia, ale – jak to mówi prof. Jan Szczepański – zawsze miała rozpaczliwie mało uczniów (Pilch, Suchta, 1993, s. 9).

Zasługi autora *Ustronia 1939–1945* dla pamięci zbiorowej akcentował także Wilhelm Szewczyk, recenzując ową pozycję:

[Dotąd] mało kto [...] wiedział, kto, jak i za co zginął w Ustroniu, [...] gdzie Niemcom powodziło się bardzo dobrze, [lecz zarazem] gdzie w grudniu 1939, mimo terroru okupanta, na 7029 mieszkańców tylko 451 podało się za Niemców [...]. Tej wiedzy nie radziłbym przeznaczać [...] „do użytku wewnętrznego”, bo inaczej staniemy się kalekami, gdy chodzi o naszą świadomość historyczną ((WISZ), 1972, s. 4).

Szczepański w nekrologu bohatera szkicu nie uwypuklał jedynie kreacyjno-poznawczej funkcji jego pisarstwa, ale też warunkującej je benedyktyński trud:

Zajmował się zbieraniem dokumentów i materiałów do dziejów kulturowych ziemi cieszyńskiej [...]; wielka dziedzina działalności Józefa Pilcha to [...] praca historyka szperającego w starych archiwach, gazetach, listach i autobiografiach (Szczepański, 1995, s. 4).

Z detalami badania terenowe Pilcha przedstawia urywek jego listu z 1978 roku do dyrektora Biblioteki Ossolineum Janusza Albina:

[O]pracowałem do „Biuletynu Informacyjnego Biblioteki Śląskiej” dłuższy artykuł na temat „Oświaty”. Ponieważ [...] pięć roczników miałem wypożyczone do Ossolineum [do zmicrofilmowania], pojechałem na Zaolzie wykorzystać tamtejsze zbiory. Niestety – nawet Muzeum w Czeskim Cieszynie nie ma kompletu i spenetrowałem trochę teren. Z wyjątkiem dra Zahradnika [...] – na Zaolziu jej nie ma. Że biblioteki w Polsce nie posiadają kompletu, to nic dziwnego, ale żeby na Zaolziu, gdzie wychodziła, nie można się było z nią zapoznać? Odwiedziłem trzech znajomych starych „siłaczy” [członków stowarzyszenia „Siła”] i dowiedziałem się od nich, że po wojnie Czesi specjalnie zbierali „Oświatę” i [...] dzięki temu znajdują się komplety w Pradze, Opawie, Ołomuńcu [...], poza Śląskiem. Penetracja jednak coś dała, bo znalazłem dwa kompletne roczniki, które właściciel gotów wymienić na coś innego (Szkardnik, oprac., 2020, s. 164).

Najczęściej wertował Pilch bogate i unikatowe zasoby Oddziału Zabytkowego Biblioteki Śląskiej w Cieszynie i tamtejszego Archiwum Państwowego, lecz składał też wizyty w odleglejszych instytucjach. Tak odmalował w dzienniku⁷ wyjazd do Biblioteki Jagiellońskiej, gdzie szukał materiałów do biogramu Karola Nachera:

Nie jestem tutaj pierwszy raz, a jednak wchodzę z powagą – jakby do świątyni. Ile to wiedzy mieszczą w sobie ogromne ilości dokumentów, książek najróżniejszej treści. Już sam gmach, jego wnętrza wytwarzają nastrój u przybysza. [...] Z pewnym wzruszeniem oglądam te stare szpargały – ale jakże cenne; delikatnie przerzucam karty (Pilch, 2013, s. 248).

Notatka odzwierciedla – wspomniane choćby w przywołanych już rozprawach Derridy i Foucaulta – respekt i pokorę, traktowanie archiwum jako ucieleśnienia władzy-wiedzy, tradycji, zakazu; co więcej, ustroński bibliofil wprost sakralizuje tę przestrzeń (przyporównuje ją do świątyni). Owego najwyższego szacunku dowodzi także charakterystyka archiwum w Cieszynie w kategoriach medium zgoła mistycznego kontaktu z dawnymi dziejami:

7 Autor zaczął pisać dziennik w pięćdziesiątym roku życia i prowadził go aż do śmierci, czyli przez trzy dekady. Oryginał mieści się w czterestu brulionach, z których ponad pięćsetstronicowy wybór opublikowano w 2013 roku (zob. Pilch, 2013). Zapiski te obrazują nie tylko intensywną pracę badawczą i popularyzatorską Pilcha, lecz także między innymi życie codzienne i społeczno-kulturalne na ziemi cieszyńskiej oraz stosunki polsko-czeskie i międzywyznaniowe; liczne są również retrospekcje.

Pomieszczenie to przepojone jest duchem minionych wieków, jest miejscem, gdzie się oddycha czasem przeszłości (Pilch, 2013, s. 385).

Chciałoby się dopowiedzieć za Carolyn Steedman: „w którym żyje przeszłość, w którym atrament na pergaminie może przemówić” (Steedman, 2009, s. 18). Wzmianka o oddychaniu każe powrócić do relacji Pilcha z obcowania ze zbiorami Jagiellonki, by odnotować przebijający w tym fragmencie emocjonalny i sensualny wymiar owego doświadczenia. Wszak „[m]yliby się [...], kto by sądził, że to wyłącznie treść dokumentu decyduje o wykorzystaniu go przez historyka [...]. Historyk zderza się bowiem w archiwum z realną, materialną egzystencją pisanych śladów przeszłości. [...] Historycy rzadko przyznają się, że dają się ponieść takiemu swobodnemu dryfowi przez archiwum, kiedy [...] decydują o osobiste kryteria estetyczne, ulotny nastrój, czy też przypadek” (Wiślicz, 2008, s. 115).

Z kolei inny aspekt subiektywny wyeksponował w cytowanej już recenzji Szewczyk, który zaznaczył, że omawia publikację „napisaną przez samouka, jakich zawsze wielu było w naszym regionie [...] znawców je[go] dziejowego losu, umiejących **trafić nie tylko do archiwów**, zwłaszcza rodzinnych, **ale i do pamięci ludzkiej**” ((WISZ), 1972, s. 4, podkr. – K.S.). Ta obserwacja może posłużyć za pomost wiodący do zagadnień praktyki związanej z pojęciami zarówno *archive maker*, jak i *archive thinker*.

Twórca archiwum

W pamięci jednostek upatrywał Pilch elementarne źródło wiadomości, które należy utrwalić; argumentował, że każda wspólnota, a nawet zakład pracy, musi posiadać „upamiętnioną na piśmie historię” (Pilch, 2013, s. 311), w przeciwnym razie „ginie”. Owa personifikacja świadczy o utożsamianiu przez niego historii z pamięcią zbiorową, aczkolwiek *de facto* chodzi raczej o jedną z form tej pamięci – jej „profesjonalną” wersję, pojawiającą się w społeczności określonego typu i obwarowaną normami. Na dokumentarną wartość wspomnień autor *Polskich pierwodruków cieszyńskich* wskazywał też w dziennikowym sprawozdaniu z narady w Urzędzie Miasta poświęconej planowanej monografii Ustronia. Przytoczył swoją opinię, że

trzeba mieć odpowiednią bazę materiałową [...]; mamy już coś opracowane, ale [...] najpilniejszym celem jest opracowanie najnowszych dziejów letniska i uzdrowiska po II wojnie światowej. Teraz to będzie łatwiej zrobić, bo żyją jeszcze ludzie, którzy byli czynni przy tej rozbudowie (Pilch, 2013, s. 494).

Zaakcentowany został tutaj moment rejestrowania narracji, ergo konstruowania archiwum – przechodzenia zdarzeń ze sfery indywidualnego doświadczenia do zobiektywizowanej sfery tego, co zapisane i podlegające badaniu. Tak ów transfer naświetla de Certeau: „W pracy historycznej wszystko rozpoczyna się od gestu odłożenia na bok, [...] zamiany w »dokumenty« pewnych obiektów napotkanych w inny sposób. [...] Gest ten oznacza »wyizolowanie« [...] oraz »odnaturalizowanie« rzeczy, by stworzyć z nich elementy wypełniające luki w ustanowionej *a priori* całości. [...] Materiał powstaje w efekcie uporządkowanych działań, które wyrywają go z uniwersum użytku lub znajdują go poza nim, a następnie znajdują dlań nowe zastosowanie” (Certeau, 2009, s. 4). W przypadku Pilcha obrazuje to zainicjowane przez niego sporządzanie obszernego *Słownika gwarowego Śląska Cieszyńskiego*, którego był współautorem. Z biegiem lat bibliofil dostrzegał, jak lokalny etnolekt w coraz większym stopniu przenosi się do zasobów słownictwa biernego, z czasem niezrozumiałego dla młodszej generacji. W 1985 roku wyrażał pogląd na możliwość jego opracowania:

[W]yciągnąłem z zakamarków mojej biblioteki skoroszyt oraz teczkę z luźnymi kartkami [...]. Odchodzą resztki używane w życiu potocznym gwary, którą wynieśli z łona matki [...]. A jeżeli się zabiorą do słownika tylko uczeni profesorzy, nieposiadający tej gwary we krwi, to [...] „oni to szfanolą” [ciesz. ‘sknocą’]. [...] policzyłem dokładnie zbiory, złożone z 4121 słówek i teczek z różnymi karteczkami, na których może być ich około 1000, ale między nimi część tych, które znajdują się w spisywanym alfabetycznie skoroszycie. Gdy jeszcze trochę poszperam, osiągnę liczbę 5000 (Pilch, 2013, s. 393).

W przytoczonym passusie uderza naturalizowanie języka („we krwi”); udoitnia ono tezę, że zanikającą mowę potrafią właściwie dokumentować jedynie jej użytkownicy – ludzie, dla których była ona językiem domowym, a zarazem posługujący się też innym kodem oraz mający odpowiednią wiedzę i narzędzia, żeby się od tej mowy zdystansować i traktować ją jako przedmiot analiz. Dialektologom czy historykom języka przybywającym „z zewnątrz” – po to, by przystąpić do badań i systematyzacji narzecz tak, jak historycy przystępują do pracy ze źródłami w archiwach – brak choćby praktycznej znajomości specyficznych kontekstów użycia danego zwrotu, czyli niuansów przesądzających o znaczeniu.

O ile w odniesieniu do regionalnej leksyki celem jest zgromadzenie jak największej liczby przykładów, o tyle w wypadku innych materiałów kluczowa okazuje się selekcja. Szczególnie

obecnie – w obliczu nadpodaży i ciągłego multiplikowania się informacji – problematyczne stało się kryterium rozstrzygające, co powinniśmy zainwentaryzować, a lęk, że nic nie zostanie po naszej cyfrowej rzeczywistości, skutkuje próbami kompulsywnego uwieczniania każdego momentu, zjawiska i obiektu. Jak to ujął Pierre Nora: „Nastąpiło dziwne odwrócenie ról między zawodowym twórcą archiwów, niegdyś krytykowanym za obsesję na punkcie konserwacji, i amatorem. Dziś prywatne firmy i publiczna administracja zachowują wszystko, podczas gdy zawodowi archiwiści nauczyli się, że istotą ich fachu jest sztuka kontrolowanego niszczenia” (Nora, 2009, s. 7). Dylematy towarzyszące wyborowi tego, co warto uchronić przed zaturacją, ilustruje *casus* Pilcha, który w 1978 roku, przed odejściem na emeryturę po trzydziestu trzech latach na stanowisku głównego księgowego, postanowił uporządkować dokumenty związane z działalnością ustroniejskiej PSS „Społem” w tym okresie:

Chomikowałem ważniejszą korespondencję, sprawozdawczość, broszury i [...] chciałem przekazać przynajmniej bilanse roczne [...] mojemu następcy – ale nie chce tego. Dalej: kompletną sprawozdawczość [...] Pracowniczej Kasy Zapomogowo-Pożyczkowej [...]. Jedynie protokoły z posiedzeń Rady Zakładowej [...] wzięła jej przewodnicząca. Zastanawiam się, czy ludzie nie mają szacunku do przeszłości, [...] czy też ja jestem dziwakiem gromadzącym niepotrzebne stare szpargały. [...] najważniejsze teczki oddaję do archiwum spółdzielni, a resztę zabieram do domu i na emeryturze jeszcze przeglądnię, aby jakiś ważniejszy dokument nie poszedł na makulaturę (Pilch, 2013, s. 296).

W tym miejscu krzyżuje się tworzenie archiwum przedsiębiorstwa i archiwum prywatnego, z kolei wzmianka o chęci ocalenia „ważniejszych” materiałów naprowadza nas na futurologiczny wymiar rzeczzonego „dziwactwa”. Akt archiwizowania należałoby bowiem odczytywać jako „gest w stronę przyszłości, w którym dokumentalista ustanawia potencjalny dostęp do doświadczanej współczesności. [...] Konserwując, reprezentując w archiwum obiekt bądź doświadczenie, dokumentalista uznaje je za nieochojętne dla przyszłości. [...] Upamiętnianie jest w istocie formą [jej] kontemplacji” (Kozłowska, 2017, s. 27). Także Derrida (2016, s. 55–56) roztrząsa sensy archiwum przez pryzmat nie idei obejmującej przeszłość, lecz odpowiedzialności za jutro, będące widmową obietnicą. Diariusz Pilcha i jego listy dowodzą, że traktowanie archiwizowania jako zobowiązania wobec przyszłości było mu bardzo bliskie. Spoglądał on jednak też na materiały archiwalne, choćby na dokumentację spółdzielni, pragmatycznie (pod kątem

przydatności), gdyż wiele lat sprawował funkcję kronikarza owego zakładu, a ponadto kronikarza miasta i lokalnego ZBoWiD.

Tworzenie przez ustroniańskiego bibliofila własnego archiwum można rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Kwestia akt PSS „Społem” odsyła najpierw do biblioteki Pilcha, ostatecznie liczącej niemal 3700 woluminów. Krystyna Heska-Kwaśniewicz charakteryzowała ową kolekcję następująco: „Zwłaszcza Kraków stał się terenem wypraw po książki. [...] Drugim źródłem skarbów były śląskie strzechy. I tak uzbierała się biblioteka [...]. Znajdują się w niej rzadkie okazy książek [...]; sporą część zajmują dokumenty dotyczące ruchu socjalistycznego [...]. Znaleźć tu można między innymi »Przegląd Socjalistyczny«, wychodzący od 1892 roku w Paryżu [...]. Drugi dział to silesiaki, głównie prasa śląska i materiały dotyczące rozwoju spółdzielczości w Cieszyńskiem. Można w jego zbiorach znaleźć XVIII-wieczne druki śląskie, które są prawdziwymi białymi krukami” (Heska-Kwaśniewicz, 1974, s. 2).

Autor *Ustronia 1939–1945* zachowywał pamiętki skomplikowanej przeszłości politycznej, społecznej i religijnej Śląska Cieszyńskiego, ale nie ograniczał się do ich „martwej” archiwizacji. Pragnął, by jego zbiory nadal służyły ludziom, dlatego udostępniał je innym szperaczom i działaczom kultury poszukującym szczegółowych wiadomości o regionie, badaczom akademickim oraz studentom. Tych ostatnich ukierunkowywał, jeśli nie wiedzieli, jak podejść do danego tematu, pożyczał im materiały, a jeśli czegoś akurat nie posiadał, zdarzało się, że próbował odnaleźć potrzebne archiwalia nawet na Zaolziu. Ponieważ w archiwum domowym Pilcha znajdowały się druki i dokumenty niedostępne w archiwach i bibliotekach naukowych, wybrane pozycje przekazywał na różne wystawy⁸. Przede wszystkim jednak sam eksploatował owe zasoby, na przykład w wyczerpującej monografii Robotniczego Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego „Siła” czy w zarysie dziejów ustroniańskiej PSS „Społem”. Podobnie jak anonimowy dziennikarz ocenił tę drugą publikację, tak można by powiedzieć też o innych jego pracach: „Jest zasługą autora, że ocalił od zapomnienia wiele źródłowych materiałów, w tym autentyczne dokumenty, fotografie i relacje, które to materiały wykorzystał z całym zapałem, kreśląc interesujący szkic historyczny” (*50 lat „Społem” w Ustroniu*, 1977, s. 6).

Jako rodzaj archiwum tworzonego przez bohatera artykułu można również postrzegać właśnie jego pisma, szczególnie litera-

⁸ Dowodzą tego liczne fragmenty w dzienniku i listy, na przykład ten z 1985 roku do Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego, zawierający zgodę na użyczenie dokumentów i publikacji związanych z RSKO „Siła” na wystawę. „Chociaż to nie są żadne cymelia, ale jest kilka pozycji, których nie notuje Żanna Kormanowa w *Materiałach do bibliografii polskiego ruchu robotniczego*, dlatego obawiam się przesyłać je pocztą” (Szkardnik, oprac., 2020, s. 547).

ture dokumentu osobistego (zob. Czermińska, 2000; Rodak, 2011; Zieniewicz, 2011), która z perspektywy czasu osiągnęła rangę cennego źródła. Taki status mają ogłoszone drukiem teksty memuarystyczne (umieszczone na przykład w tomach pokonkursowych *Opowieści entuzjastów* i *Wspomnienia działaczy spółdzielczych* oraz w regionalnych periodykach), ale głównie pozostałe w rękopisie i opracowane dopiero niedawno dzienniki i epistolografia. Po pierwsze, dochodzi w nich do swoistego „archiwizowania siebie”. W 1992 roku siedemdziesięciodziewięcioletni bibliofil zwierzał się w diariuszu: „Wydaje mi się, że jednym z powodów pisania jest zatrzymanie życia, ustrzeżenie się przed zupełną zgubą siebie po śmierci” (fragment nieopublikowany, z archiwum autorki artykułu) (notabene, to sparafrazowane zdanie z *Dzienników czasu wojny* Zofii Nałkowskiej). Wyraził tu powszechny motyw podejmowania takiej praktyki; zresztą ów motyw wybrzmiewa w przekładach tytułu kanonicznej książki Derridy na języki angielski i polski: „tytuł *Archive Fever* doskonale wskazuje na obsesję, gorączkę wynikającą z potrzeby pozostawienia po sobie śladu w historii, która sprowadza się do archiwizowania (w sensie uprawomocnienia, legitymizowania) swojego życia” (Bewicz, Sitkiewicz, 2015, s. 105). Po drugie – niezależnie od powyższego – ustroński szperacz częściej wciela się w dzienniku w kronikarza-archiwistę, niż oddaje wyznaniom czy introspekcji. Referuje, cytuje i komentuje lektury (nieprzypadkowe, mówiące dużo o czytelniku) oraz notuje informacje o zmarłych znajomych – zarówno o tych uznawanych za zasłużonych, jak i o solidnie pracujących i porządnych ludziach, dla których brak miejsca w słownikach biograficznych. Przede wszystkim zaś skrupulatnie relacjonuje liczne imprezy kulturalne; w wielu nie tylko uczestniczył, lecz także występował, dzieląc się wspomnieniami lub przybliżając epizody lokalnej historii.

Sumiennosc Pilcha skłaniała go do systematyzowania domowego archiwum – na przykład część korespondencji (liczącej około 3470 jednostek) umieścił w długiej skrzynce-kartotece i posegregował alfabetycznie w kopertach. W tece z korespondencją oficjalną nierzadkie są druki powiadamiające o przyznanych mu nagrodach i odznaczeniach; można je traktować jako materiały pozostawione przyszłemu biografowi. Przetrwało też zaproszenie na konferencję z okazji stulecia Polskiego Towarzystwa Historycznego; na liście tym widnieje parafowana adnotacja „Uczestniczyłem” – dowód kompletowania *dossier*, porządkowania dokumentów biograficznych, bycia archiwistą swojego życia⁹.

⁹ Na wagę interpretowania pojedynczego listu na tle – narastającej w czasie – całości korespondencji danego autora wskazywała w klasycznej, przedwojennej monografii Stefania Skwarczyńska (2006, s. 347–348).

Nie chodzi wyłącznie o dokładne opisanie materiałów, służące uniknięciu takiej sytuacji, o jakiej nadmieniał bibliofil w dzienniku:

Przyniesiono na zebranie [spółdzielcze] skrzynkę zawierającą około 300–400 fotografii z wycieczek, bez jakiegokolwiek opisu – słowem, makulaturę historyczną, niemającą żadnego znaczenia (Pilch, 2013, s. 512).

Ważniejsze jest narzucenie prywatnemu archiwum pewnej koncepcji, co celnie wyraził w wywiadzie reżyser i artysta wizualny (niewątpliwie *archive thinker*) Lutz Dammbeck: „[A]rchiwum musi być użyteczne, to znaczy ktoś powinien być w stanie je przeczytać, i dlatego właśnie potrzebny jest namysł nad jego strukturą [...]. W przeciwnym wypadku będzie tylko górą materiału – co niektórym oczywiście odpowiada, ponieważ wtedy mogą zaprowadzić własny porządek. Potrzebna [...] jest idea, która także zdeterminuje dobór materiału” (*Konstrukcja i estetyzacja archiwów*, 2008, s. 52–53). Już jako starszy człowiek Pilch na kartach dziennika, wspomnień i w listach organizował swoją biografię wokół kilku symboli mających złagodzić dychotomię natury i kultury: sadownika, jabłek, ksiąg i biblioteki pojętej jako sfera międzyludzkiej komunikacji. Wyróżnione miejsce zajmuje tutaj książka stanowiąca owoc badań, gdyż bohater szkicu identyfikował pisanie o historii z ochroną tego, co ważne, i z zaszczepianiem innym wiedzy o własnej tożsamości. Z kolei zaszczepienie drzewek – metafora pracy autodydakty nad sobą – oznacza „wszczepianie się” w symboliczną bibliotekę *vel* archiwum¹⁰ (zob. Szkaradnik, 2015, s. 409–425). W tym świetle nadawanie własnej spuściznie myśli przewodniej i formy można rozumieć jako wehikuł pozwalający nietuzinkowemu samoukowi trafić „do pamięci ludzkiej”.

Pozostało mi jeszcze zinterpretować przytoczoną frazę Szewczyka w kategoriach wydobywania czegoś z pamięci, czyli przyrzec się obrachunkowemu nastawieniu Pilcha.

¹⁰ Symboliczne znaczenie dla Pilcha miała też *Książeczka o sadach i owocu...* ks. Karola Kotschy’ego z 1844 roku, którą ustronianin otrzymał od swojego mentora Jana Wantuły już po jego śmierci. Właśnie książki stanowiły dla bohatera artykułu szczególnie łącznik ze zmarłymi, na przykład o pewnej broszurze podarowanej przez Ludwika Brożka Pilch nadmieniał: „Jaka to przyjemność brać do ręki to cacko, przeglądając [...] karty, między którymi zawiera się jakby cząstka serdecznego kolegi” (Pilch, 2013, s. 418). Bibliofilska wymiana pozwala symbolicznie włączyć się w nieskończony dialog; książka może być również medium duchowego porozumienia, gdy staje się przedmiotem dyskusji. Miejszem takiego żywego dialogu była wspomniana już domowa biblioteka Pilcha.

Krytyk archiwum

Zgodnie z rozpoznaniem Foucaulta archiwum należy postrzegać jako system reguł generowania dyskursu, zależny od „władzy, która arbitralnie określa jego granice, wyznacza [...], co znajdzie się poza nim. Archiwum ustanawia zatem granicę możliwości wypowiedzi, decydując [...], o czym można mówić, a o czym trzeba milczeć” (Sadzik, 2014, s. 195). Innymi słowy, z jednej strony rozstrzyga, czemu wolno i co powinno zyskać status dokumentu; z drugiej strony – dopiero dokumenty umieszczone w archiwum (zaaprobowane przez nie) uprawomocniają zaistnienie pewnych faktów – jeśli nie zachowały się oficjalne źródła, zdarzenie można uznać za niebyłe. Tę konieczność odwołania się do archiwum, gdy *vox populi* nie wystarcza, odzwierciedla przypadek odnotowany przez Pilcha w 1968 roku:

Przyszła do mnie p. Koziełkowa z Polany w sprawie materiałów historycznych dotyczących partyzantki w Beskidzie Śląskim. [...] Komitet Rodzicielski wraz z gronem nauczycielskim zaproponował dla nowo wybudowanej szkoły w Polanie następujące nazwy: Jana Wantuły (znanego działacza i pisarza ludowego z Gojów), Jana Sztwiertni (kompozytora rodem z Ustronia) oraz znanego lotnika, bohatera II wojny światowej, Jana Cholewy. [...] Niestety, władze powiatowe i wojewódzkie [PZPR] nie wyraziły zgody [...], ale zaleciły wyszukać jakiegoś rewolucjonistę i komunistę. Biedna Polana – chciała tylko mieć szkołę imienia ustroniaka... Ostatecznie postanowili nazwać szkołę „im. Partyzantów Beskidzkich” i dlatego zbierają materiał dla uzasadnienia tej nazwy (Pilch, 2013, s. 109–110).

Archiwum jako narzędzie władzy determinujące zakres faktów (wiedzy) nieraz koliduje z archiwum prywatnym, zawierającym treści dla owej władzy niebezpieczne czy niewygodne. Przekonał się o tym Pilch na przykład w 1973 roku, gdy odwiedził wdowę po Alojzym Targu:

[D]owiedziałem się, że [...] przyszli do mieszkania dwaj cywilni funkcjonariusze MO w celu oglądnięcia archiwum [...]; przeglądali wszystkie teczki, czytali teksty i mocno pracowali obydwaj przez 6 godzin. Spisali protokół i powiedzieli, że archiwum [...] na razie zamrożone. [...] Widać, że ktoś jest nie w porządku wobec Targa i boi się go jeszcze po śmierci (Pilch, 2013, s. 192).

Niemniej mimo opresyjności tego aparatu, który produkuje akceptowalne wypowiedzi i eliminuje nieprawomyślne, intrygująco brzmi wizja Steedman: „Archiwum składa się z wyselekcjono-

wanego [...] zestawu dokumentów z przeszłości oraz z szalonych wycinków, [...] które po prostu się tam znalazły. [...] Z tym materiałem w Archiwum nic się nie dzieje [...] aż do momentu, gdy jest czytany, używany i ujmowany w ramy narracji. W Archiwum nie można doznać wstrząsu na widok jego wykluczeń, [...] tego, co nie zostało skatalogowane [...], ani tego, że mówi ono o arystokracji, a nie o ubogim pończoszniku” (Steedman, 2009, s. 17). Autorka zdaje się sugerować, że wprowadzanie archiwum tworzone jest w interesie grup uprzywilejowanych, a inne pozbawia głosu, dyskryminuje, nieraz wręcz demonizuje, od historyka jednak zależy, co z tym surowcem zrobi.

Pilch nie podchodził do archiwum w sposób, który można by określić mianem subwersywnego, ale zachowywał analityczny dystans – w każdym razie wolno zaliczyć bibliofila do *archive thinkers*. Dlatego też trzeba zweryfikować czy uzupełnić wcześniejsze uwagi o jego pełnym rewerencji zauroczeniu tą instytucją. Wzbogaca ów obraz choćby notatka z 1991 roku:

„Skarbnicy ducha”, jak nazywam Archiwum Państwowe w Cieszynie, niepodobna pominąć w czasie bytności w tym mieście. Skłaniają do tego trzej pracownicy tam zatrudnieni (Pilch, 2013, s. 454).

De facto „skarbnicą” okazują się nie tyle mury gmachu, ile osoby opiekujące się zbiorami, gdyż na przykład kierująca placówką

dr Poloczkowa należy do wielkich miłośników pamiątek, dokumentów mówiących o przeszłości, a rozmowa [z nią] o nich to zawsze parę miłych chwil spędzonych na intelektualnym gruncie (Pilch, 2013, s. 385).

Historia **uobecnia się** dopiero dzięki **obecnej** dyskusji nad nią (interpretacji); co więcej, z diariusza ustrońskiego szperacza wynika, że materiał historyczny traktował on jako przesłankę do konfrontacji opinii i stosował prawniczą zasadę: niech będzie wysłuchana również druga strona. Nie był naiwnie, ślepo zapatrzony w archiwalia i opracowania; jak wyznawał w 1974 roku:

Przeczytałem z zainteresowaniem książkę Zaremby *Narodziny klasy rządzącej w ZSRR*. Nad każdą lekturą wyrabiam sobie własne zdanie, bo jeżeliby szacunek dla drukowanego słowa miał powodować u człowieka zanik własnego sądu, to lepiej, ażeby nie umiał czytać (Pilch, 2013, s. 215).

Warto odnieść się krótko do pozycji przywołanej w cytacie i podkreślić, że Pilch pozostawał sceptyczny wobec modelu historii forsowanego w epoce PRL, zwłaszcza propagandowych twierdzeń

dotyczących międzywojennej PPS i jej sukcesorki z okresu wojny – PPS-WRN. Tę ostatnią uczynił po latach przedmiotem obszernego artykułu, który ukazuje naszkicowane tu mechanizmy archiwum jako instrumentu władzy:

Istotną trudność w opracowaniu dziejów WRN-u stanowią szczupłe i niekompletne archiwa oraz śmierć niemal już wszystkich jej czołowych działaczy. Zaważyły także inne okoliczności. Ogólnie zwyciężał w WRN kierunek [...], któr[y] cechowała wrogość wobec Związku Radzieckiego.

[...] przez długie lata po wyzwoleniu WRN był zaliczany do organizacji najbardziej reakcyjnych i wrogich Polsce Ludowej. Oficjalna historiografia [...] raczej unikała omawiania działalności WRN, a ci, którzy ją omawiali, wytykali błędy partii. Konspiracyjni działacze nie mogli nawet wspomnieć o swej pełnej poświęcenia walce z okupantem w ramach PPS-owskiego podziemia (Pilch, 1991, s. 36, 39).

Wzmianka o niedoborze dokumentacji oraz o zabieraniu z sobą wiedzy do grobu przez uczestników wydarzeń pozwala wrócić do frazy „trafianie do pamięci ludzkiej”, właśnie pamięć bowiem – acz subiektywna i też wybiórcza – może wspierać dziejopisa w proteście przeciw „jedynie słusznej” wersji historii. Dlatego Pilch z uporem docierał do innych członków przedwojennej „Siły”, rozmawiał z nimi i poszukiwał u nich materiałów potrzebnych do monografii tej organizacji kulturalno-oświatowej, działającej w Cieszyńskim pod egidą PPSD. Podziw dla oporu Pilcha przed kompromisami wyrażały między innymi Zofia Bieleśz i Elżbieta Heczko (córci zaolziańskiego „siłacza”), gratulując mu w 1984 roku Śląskiej Nagrody im. Juliusza Ligonia:

Za Twoją pracowitość za szukaniem prawdy i nie za zmyśleniem. I za to, że napisałeś o ludziach z Ustronia, którzy zginęli lub byli w obozach koncentracyjnych. [...] Pisanie i szperanie o „Sile”, która wyszła z partii soc[jal]-dem[okratycznej], którą dziś nie bardzo uznają [...]. Za starania, żeby to wyszło drukiem, i nieodstąpienie, żeby coś zmienić. To jest odwaga i uczciwość (Szkardnik, oprac., 2020, s. XXI).

Chociaż dyktat archiwum opiera się na manipulacjach, przemocy i eliminacji, brak źródeł może, paradoksalnie, okazać się bronią obosieczną. W 1974 roku Pilch relacjonował:

Będąc w Cieszynie, wstąpiłem popatrzeć na wystawę pamiętek pierwszomajowych, którą urządziło muzeum [...]. Było tam pięć moich eksponatów. Przyjemnie popatrzeć

na ulotki, afisze, artykuły z prasy, fotografie, pisma itp., a przy tym wspominać, jak to kiedyś [...] sam te materiały roznosiłem [...]. Obejmowała ona [wystawa] okres od czasów austriackich aż do Polski Ludowej. Nie znalazłem ani jednej pamiątki pierwszomajowej od komunistów, wszystkie dokumenty wydane przez PPSD, a następnie PPS. Najlepszy dowód, ilu tutaj było komunistów (Pilch, 2013, s. 200).

W zacytowanym fragmencie manifestuje się osobiste, afektywne podejście autora tego dziennika do archiwaliów; wyjątkowe emocje towarzyszyły też Pilchowi w trakcie pisania artykułu o ustońskich Żydach:

Do tego opracowania oprócz dokładnego udokumentowania włożyłem kawałek serca. Chodzi mi o to, ażeby pamięć o nich nie zaginęła. [...] Bardzo chciałbym dożyć wydania tego rocznika, który poleciałby do Australii [do zaprzyjaźnionej rodziny Windholzów], chciałbym go oboić wręczyć p. Grünkrautowej i przesłać egzemplarz [...] Władysławowi Bartoszewskiemu, którego wypowiedzi o jego stosunkach z Żydami w Warszawie bardzo mi się podobają (Pilch, 2013, s. 513).

Do zgłębiania i popularyzowania ich dziejów bibliofil czuł się zobligowany również z innego powodu:

od roku 1919, w którym rozpocząłem naukę [...], spotykałem się z Żydami niemal na co dzień na ulicy, w sklepach, [...] w pracach organizacji młodzieżowych, kulturalnych, spotykałem się z nimi w lokalach, na boiskach sportowych, szlakach turystycznych. Miałem oczy, uszy, rozum otwarte na wszystko, co się wokół dzieje (Pilch, 1995, s. 13).

Jako źródło komplementarne wobec dokumentów wykorzystał więc pamięć i autopsję.

Fragment pochodzi ze studium opublikowanego w 1995 roku, ale uzasadnienie sytuowania tej tematyki w obrębie krytyki archiwum zawiera urywek dziennika z 1971 roku. Po wydaniu *Ustronia 1939-1945* autor zaznaczył, że jego żona Helena nie tylko zachęcała go do upamiętnienia ofiar wojny, lecz także

Dowodziła, że cierpienie jednakowo każda żyjąca osoba odczuwa i że nie można wyłączać Żydów. I to się jej też udało, gdyż byli przeciwnicy, którzy udowodniali, że Żydzi nie powinni się znajdować na listach strat okupacyjnych razem z Polakami (Pilch, 2013, s. 151).

Pilch oponował zatem przeciw próbom wymazywania tej części ustrońskiej społeczności z archiwum – przeciw tendencyjnemu, homogenicznemu wariantowi lokalnych dziejów. Ów gest wydaje się szczególnie odważny i znamieny w kontekście stosunkowo niedawnej – rozpętaanej przez władze PRL w 1968 roku – nagonki antysemitkiej i częstej potem strategii „taktownego” przemilczania tak zwanej kwestii żydowskiej. Przy tym priorytet bohater szkicu przyznawał niepowtarzalnemu, indywidualnemu człowiekowi, pomijanemu w generalizacjach z historycznych syntez. „[...] zwątpienie w wiarygodność instytucji zarządzających pamięcią, przeszłością i archiwami spowodowało ogólną niezgodę na jakąkolwiek wersję oficjalną historii. Ten krytyczny nurt [...] uprzywilejowuje narracje prywatne [...]. Konsekwencją owej niezgody jest rewizja kulturowej pamięci: częściej pokazuje się »szwy« jej konstruowania i tworzy się propozycje pamięci alternatywnych” (Rewerenda, 2016, s. 272). Ustroński szperacz wprawdzie nie tworzył historii poszlakowych czy kontrhistorii, liczył się dla niego fakty, lecz fakty wypełnione życiem – małe historie (zob. np. Domańska, 2005) jako nieodzowne dopełnienie, a nawet warunek *sine qua non* budowania wielkiej narracji historycznej. Dlatego wysoko cenił przyczynki i koncentrował się na problematyce lokalnej lub wręcz na losach poszczególnych ludzi; egzemplifikują to jego wspomnienia-portrety (ich bohaterami są między innymi Jan Wiktor, Tadeusz Reger, Ludwik Brożek), biografie czy książka o ustrońskich ofiarach drugiej wojny światowej. Pracę taką – za podziwianym przez siebie Stanisławem Pigionem – przyrównywał do podnoszenia z szacunkiem i ocalania pojedynczego kłosa zapodzianego na miedzy (zob. Pilch, 2013, s. 176). Tak właśnie rozumiał swoją działalność badawczo-pisarską; jak mówił na spotkaniu promującym *Ustroń 1939–1945*:

Książka jest istotą martwą, ale proszę pamiętać, że za każdą, najbardziej lakoniczną notatką biograficzną, i choćby nawet błędnie opracowaną, kryje się tragedia ludzka (Pilch, 2013, s. 151).

Pozostawał zatem wierny dewizie, że nie sposób ocalić przeszłości, lecz można próbować ją przedstawić i uczynić jej zadość; dać temu, co minęło, odpowiedź świadczącą o odpowiedzialności wobec tego, co nadejdzie.

Bibliografia

- Bewicz Piotr, Sitkiewicz Aleksandra, 2015: *Zmagania z postmodernizmem i koncepcje archiwum według La Capry, Derridy i Foucaulta*. „Archeion”, T. 116, s. 98–110. Pobrano z: <https://www.archiwa.gov.pl/images/docs/archeon/archeon116.pdf> [25.02.2022].
- Certeau Michel de, 2009: *Pisanie historii. Ustanawianie źródeł i redystrybucja przestrzeni*. Przeł. Paweł Mościcki. W: *Tytuł roboczy. Archiwum*. Red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak. T. 3. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 4–6.
- Czermińska Małgorzata, 2000: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Universitas, Kraków.
- Derrida Jacques, 2016: *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Przeł. Jakub Momro. IBL PAN, Warszawa.
- Domańska Ewa, 2005: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Domańska Ewa, 2012: *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Foucault Michel, 1977: *Archeologia wiedzy*. Przeł. Andrzej Siemek. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Heska-Kwaśniewicz Krystyna, 1974: *Józef Pilch*. „Poglądy”, nr 2, s. 2.
- Konstrukcja i estetyzacja archiwów. Lutz Dammebeck w rozmowie z Krzysztofem Pijarskim, 2008. W: *Tytuł roboczy. Archiwum*. Red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak. T. 1. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 44–54.
- Kozłowska Zuzanna, 2017: *Skanując doświadczenie. Smak, zapach i dotyk w archiwum immersyjnym*. „Czas Kultury”, nr 2, s. 26–33. Pobrano z: https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2021/03/26-33_SkanujacDoswiadczenie_ZK_CzasKultury_2_2017-e93rrs.pdf [25.02.2022].
- Kraskowska Ewa, 2015: *Źródło*. „Forum Poetyki”, nr 2 (jesień), s. 98–101. <https://doi.org/10.14746/fp.2015.2.26695>.
- Nora Pierre, 2009: *Między pamięcią i historią: „Les lieux de Mémoire”*. Tłum. Paweł Mościcki. W: *Tytuł roboczy. Archiwum*. Red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak. T. 2. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 4–12.
- 50 [Pięćdziesiąt] lat „Społem” w Ustroniu, 1977. „Kronika”, nr 7, s. 6.
- Pilch Józef, 1978: *Ustroń 1939–1945. Przyczynek do dziejów ludności miasta w okresie wojny i okupacji*. Wyd. 2. popr., rozsz. Związek Bojowników o Wolność i Demokrację, Ustroń (wyd. 1. – 1970).
- Pilch Józef, 1980: *Ustroń – kolebką spółdzielczości spożywczej*. „Kalendarz Beskidzki”, s. 42–45.
- Pilch Józef, 1987: *Z dziejów Robotniczego Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego „Siła” na Śląsku Cieszyńskim (1908–1939)*. Instytut Śląski, Opole.
- Pilch Józef, 1990: *Polskie pierwodruki cieszyńskie*. Macierz Ziemi Cieszyńskiej – Towarzystwo Miłośników Regionu, Cieszyn.
- Pilch Józef, 1991: *PPS-WRN na Śląsku Cieszyńskim*. „Kalendarz Cieszyński”, s. 36–46.

- Pilch Józef, 1995: *W kręgu ustrońskiej synagogi*. „Pamiętnik Ustroński”, R. 8, s. 13–45. Pobrano z: <http://www.tmu.ustron.pl/fotki/161/pliki/PU%208%C2%01995%20r..pdf> [25.02.2022].
- Pilch Józef, 2013: *Dziennik. Zapiski bibliofila i dziejopisa z lat 1963–1995*. Red. Katarzyna Szkaradnik. Galeria na Gojach, Ustroń.
- Pilch Józef, Suchta Wojsław, 1993: *W kręgu „Pamiętnika”*. [Z Józefem Pilchem rozmawia Wojsław Suchta]. „Gazeta Ustrońska”, nr 51/52, s. 8–9. Pobrano z: <http://archiwum.ustron.pl/media/gazeta/1993/51.pdf> [25.02.2022].
- Rewerenda Magdalena, 2016: *Wytwarzanie archiwum. \$1000 Anny Baumgart*. „Narracje o Zagładzie”, nr 2, s. 271–282. <https://doi.org/10.31261/NoZ.2016.02.17>.
- Rodak Paweł, 2011: *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rosner Edmund, 1993: *Józef z Gojów, miłośnik ludzi i książek*. W: *Józef Pilch wśród książek*. Muzeum Hutnictwa i Kuźnictwa, Ustroń, s. 4–7.
- Sadzik Piotr, 2014: *Czy można mówić o tym, o czym mówić nie można? Analiza kategorii archiwum jako figury władzy w pismach Michela Foucaulta*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 1 (11), s. 195–219. <https://doi.org/10.14746/pt.2014.1.9>.
- Skwarczyńska Stefania, 2006: *Teoria listu*. Oprac. Elżbieta Feliksiak, Mariusz Leś. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Steedman Carolyn, 2009: *Przestrzeń pamięci: w archiwum*. Tłum. Paweł Mościcki. W: *Tytuł roboczy. Archiwum*. Red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak. T. 2. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 16–23.
- Szczepański Jan, 1995: *O Józefie Pilchu wspomnienie*. „Gazeta Ustrońska”, nr 43, s. 4.
- Szkaradnik Katarzyna, 2015: *Niedaleko pada książka od jabłoni. O symbolach biograficznych dwóch ustrońskich bibliofilów*. „Konteksty Kultury”, T. 12, nr 4, s. 409–425. <https://doi.org/10.4467/23531991KK.16.4776>.
- Szkaradnik Katarzyna, oprac. [koncepcja, oprac. naukowe i przedmowa], 2020: *„W atmosferze ksiąg, gór i bliskich dusz”. Wybór korespondencji Józefa Pilcha z lat 1936–1995*. Galeria na Gojach, Ustroń.
- (WISZ) [Wilhelm Szewczyk], 1972: *Do użytku wewnętrznego?* „Trybuna Robotnicza”, 29–30.04.1972 (*Magazyn niedziela*), s. 4.
- Wiślicz Tomasz, 2008: *Smak archiwum i zapach krwi. Dwa poziomy badań terenowych historyka*. W: *Obserwacja uczestnicząca w badaniach historycznych. Zbiór studiów*. Red. Barbara Wagner, Tomasz Wiślicz. Inforteditions, Zabrze, s. 113–118.
- Zahradnik Stanisław, 2000: *Jestem szczęśliwy, że miałem takiego przyjaciela*. „Kalendarz Ustroński”, s. 136–140.
- Zieniewicz Andrzej, 2011: *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*. Elipsa, Warszawa.



To Where Joseph Roth Came From, or Travels Based on a Historical-Literary Archive

Abstract: The article discusses contemporary travels to Galicia in German-language literature from 1989 to 2016 and presents its thematic and focal development. After an excursus into the meaning and history of travel texts to Galicia, which were crucial in constituting the province, the article, through drawing on the relation between mnemonics theory and archives, attempts to demonstrate how travels to historical spaces function. The following analysis is carried out on the basis of texts that draw on the historical-literary archive, which is one of three archival types the author developed in her research.

Keywords: Galicia, Lviv, archive, memory, mnemonics, travels, German-language literature

Introduction

It has been almost a hundred years since the Austrian crown land of Galicia and Lodomeria perished with the entire multiethnic Habsburg Empire. The subsequent reorganization of Europe after the First and Second World Wars, as well as the massive migration from this area, led to an afterlife of Galicia in different national narratives. Galicia became a transnational phenomenon that can be read today as a continuation of polyethnic Galicia. What was once the largest Austrian province lives on as a political, cultural, and historical space, even though a stereotypical view of Galicia as a peripheral, backward, and poor region has become the established image in the public sphere. Moreover, ambivalent views of Galicia shape its afterlife. On the one hand, the memory of the mass migrations as well as the ethno-social conflicts and destruction of the two world wars shape its today's perception; on the other hand, Galicia still represents a place of longing that has disappeared forever.

Nowadays, many people go on a trip to Galicia. But how can you travel to a region that de facto no longer exists – just like Galicia? The following article gives an answer to this question – as an example, contemporary journeys to Galicia in German-language literature are used, but the concept can be applied to other literatures and spaces as well. This paper shows how journeys into historical spaces work and the role of the archive in this process.

The discussion of the new trips to Galicia in the German-speaking world is indispensable due to their importance and number. One can literally speak of a Galicia travel boom in the 1990s, which is primarily due to the fall of communism and the opening of the borders. The itinerary is mainly determined by the traces of Galician authors, famous personalities and historical memorials. In the following paragraphs, I will exemplify how such journeys work, on which traditions they are based and which images of Galicia they transport. Moreover, the chronological presentation allows to see the course of their development. The analysis of the current journeys is preceded by a historical outline of this genre in relation to Galicia, as well as the presentation of methodological-theoretical considerations on current views of Galicia in the context of the archive.

Historical Travelogues

The different instrumentalizations of Austrian Galicia, as well as the artificiality and mutability of this construct implicit from the beginning, a phenomenon depicted by Larry Wolff (Wolff 2004; 2010), determine its existence until today. Galicia, as a mutable construction of the past, represents a cultural heritage for the future that can always be reshaped as needed. This is also done by the texts that are the subject of this study: the numerous travels to the post-Galician region in German-language literature published after 1989. Travels to Galicia hark back to a long tradition, which, since the creation of the province in 1772, significantly determined the reception of Galicia within and outside of it. They are thus of lasting importance as an object of study in the present context.¹

As early as 1786, barely fourteen years after the founding of the Austrian crown land, the first travel text appeared: *Briefe über den itzigen Zustand von Galizien* by Franz Kratter (1786). There, the author painted a thoroughly negative picture of the province, characterized by corruption, a low level of education and backwardness. The letters were the beginning of a long series of publications describing travels to Galicia. German-language travelogues include Alphons Heinrich Traunpaur d'Ophanies' *Dreyßig Briefe über Galizien oder Beobachtungen eines unpartheyischen Mannes, der sich mehr, als nur ein paar Monate in diesem Königreiche umgesehen hat* (1787), Balthasar Hacquet's *Neueste physikalisch-*

1 So far, one monograph has been published on the German-language journeys: Anna de Berg's "Nach Galizien" *Entwicklung der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert* (de Berg 2010). This work deals only with German-language travelogues and the focus of the analysis are the images of Galicia produced by the travel texts as well as their developments over the centuries. In many areas, however, the book unfortunately remains superficial and does not provide a new approach to the subject.

politische Reisen in den Jahren 1794 und 95 durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen (1795), Karl Emil Franzos' *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien* (1876), Joseph Roth's *Reise durch Galizien* (1924), and Alfred Döblin's *Reise in Polen* (1925).

With his 1984 book *Nach Galizien. Von Chassiden, Huzulen, Polen und Ruthenen. Eine imaginäre Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina* (Pollack 1984),² Martin Pollack began, after a long hiatus, an examination of Galicia in the context of travel, but now this journey took him into a historical space. The imaginary journey into the past takes him along the railroad route of the Karl Ludwig Railway, beginning in Przemyśl and ending in Lviv. Pollack constructs his image of a “disappeared” Galicia using literary sources from earlier Galician journeys and Galician authors. The popular book of the Austrian journalist and writer, which today undoubtedly belongs to the canon of Galicia literature, served as a starting point and source of inspiration for many subsequently published travel texts. However, these journeys are no longer imaginary, but records of actual movements in real space. It is now not about “the reconstruction of a vanished world” in the form of a literary anthology, but the documentation of this world on the basis of reliable literary and historical sources, which amounts to a comparison with the actual state of today” (Woldan 2004, 92).³ With this sentence, Alois Woldan already draws attention to some characteristics of the more recent Galicia journeys, where the intertext acquires a fundamental function.

Galicia as an Archive⁴

The survival of Galicia is based, above all, on literary and family sources, which, regardless of the present nationhood, due to the common past in the space of Galicia, always correspond with each other and break through the boundaries of national literatures. Galicia can be thought of as a cultural heritage secured in a large transnational archive. What has been handed down from the past can always be reevaluated, retold and reinterpreted in the present, but this is first preceded by a much more important activity – selection. This determines the subsequent journey and thus the movement in post-Galician space. “The survival of those spaces in literature is secured in the intertextual circulation of certain

² In 2001, a new edition of the book was published under a slightly different title. See Pollack 2001.

³ All translations from German by Magdalena Baran-Szołtys.

⁴ The theories and analyses presented here are based on my book. See Baran-Szołtys 2021.

recurrent narratives, motifs, and topoi” (Marszałek and Sasse 2010, 13). The consideration of contemporary real space is thus dominated by reference to the past: the here and now functions as the starting point and (usually negative) opposition to the past.

In accordance with the function of Galicia in the texts as well as the types of sources used, three types of archives can generally be distinguished. First, the historical-literary archive, where intertextuality is the main feature of the travel texts, which are mainly based on historical and literary sources and include travels in the footsteps of famous writers and important personalities, historical places, and events. Secondly, the family archive – the journeys originating from this archive are journeys in the footsteps of one’s family history mainly based on oral family stories and traditional material cultural objects. The travelers are mostly descendants of displaced, emigrated or resettled “Galicians” and through their travel texts they perform a memory reappraisal in the form of reconstruction of family history. Third, the idiosyncratic archive based on archival materials of both the historical-literary and family archives, whose specificity, however, draws from an additional completely subjective, arbitrary part. These connections create an idiosyncratic image of Galicia in an innovative literary form, whereby it particularly often generates identity negotiations. The texts that draw from this type of archive are characterized by their idiosyncrasy: idiosyncrasy is translated from Greek as a peculiar or idiosyncratic mixture that does not lead to semantic clarity. These three types of archives describe not only the type of materials used, but also how they are handled: a public one in the case of the historical-literary archive, a personal one in the case of the family archive, and an individual one in the case of the idiosyncratic archive. Of course, there are also slightly mixed forms, but in general each text can be attributed to one of the three archives, since materials from one archive mainly dominate and guide the text.

Mnemonics

Basically, it is difficult to imagine movements through historical spaces, to speak and write about them without resorting to certain images and metaphors that make thinking about them possible in the first place and, to a large extent, determine them. Since ancient mnemonics, a connection between memory and space has been prevalent. This mnemonics is based on the legend of Simonides of Keos, taken from Cicero’s *De oratore* already in 1966 by the literary historian Frances A. Yates. On its basis, she recalls in her study *The Art of Memory* (Yates 1966), the “ars memoriae.” The narrative is about the Greek poet Simonides of Keos (c. 557-467 B.C.) who, after the ceiling collapsed in his host’s house, was able to

identify the mutilated bodies of the feasting party by their seating arrangement. This procedure was developed into a conscious learning technique (Assmann 1999, 27), which is based on attaching mental images (*imagines*) to certain selected places (*loci*), which stand for what is remembered or memorized. If one goes to these places, one can fall back to these mental pictures, the memory is activated. This technique can also be used in the travels to the post-Galician space. In the process of memorization, the travelers initially draw on a wide variety of materials, all of which are stored under the umbrella term Galicia, as if in an archive; what ultimately evokes these images, however, is the movement in space.

This process can be symbolized very well by Edmund Spenser's *Memoria* metaphor from his 1596 verse epic *The Fairie Queene*, which Aleida Assmann draws on in her remarks on the metaphors of memory. The second book of Spenser's "Allegory of the Christian Virtues" describes the Castle of Alma, which stands allegorically for the healthy human body. The tower, which stands for the head, symbolizes human memory and consists of three chambers that symbolize the future, present, and past (Spenser 1977, 256–258). The third chamber, the past, makes a run-down impression and has two inhabitants: Eumenestes and Anamnestes. Eumenestes is an old man with a dazzling memory who is "witness to all that has happened since time immemorial" and lives in a room surrounded by the documents of that past. However, the old man is too frail to retrieve his volumes from the shelves himself, so he has his library assistant, Anamnestes, who is not only agile, but can also locate volumes thought lost. Eumenestes stands for "Good Memory," while Anamnestes is "the Reminder." (Assmann 1999, 158–159). Assmann expresses the complementary aspect of the characters with the terms memory and reminder:

The passive memory bears the name Eumenestes. This figure embodies the memory, the infinite stock of accumulated data. The active memory bears the name Anamnestes. It embodies the mobile energy of finding and bringing forth, which helps the data from its latent presence to manifestation. Memory is the store from which memory selects, actualizes, makes use of. (Assmann 1999, 160)

Thus, the examination of Galicia is, again and again, a walk into the archive, during which very specific materials are taken out in a selection process. These are updated and become part of this archive. In this extensive archive, certain themes, images, myths, material relics, and cultural practices are preserved. The themes and myths explicated textually or materially are, for example, multiculturalism, multilingualism, periphery, tracing, shtetl, Eastern Jewry.

The newly created text is constituted on the basis of three things: the confrontation with the materials deposited in the Archive Galicia (texts, images, narratives, maps, etc.), the concrete search for the space of Galicia, and the concrete movement in this space (both can also be imaginary). From the interplay of these three elements, travel literature is created, which represents a point of connection between the past and the present. Indeed, the text is created only through the negotiation of the historical, literary images with the present expectations and the experiences of the journey. Selection (from the past), actualization (in the present), recording (for the future) – these three traits define post-Galician travel. In this process, the travelers take on a double archival role in the formation of lore: they are both the administrators of the archival materials (selection) and their producers (actualization, recording).

Travels in the Post-Galician Space: The Historical-Literary Archive

The journeys can be divided into different groups depending on the type of access to the archive. In the following, I present a brief overview of the largest group in post-1989 German-language literature: that which primarily accesses the historical-literary archive. The archival materials of the historical-literary archive include literary and historical texts (as well as related topoi), old maps, photographs, postcards, etc. Journeys drawing from this archive embark on the traces of famous writers and significant personalities, historical places and events. Intertextuality and the connection between text and image are prevalent in these texts. In doing so, the travelers draw from sources by authors of various nationalities and ethnicities, whereby the newly updated image of Galicia is based on a transnational network of archival materials. The authors choose specific focal points for their journey, propagating a part of the past.

Much of the German-language travel to Galicia deals with Jewish heritage in the post-Galician region. The first Galician travel text published in the German-speaking world after 1989 was Verena Dohrn's *Reise nach Galizien. Grenzlandschaften des alten Europas* (Dohrn 1991). The author undertook her real journey before 1989 "to get to know the old borderlands of Galicia, Volhynia, Podolia, the Ukrainian province facing our country" (Dohrn 1991, 7). In the course of her journey, she has drawn on the readings of numerous Galician authors as well as on the life stories of important personalities connected with Galicia, making her work highly intertextual, which also explains her aim: "to test in conversation the baggage of what she has read and the prejudices she has formed at her desk, to measure it against vivid impressions and to compare readings" (Dohrn 1991, 9-10).

Dohrn articulates the main theme of the book already in the first chapter:

After the Ruthenians and the Poles, the Jews were the largest minority in Galicia, Volhynia and Podolia, making up ten to twelve percent of the total population in Galicia, and often more than half of the population in the towns and cities. People with great names – Joseph Roth, Rosa Luxemburg, Paul Celan, Rose Ausländer, Manès Sperber, Wilhelm Reich, Helene Deutsch, the family of brothers Isaac Bashevis and Israel Yoshua Singer come from the province of Galicia. (Dohrn 1991, 9)⁵

The main aspect of the work is the Jewish heritage of Galicia. The Polish literary component remains almost entirely in the background, the exceptions being references by Zbigniew Herbert and Stanisław Lem. Of the Ukrainian sources, Ivan Franko, Taras Shevchenko, and Mykhailo Kotsiubynsky are cited in the text. For orientation and help during the journey, Dohrn uses historical maps; by using them, a palimpsest is created: past and present are superimposed, with the pre-1918 period as the most valuable. One does not find many of Dohrn's own descriptions of places: the text and the presentation of the places are created on the one hand by intertextual references, allusions and quotations from texts dealing with these places, and on the other hand by citing biographies of personalities who grew up in these places, were born there, traveled there or were there for other reasons. The places visited are always associated with literary works or famous personalities. For Dohrn, nothing works without intertext, so at the end of the book she adds a "Selected Bibliography" of several pages, from which one can see the focus of her archival work (Dohrn 1991, 187–192). The Slavist and a literary scholar creates a picture of Galicia in which only the Jewish heritage is significant. Contemporary Ukraine is portrayed as backward, dirty and exotic, just as it was in the old Enlightenment travelogues. The narrator adopts an arrogant attitude toward the locals, often criticizing their lack of interest in the history of the places. The Ukrainian and Polish heritage is almost completely omitted.

Also Kaspar Schnetzler's *Meine galizische Sehnsucht. Geschichte einer Reise* (Schnetzler 1991) has the same focus – the Jewish heritage: "The history of Galicia was unthinkable without the Eastern Jews; soon the Eastern Jews will only be thinkable in Galicia" (Schnetzler 1991, 38). The Swiss writer prefers to focus on the decline of Eastern Jewry and the Shoa. He does it differently from

⁵ The quotation by Verena Dohrn contains a substantial mistake: the Singer brothers were not from Galicia, but from Congress Poland.

Dohrn, because his book is characterized by an innovative form. It is a collection of different personal encounters, experiences, and impressions, framed in 27 short demanding literary forms. The representations are alienated: present and past, reality and imagination, real and invented figures intermingle; the boundaries between them are not recognizable. He meets survivors of the Holocaust, remembers those who have already died at cemeteries, or resurrects literary figures such as Karl Emil Franzos and lets them speak. In a mnemonic sense, he recalls at certain places the people or events that belong to those places. The atmospheric text is intertextual, with archival materials intermingled in the text without indications. One looks in vain for a bibliography like Dohrn's in Schnetzler's work. His sources are not only literary works, but also newspaper articles, epitaphs, Russian and Jewish proverbs, or narratives by survivors who have come to function as historical figures, such as the Czernowitz Jew Rose Rapaport. The account of his finding her exposes the cynicism of some travelers as well as journalists from the West:

Rose Rapaport was the model Chernivtsi, she was considered a good source in the Western publicist world. Contemporary witness: she was of the right age, Jewish – not religious like most, but “cultured,” as she said – spoke German with an Austrian accent. (Schnetzler 1991, 1)

The passage also expresses the exploitation of the heritage of Eastern Jewry by the Western intellectual circle (whose strong focus on it is also confirmed in the travel texts presented here); on the other hand, it reveals the constant exclusionary discourse of backwardness surrounding Galicia. In doing so, Schnetzler visualizes the idea of progress and the immanent polarization between East and West:

What is alienating is the inconceivability that one day all this will be no more. That the streets will be leveled, tarred and smoothed, the houses renovated, plastered, painted. That colors will rule. That the displays and offers of the stores will be plentiful, that the clothes of the Lviv women will be colorful. (Schnetzler 1991, 59–60)

The fact that Schnetzler had traveled to Galicia on the last days of its affiliation with the Soviet Union strengthens this argument. His view of the future, the future alignment of Ukraine with the West, has not yet been fully realized (which is confirmed below with Stefan Weidner's analysis of the latest trip to Galicia). Moreover, the Swiss shows the constant changeability of Galicia: “For that I still saw the old Galicia, the old Lviv. The old? Today

the k.u.k. Galicia is the old one, tomorrow Soviet Russian Ukraine will be the old Galicia” (Schnetzler 1991, 60).

The Jewish heritage is also the focus of the next travelogue *Verwehte Spuren. Von Lemberg bis Czernowitz. Ein Trümmerfeld der Erinnerung* by Ernst Hofbauer and a photographer Lisa Weidmann (Hofbauer 1999): “We have endeavored to illuminate and document the Jewish background of this often forgotten eastern corner of historical Austria in words [...] and pictures [...]” (Hofbauer 1999, 8). Like Dohrn and Schnetzler, Hofbauer makes it her goal to commemorate the eradication of Eastern Jewry in this area:

But where this music originated, in the Yiddish shtetls, no one plays or listens to it anymore. For Yiddish life has died out there. If the extent of absolute power over people and their religious and cultural symbols can be grasped topographically at all, then the towns and shtetls of Galicia and Northern Bukovina are authentic fields of rubble of expulsion, abandonment and oblivion. (Hofbauer 1999, 7)

The report is based, on the one hand, on literary texts, primarily by Joseph Roth, Rose Ausländer, Paul Celan, Leopold von Sacher Masoch or Salcia Landmann, and, on the other hand, on interviews with contemporary witnesses and actors of contemporary Jewish life in Ukraine (Alexander Lisen, Josef Burg, Max Schickler and others). Galicia represents Jewishness as a part of Austrian history and shows how Habsburg policies fostered the emergence of a Ukrainian nation – an Austrian narrative prevails. Thus, the journey leads only through the Ukrainian part of the former province: Lviv, Brody, Zablotów, Sadagora, Chernivtsi. In addition to securing the Jewish heritage, the journalistic text primarily provides a portrayal of the West Ukrainian reality at the end of the 1990s. This travel text is dominated by the description of the socio-economic and political conditions with the historical background, completely omitting the Polish perspective. The Austrian author of *Scandal*, who comes from economic and political circles, paints a dreary, hopeless picture of a decaying Ukraine, marked by mafia wars and corruption, which seems to be slightly overdrawn. Here, too, today’s Galicia stands for backwardness, as is evident in the example of Brody: “The short drive [...] is reminiscent of a drive through a sloppily organized Third World city” (Hofbauer 1999, 101).

A relatively new way of relating a trip to Galicia is *Der stille Bug. Reise durch ein zerrissenes Land* by the journalists Annette Dittert and Fritz F. Pleitgen (Dittert and Pleitgen 2004). The trip was made to shoot a documentary film, with the writing and publication of the book taking place afterwards. As the title suggests, the

book focuses on the context of historical upheavals and related developments. Much space is given to the presentation of historical contexts and their impact on the present, including a historical timetable in the appendix. The starting point is the border river Bug with its political and historical significance for the region and the journey leads to Brest. The sources for the journey and narrative are primarily the people living and encountered there, with their fates and accounts of present and past Galicia described in the book, but also literary and historical sources (Rose Ausländer, Paul Celan, Martin Pollack, Joseph Roth, Taras Shevchenko, etc.). This journalistic text is similar to Hofbauer's in that it focuses on and illuminates Ukraine's present with its history. For the first time, the Jewish heritage is no longer explicitly at the center of the journey.

Roswitha Schieb's *Reise nach Schlesien und Galizien. Eine Archäologie des Gefühls* (2000) opens up a new approach to the area, which also applies to Sabrina Janesch's novel *Katzenberge* (2010). Schieb and Janesch both embark on a journey in search of their own family's past in Silesia and Galicia, respectively. Both texts share the same historical context: the forced resettlements and expulsions of the Polish population from eastern Galicia and the Germans from Silesia in the 1940s. Thus, both journeys begin in Lower Silesia and only later lead to Galicia. Janesch's text focuses exclusively on family history, which means that it is not really based on a historical-literary archive. Schieb's text deals both with the places of origin of her family (she is the daughter of Germans expelled from Silesia) and with the literary-historical traces of Silesia and Galicia. The intertextual component, however, is much less developed in Schieb's work, since she is primarily interested in the fates of the expellees and their descendants, as well as in contemporary developments in Silesia and Galicia. Since Galicia is of interest to her primarily because of the expelled Poles, the Polish sources are also given more space (Jan Parandowski, Józef Wittlin, etc.).

The latest published trip to Galicia, entitled *Ins Griechenland des Ostens. Die Ukraine, Lemberg, die Juden und wir. Wiederholung einer Reise* is, in the words of its author, Stefan Weidner (2015), "a re-traveling of writers' journeys." The German writer, translator, and an Islamic scholar toured Lviv in March 2014 in the footsteps of primarily one author, Alfred Döblin, and was "in search of the pan-European roots of the crisis in Ukraine." It is a trip initiated by the events surrounding the Ukraine crisis and Euro-aidan, which brought Ukraine back into the public eye in the German-speaking world and also produced some journalistic and

literary publications.⁶ Weidner bases his account primarily on an archival source: Alfred Döblin's *Reise nach Polen*, which is cited throughout the text. He visits the places Döblin visited and juxtaposes both impressions or texts, his of the present and Döblin's of the past, throughout the text. Döblin's text is marked with an italic font. In his visit to Krakow Square in Lviv, the two points of view complement each other almost congruently. The layers of time and perspectives are superimposed:

[...] in front of us an elongated square, covered with stalls, board shacks. While I look at the picture [...] I feel something – a memory of things that I myself have never experienced breaks over me [...]. *Behind the municipal theater, a quagmire begins. My boots are covered with clay. With slush. This has been, with a tingling mass of traders, petty traders, small traders, they really stand there, loiterers, scroungers, less of them, is probably due to the snow, the Judenstadt. Krakowskiplatz expands; it is full of wooden stalls. A free area, in Döblin's time still desolate, horrifying masses of ruins. A lonely house is preserved. I see it.* (Weidner 2015, 18–19)

Transparent palimpsesting – this is how one could describe Weidner's method. Apart from Döblin, Józef Wittlin's *Mój Lwów* and Stanisław Lem's *Wysoki Zamek* are also cited several times. Furthermore, he cites a speech by Hans Frank, testimonies of a survivor of the massacre of Lviv professors in Eastern Galicia, Martin Pollack's *Reise nach Galizien*, Johann Gottfried Herder's *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, and Laura U. Mark's *Enfoldment and Infinity*. This remarkable journey is actually just a four-day visit to Lviv and differs in several ways from previously published travel texts – his text is reflective, detached, and thoroughly self-critical. The self-proclaimed “metropolitan archaeologist” (Weidner 2015, 30) probably knows, based on his theoretical and methodological knowledge, how remembering works and demonstrates this in an exemplary way:

What are we, what do we think, what do we speak other than the languages, the thoughts, the ways of seeing that have been inherited, imprinted in the wax of our memory? I merely recognize and find this heritage, consciously

⁶ Cf. inter alia: Andruchowytch, Juri, ed. 2014. *Euromaidan – Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; Raabe, Katharina, and Manfred Sapper, eds. 2015. *Testfall Ukraine – Europa und seine Werte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; Schlögel, Karl. 2015. *Entscheidung in Kiew. Ukrainische Lektionen*. München: S. Fischer; Mühlhng, Jens. 2016. *Schwarze Erde. Eine Reise durch die Ukraine*. Reinbeck: Rowohlt; Sommerbauer, Jutta. 2016. *Die Ukraine im Krieg. Hinter den Frontlinien eines europäischen Konflikts*. Wien: Kremayr & Scheriau.

accept it as mine. When I read Döblin, when I walk with him through Lviv, I find [...] the sentences and images that were already inscribed in my memory as rudiments [...]. And at the same time, by writing about it, I lay a new layer of memory, which may one day be recognized by others, because it is itself only an outflow of what inscribes itself in us, today and after us. (Weidner 2015, 30)

Weidner calls this “transmemoration” and thus describes the archival role in the formation of each individual’s tradition in general and his in particular: one manages and produces archival materials – an archaeological work as implied in the post-Galician journeys to Galicia.

The travel text is also convincing in its contemporaneity. Not only was the book first published as an e-book and the author prepared for the journey not with traditional maps but with Google Maps, but also, and this is probably most significant, he draws parallels to global contemporary political-economic-moral issues. He repeatedly makes comparisons with Islam and refugees, and does so referring to Jews, more specifically those who traveled to Galicia in the interwar period to look at the Eastern European Jews, using stereotypes and trying to confirm them: “To find those who were as Jews were imagined, one had to search, like Döblin (and the Nazis), in Poland and Ukraine” (Weidner 2015, 22). The goal was to understand “the difference between valuable and less valuable people.” Weidner applies this as a warning signal for the present:

It is very important today to understand this, in order not to fall prey (again!) to the delusion that whoever is among us and different from us must adapt; in order not to pretend, as the film does, that the extermination of the Jews is so incomprehensible and shocking today because, like the Jew in the film, they were no different from our mothers, our fathers, not such a strange stranger who engages in air trade, speaks a strangely different language (Yiddish! Arabic! Turkish!), is denigrated as a social fraud (*the hostile words of parasites, freeloaders!*), looks neglected (yes, the Jews in Galicia were poor), believes in another God, forms parallel societies and similar things, which today many accuse the Muslims among us of, and which is the same as the then widespread view of the Jews Döblin saw in Lemberg. (Weidner 2015, 22-23)

However, he also addresses the complexity of frivolous judgments of perpetration and victimhood, which numerous travelers coming to Galicia from the West have ignored so far or tended

to continue as the discourse of backwardness and their position of superiority. Although Weidner does not use Ukrainian sources, he does not try to leave Ukrainians unmentioned: he makes references to Euromaidan and the Ukrainian politics without belittling them. It is not a condescending but an empathetic view.

Conclusion

The analysis of the most important journeys in the post-Galician area in German-language literature after 1989 brings to light several aspects concerning the literary and journalistic representations of Galicia. After 1989, Galicia is mainly related to Eastern Galicia; the real administrative unit of the Habsburgs is no longer significant. The journeys are based on an established literary canon and, for the most part, follow similar trajectories. The focus on Jewish heritage continues to this day, although the portrayal of Ukrainian reality, complete with socio-economic and political explanations, is becoming increasingly important. Polish heritage does not play a serious role in the representations and is treated only in passing, but Polish works serve more as models than Ukrainian ones, which could be justified by the establishment and availability of Polish literature in German translation in the German-speaking world.

Travelers' attitudes toward the post-Galician region and its inhabitants are also changing. Whereas in the 1990s a lecturing, arrogant narrative still prevailed, the latest reports are more self-critical and empathetic. This is a tendency that can explain the increasingly critical attitude toward supposed Western omniscience and merciless neoliberalism. Above all, Stefan Weidner's report also shows one thing: how Galicia can or could be used as a starting point for the analysis of contemporary problems. Yet, all in all, these journeys are based on the material from the literary-historical archive.

Bibliography

- Andruchowytsch, Juri, ed. 2014. *Euromaidan – Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Assmann, Aleida. 2010. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Baran-Szołtyś, Magdalena. 2015. "(Re-)visionen von Galizien: Transgenerationale Reisenarrative zwischen Wiederentdeckung, Rekonstruktion und Imagination." *Studia Litteraria Universitatis Jagelonicae Cracoviensis* 10 (1): 1–14.
- Baran-Szołtyś, Magdalena. 2021. *Galizien als Archiv. Reisen nach (Post-) Galizien in der polnischen und deutschsprachigen Literatur nach 1989*. Göttingen: Vienna University Press at V&R Unipress.


- Baran-Szołtys, Magdalena, and Marianne Windsperger. 2016. "Galicia revisited. Spurensuche als Generationenerzählung in der deutschsprachigen, polnischen und jüdisch-amerikanischen Gegenwartsliteratur." In *Familie und Identität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, edited by Goran Lovrić and Marijana Jeleč, 247–259. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Baran-Szołtys, Magdalena, Olena Dvoretzka, Nino Gude, and Elisabeth Janik-Freis. 2018. "Einleitung der HerausgeberInnen." In *Galizien in Bewegung. Wahrnehmungen – Begegnungen – Verflechtungen*, edited by Magdalena Baran-Szołtys, Olena Dvoretzka, Nino Gude, and Elisabeth Janik-Freis, 11–19. Göttingen: Vienna University Press at V&R Unipress.
- Berg, Anna de. 2010. "Nach Galizien." *Entwicklung der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Dittert, Annette, and Fritz F. Pleitgen. 2004. *Der stille Bug. Reise durch ein zerrissenes Land*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Dohrn, Verena. 1991. *Reise nach Galizien. Grenzlandschaften des alten Europa*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hofbauer, Ernst, and Lisa Weidmann. 1999. *Verwehte Spuren. Von Lemberg bis Czernowitz. Ein Trümmerfeld der Erinnerungen*. Wien: Ibero.
- Janesch, Sabrina. 2010. *Katzenberge*. Berlin: Aufbau.
- Kratter, Franz. 1786. *Briefe über den itzigen Zustand von Galizien. Ein Beytrag zur Staatistik und Menschenkenntnis*. Leipzig.
- Marszałek, Magdalena, and Sylvia Sasse. 2010. "Geopoetiken." In *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, edited by Magdalena Marszałek and Sylvia Sasse, 7–18. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Mühling, Jens. 2016. *Schwarze Erde. Eine Reise durch die Ukraine*. Reinbeck: Rowohlt.
- Pollack, Martin. 1984. *Nach Galizien. Von Chassiden, Huzulen, Polen und Ruthenen. Eine imaginäre Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina*. Wien: Brandstätter.
- Pollack, Martin. 2001. *Galizien. Eine Reise in die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Raabe, Katharina, and Manfred Sapper, eds. 2015. *Testfall Ukraine – Europa und seine Werte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schieb, Roswitha. 2000. *Reise nach Schlesien und Galizien. Eine Archäologie des Gefühls*. Berlin: Berlin.
- Schlögel, Karl. 2015. *Entscheidung in Kiew. Ukrainische Lektionen*. München: S. Fischer.
- Schnetzler, Kaspar. 1991. *Meine galizische Sehnsucht. Geschichte einer Reise*. Frankfurt a. M.: Knecht.
- Sommerbauer, Jutta. 2016. *Die Ukraine im Krieg. Hinter den Frontlinien eines europäischen Konflikts*. Wien: Kremayr & Scheriau.
- Spenser, Edmund. 1977. *The Faerie Queene*. London: Longman.

- Weidner, Stefan. 2015. *Ins Griechenland des Ostens. Die Ukraine, Lemberg, die Juden und wir. Wiederholung einer Reise*. Köln: Amazon.
- Woldan, Alois. 2004. "Zum deutschsprachigen Galiziendiskurs nach der Wende von 1989/1991." In *Polendiskurse. Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 1993–2003*, edited by Martin Grimberg, 87–105. Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst.
- Wolff, Larry. 2004. "Inventing Galicia. Messianic Josephinism and the Recasting of Partitioned Poland." *Slavic Review* 63/3: 818–840.
- Wolff, Larry. 2010. *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Yates, Frances A. 1966. *The Art of Memory*. London: Routledge.



Anouk Herman

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-1791-2551>

365 drzew

Transmedialny performans ekofeministyczny

365 drzew

An Ecofeminist Transmedia Performance Project

Abstrakt: Tematem artykułu jest performans krakowskiej artystki Cecylii Malik. W czasie trwania projektu *365 drzew* performerka codziennie fotografowała się na wybranym drzewie, a następnie publikowała wykonane zdjęcie na Facebooku. Dzieło Malik miało uwrażliwiać odbiorców na obecność drzew w przestrzeni miasta, propagować bliskie, dziecięce obcowanie z przyrodą. Z tego powodu przywoływane konteksty to między innymi myśl ekofeministyczna, koncepcja dziewczynkości czy (częściowo zrewidowanej) sowizdrzałości. W analizie performansu wykorzystane są koncepcje transmedialności – projekt Malik badany jest w poszukiwaniu rozmaitych przeniesień: z obszaru wizualnego do tekstowego i z powrotem, pod uwagę brane są także działania performerki w sieci.

Słowa kluczowe: ekofeminizm, transmedialność, performans, dziewczynność

Abstract: In this paper, Anouk Herman discusses the performance project *365 drzew* [365 Trees] by Cracovian artist Cecylia Malik. The project involved the artist photographing herself and publishing the photos on her Facebook profile, which she did every day for 365 days. The aim of Malik's work was to raise the awareness of the presence of the trees in the space of the city and to propagate close, childlike encounters with nature. For this reason, among the contexts which Herman summons in this analysis of Malik's project are ecofeminist thought as well as two literary conventions, that of girlhood and that of (partly redefined) natural jester (Pl. *sowizdrzał*). Herman also uses the concept of transmedia in an attempt to describe the process of its transformations, from the literary to the visual context and back, while taking consideration the performance artist's activity on the Internet.

Keywords: ecofeminism, transmedia, performance, girlhood studies

Gdy przyglądamy się uważnie kolejnym stronom albumu *365 drzew* Cecylii Malik, możemy wskazać datę, która wyznacza opadanie liści czy określa pojawienie się pierwszego śniegu, moment rozpoczęcia kwitnienia i wiele innych zjawisk – rok zatacza koło w 365 kadrach pełnych gałęzi, pni i pstrokato ubranej Malik, która o przygodzie codziennej wspinaczki na drzewa pisze tak:

Byłam na drzewach w gęstą listopadową mgłę. Pnie były wtedy śliskie i mokre. Byłam zimą, kiedy gałęzie okrywała szadź. Ta pora roku jest bardzo piękna i zupełnie co innego tylko oglądać, a co innego czuć ją wszystkimi zmysłami. Czułam zapach i smak śniegu, jak drobinki szronu sypią się za koszulę i jak trzeszczą pod nogami oblodzone gałęzie. Bardzo marzyły mi ręce, ale za to widok z góry był cudowny (Malik, 2011, s. 9).

Krakowska malarka, performerka i aktywistka ekologiczna od 2009 do 2010 roku codziennie fotografowała się na innym drzewie; na zdjęciach w koronach drzew wiosennych, letnich, jesiennych i zimowych utrzymywała często niemal niedostrzegalne zmiany i przesilenia między następującymi po sobie porami roku. Akcja była sumiennie dokumentowana na facebookowym profilu artystki. W 2011 roku w Fundacji Bęc Zmiana wydany został gromadzący zdjęcia Malik album *365 drzew*.

W powieści Itala Calvina *Baron drzewoład* dwunastoletni Cosimo Piovasco di Rondò wspina się na drzewo, by odkryć, że „kilka metrów w górę i jest naprawdę zupełnie inaczej” (Malik, 2011, s. 9): znika nieudolna piecza rodzicielska, a świat bezpiecznego, zamożnego domu zostaje zastąpiony dużo bardziej nieprzewidywalnym mikrokosmosem zasiedlanym przez postaci potencjalnie groźne lub otwarcie wrogie. Wśród koron drzew Cosimo odkrywa istnienie nieznanego mu do tej pory porządku, w którym przekradanie się do ogrodu sąsiedniej posiadłości i kradzież owoców z sadów mieszkających w pobliżu rolników należą do reguł przetrwania. Przygoda Cosima nosi znamiona dziecięcej zabawy, ale jest też gestem sprzeciwu wobec zasad panujących wśród groteskowo przyziemnych ludzi. W podobny sposób możemy spoglądać na zainspirowany powieścią Itala Calvina performans Cecylii Malik, w którym „dziecinną” wspinaczka na drzewa okazuje się sowizdrzalskim – jednocześnie zabawnym i prowokacyjnym – aktem ekologicznego buntu wymierzonego w rozmaite „ziemskie sprawy”, na przykład w lekceważenie miejskiej przyrody, niszczenie jej czy pozwalanie, by została wyparta przez antropocentryczną infrastrukturę. Realizując koncept polegający na repetycji i intertekstualnie odsyłając do powieści Calvina, Malik zdaje się pośrednio kierować uwagę także na eksperymenty OuLiPo. Stojący za performansem parodystyczny koncept jest wszak czytelny, rygorystyczny i oparty na powtarzalnych czynnościach: na przygotowaniu stroju, wejściu na drzewo i wykonaniu fotografii, te zaś składają się na osobliwe archiwum. Co interesujące, performans artystki zdaje się wchodzić w dialog z innym, znacznie starszym, projektem 7000 *Eichen* [7000 dębów], czyli zaproponowanym w 1982 roku przez Josepha Beuysa planem posadzenia siedmiu tysięcy drzew

w położonym w Hesji mieście Kassel. Zainicjowane przez artystkę zalesianie miało być odpowiedzią na masowe wycinki, które stopniowo degradowały ekosystem regionu. Nazywany przez Beuysa „rzeźbą społeczną” projekt zakończył się pomyślnie: jego wymiar aktywistyczny, czyli promowanie współistnienia tkanki miejskiej z przyrodą, można uznać za perswazyjny i skuteczny. Wśród innych, korespondujących z wizją Cecylii Malik projektów artystycznych o charakterze aktywistycznego happeningu można wskazać *Ból Tomka Kawiaka* – w 1970 roku artysta zdecydował się zabandażować okaleczone gałęzie drzew na jednej z lubelskich ulic.

Performans Malik, inspirowany buntowniczym gestem Cosima, nie tylko w zawiadziaki sposób przypomina o stopniowym znikaniu drzew z miejskich przestrzeni, lecz także zwraca uwagę na relację zawiązującą się pomiędzy drzewem a osobą, która postanawia się na nie wspiąć. Doświadczenie dotykania zmieniających się w zależności od pogody liści, gałęzi i kory może być przeżyciem duchowym, a nawet leczącym – jak w hortiterapii, czyli leczeniu opartym na aktywnym obcowaniu z naturą poprzez pielęgnację roślin. Metafizyczny wymiar obcowania z drzewami żartobliwie podsumowuje Jan Różycki, który w jednym z komentarzy dołączonych do albumu Malik, zatytułowanym *Intymność w koronie drzewa*, snuje opowieść o zainicjowanym przez artystkę romantycznym spotkaniu Pana Konara i Pani Gałązki. Dowcipna konwencja wielu spośród komentarzy pojawiających się w reakcji na performans zdaje się podkreślać kluczowe dla przedsięwzięcia sowizdrzalskość, parodystyczność i groteskowość, które na różne sposoby manifestują się zarówno w polu konceptu, jak i w warstwie wizualnej projektu – w komicznych pozach performerki, wybieranych przez nią niecodziennych ubraniach czy wyrazistym makijażu:

Codziennie rano ubierałam się „na drzewo”: tanie kolorowe ciuchy, buty z cienką podeszwą i czerwona szminka, żeby z daleka było widać twarz. Potem jak wracałam do domu czy pracy, wysypywałam igły lub korę spod bluzki na podłogę (Malik, 2011, s. 9).

Sam akt wspięcia się na drzewo nosi znamiona transgresji, przekroczenia granicy pomiędzy dziecięcością a dorosłością, zabawą a wysokoartystycznym performansem, aktywizmem ekologicznym a jego wyśmianiem. Tęczowe ubrania, dramatyczne pozy, czasem obecność przypadkowych spacerowiczów – wszystko to sprawia, że fotografie z cyklu *365 drzew* wydają się łobuzerskie i przesiąknięte atmosferą karnawałowych przebieranek. Ekologiczna działalność artystki – między innymi zorganizowana przez nią demonstracja, której uczestnicy przebrani byli za modraszki,

mającą na celu przekonanie władz Krakowa do rezygnacji z zabudowy Zakrzówka – odbywa się przy udziale sztuki.

Przedstawione tu doświadczenie natury ma jednak zdecydowanie charakter niekonwencjonalny i wiąże się zapewne z koniecznością pokonania licznych przeszkód jeszcze przed mozolną wspinaczką: wstydu i obawy przed reakcją przechodniów – ich niechęcią lub agresją. Performans artystki nie dotyka jednak tych kwestii i koncentruje się przede wszystkim na efekcie końcowym – multisensorycznym doświadczeniu i jego rebelianckiej formie. Jak pisze Malik:

Siedząc na drzewie, w pewnym sensie uciekałam z miasta. Od swoich obowiązków, od codzienności. Jest to mój pamiętnik, ale też prywatna rebelia, mały bunt. Kilka metrów w górę i jest naprawdę zupełnie inaczej (Malik, 2011, s. 9).

W *365 drzewach* artystka redefiniuje pojęcie więzi między człowiekiem a bytującą z nim po sąsiedzku zielenią i wskazuje jednocześnie, że samo pojęcie natury uległo już pewnym wewnętrznym przemianom czy nawet się zdezaktualizowało. Wiele spośród drzew, na których sfotografowała się Malik, to samotne wyspy w morzu osiedli i ulic, ostatnie zielone oazy na terytorium zdominowanym przez wytwory człowieka. Krucha obecność i nienarzucająca się stałość drzew są głównymi bohaterkami cyklu, bo to na nich wspiera się – w sensie przenośnym, ale i dosłownym – uśmiechnięta, pozująca przed obiektywem artystka.

Transmedialność performansu

Jak pisał Marshall McLuhan, „[w]raz z pojawieniem się elektrotechniki człowiek przedłużył, czyli wyprowadził na zewnątrz siebie, żywy model ośrodkowego układu nerwowego” (McLuhan, 2004, s. 83). W koncepcji McLuhana zakresy pojęć „informacja”, „medium” i „przekaz” są bardzo szerokie, obejmują wiele zjawisk – media są przedłużeniem zmysłów człowieka, jego zdolności poznawczych, a nawet umysłu, w związku z czym nadmiar informacji ma katastrofalny wpływ na jednostkę. Twierdzenie McLuhana, że „[w]szystkie media całkowicie przekształcają ludzi”¹ (McLuhan, Fiore, 1967, s. 75), idzie w parze z przekonaniem, że podmiot jest kształtowany nie tylko przez informację, lecz także przez same media. Medium jest tu bowiem również informacją, środek przekazu jest również przekazem. A zatem człowiek w nowoczesnym społeczeństwie informacyjnym doświadcza świata poprzez media, które wpływają na nasze we-

1 Jeżeli nie podano inaczej, przekład cytatów z języka angielskiego – A.H.

wewnętrzne doświadczenia, odczucia, wrażenia zmysłowe. W tym kontekście klasyczna teoria McLuhana stanowi istotny punkt wyjścia w rozumieniu medium, dającym z kolei początek różnym teoriom transmedialności.

Warto również zwrócić uwagę na koncepcję remediacji wprowadzoną przez Jaya Davida Boltera, wedle której środki przekazu literatury są zastępowane mediami nowszymi (na przykład druk na papierze jest wypierany przez przedstawienia cyfrowe w postaci hipertekstu) (Bolter, 2014). Do podobnego przekształcenia dochodzi w przestrzeni performansu, który Malik przeniosła do Internetu, sprawiając, że głównymi odbiorcami tej sztuki stali się użytkownicy Facebooka. Samo to sprawiło, że dzieło artystki uwikłało się w medialną sieć powiązań pomiędzy drukiem, fotografią, Internetem i działaniem „na żywo”, a dodatkowo wytworzyło wokół siebie społeczność, która dzięki przekazywaniu dalej dokonań Malik powiększała ich zasięg.

Performans Malik można badać w ramach kilku przenikających się wymiarów. Z jednej strony *365 drzew* jest projektem ściśle wiążącym ciało z miejscem, w którym zamysł jest performowany – w tym przypadku każda fotografia upamiętnia wejście na konkretne, wybrane przez Malik drzewo, udowadnia, że doszło do aktu wspinaczki, i dokumentuje jej powodzenie. Z drugiej strony każdy z pojedynczych performansów wspinaczkowych ma charakter intertekstualny, nawiązuje bowiem do powieści Calvina i buntu Cosima, buntu, który w wizji performerki zostaje „zwielokrotniony” – raz poprzez codzienne powtarzanie tego samego gestu, drugi raz poprzez fotografię, trzeci raz dzięki rozpowszechnieniu jej w mediach społecznościowych. Kolejnym polem działania performansu Malik jest właśnie Internet. Wokół facebookowego projektu artystce udało się zbudować sieć społecznościową – obserwujący uczestniczyli we wszystkich etapach performansu, każdego dnia oczekiwali na kolejne zdjęcie. Zebranie fotografii i wydanie ich w formie albumu jest ostatnią, a zarazem najbardziej zinstytucjonalizowaną formą, jaką miał przybrać performans *365 drzew*. Kumulują się tu nie tylko różne media, formy działalności artystycznej i okoł artystycznej – materialny artefakt przedłuża żywotność performansu i zwiększa jego zasięg, pozwala na bycie zauważonym i docenionym, zmusza do reakcji krytyków i innych artystów. Udokumentowany fotograficznie performans wkracza w inny obszar sztuk wizualnych, poszerza oddziaływanie akcji, która wcześniej miała charakter ściśle temporalny.

Uwikłanie performansu Cecylii Malik w różne obszary medialne sprawia, że projekt śmiało można określić mianem transmedialnego. Według definicji Tomasza Załuskiego transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną hetero-

geniczność powstającego w tym procesie wytworu (Załuski, 2010, s. 11). W tym ujęciu za transmedialny trzeba uznać przekaz, który wykorzystuje i eksponuje „przechodzenie” pomiędzy mediami (na przykład między tekstem i fotografią czy medium papierowym i medium internetowym), wytwarzając przy tym i zachowując własną modalność oraz niejednorodność. Praca Malik zostaje niejako przyłapana na gorącym uczynku: na granicy pomiędzy różnymi mediami – z jednej strony artystka na fotografiach utrwała widowisko, performans, odbierając mu jednak tym samym aspekt ruchu i czasowości, z drugiej – przenosi w przestrzeń sztuk wizualnych pomysły zaczerpnięty z literatury (interpretacja *Barona drzewołaza*). Najważniejszymi jakościami artystycznego projektu stają się zatem jego heterogeniczność, niejednoznaczność i dynamiczność, balansowanie na granicy różnych dziedzin sztuki (fotografii, performansu, literatury) i zaangażowania (aktywizmu ekologicznego, rozwijania profilu w mediach społecznościowych).

Nieco inaczej niż Załuski zjawisko transmedialności ujmuje Wioletta Kazimińska-Jerzyk, która rozpoznaje je jako odmianę intermedialności: „w wielu przypadkach transmedialność pojmuję się po prostu jako szczególnego rodzaju intermedialność, w której wielość i różnorodność relacji przestaje być uchwytana jako ich suma, a staje się procesem” (Kazimińska-Jerzyk, 2010, s. 61). Historyczka sztuki akcentuje przede wszystkim proces kształtowania się dzieła transmedialnego i kładzie nacisk właśnie na element jego „stawiania się”. Performans *365 drzew* można postrzegać jako dzieło „w procesie” zwłaszcza z perspektywy jego czasowych transformacji, w których literackie inspiracje doprowadziły do powstania performansu, cyklu fotografii, internetowej akcji, a na końcu książki artystycznej. Tak postrzegana praca Malik częściowo traci na swoim wewnętrznie zdynamizowanym charakterze, zyskuje natomiast jako dzieło percypowane z perspektywy czasowych modyfikacji i osadzone w kontekście następujących po sobie wydarzeń okołartystycznych.

Walor temporalności i procesualności dzieła transmedialnego tak opisuje Marta Raczek: „Wydaje się, że transmedialność można definiować z dwóch perspektyw: z perspektywy wzajemnej relacji mediów w obrębie danego projektu, którego cechą jest hybrydyczność medialna, oraz z perspektywy sytuacji widza w ramach dzieła oraz roli podejmowanej przez niego aktywności interpretacyjnej” (Raczek, 2010, s. 125). Badaczka zwraca uwagę na wartość „aktywności interpretacyjnej” odbiorców dzieła. Okazuje się, że jednym z wyznaczników transmedialności jest także stopień interakcji, do którego dzieło zaprasza widza, sposób, w jaki angażuje jego zmysły i skłania go do podjęcia wysiłku rozumienia. W przypadku performansu Cecylii Malik mamy do czynienia z kilkoma potencjalnymi grupami odbiorców. Pierwszą z nich są często

przypadkowi przechodnie, którzy byli świadkami wspinania się Malik na drzewa, drugą – przyjaciele, znajomi, ale i obserwatorzy profilu artystki na Facebooku, na którym publikowane były zdjęcia dokumentujące performans, trzecią – czytelnicy albumu *365 drzew*. Nastawienie odbiorcze przedstawicieli tych grup prawdopodobnie istotnie się różniło – podczas gdy osoby z pierwszej grupy nie musiały wiedzieć, że mają do czynienia z performansem, te z drugiej grupy mogły już być o tym poinformowane. Kiedy ci z drugiej grupy utożsamiali grafiki publikowane na profilu artystki z memami bądź innym rodzajem żartobliwego contentu, ci z trzeciej – mający do czynienia z albumem fotograficznym, książką artystyczną, zainspirowaną w dodatku eksperymentalnym tekstem literackim – prawdopodobnie odebrali zdjęcia jako wytwory o charakterze wysokoartystycznym. Z perspektywy czasu praca Malik może być percypowana na każdy z tych sposobów. Odbiorca jest w stanie wyobrazić sobie reakcję przypadkowego przechodnia, może zobaczyć internetową galerię autorki i zajrzeć do wydanego w 2011 roku albumu. Ponadto, świadomy istnienia powieści, na kanwie której zrodził się pomysł artystki, może przekartkować lub przeczytać *Barona drzewołaza*, a w ostateczności, skuszony wizją nieskrępowanej wspinaczki, wejść na drzewo, żeby sprawdzić, czy rzeczywiście wystarczy „kilka metrów w górę i jest naprawdę zupełnie inaczej”... Wprowadzenie kategorii zaangażowanego widza-interpretatora ukierunkowuje refleksję nad zagadnieniem transmedialności dzieła ku jego recepcji. Jeśli przedmiot wymaga od odbiorcy „przeskakiwania” pomiędzy różnymi sposobami percypowania i w efekcie różnymi perspektywami interpretacji, możemy założyć, że nosi znamiona wytworu transmedialnego.

Występujący w wyrazie „transmedialność” prefiks „trans-” oznaczać może, zdaniem Raczek, „przekraczanie i przekształcanie, wyjście poza i przemian[ę]” (Raczek, 2010, s. 125). Małgorzata Butterwick, artystka i performerka, swoje rozumienie pojęcia transmedialności artykułuje z kolei tak: „transmedialność dotyczy [...] myślenia o sztuce jako przestrzeni sytuującej się »pomiędzy« różnymi dziedzinami myśli humanistycznej” (Butterwick, 2010, s. 135). Walor bycia „poza”, „przez”, ale także „pomiędzy” wskazuje na „zamglony” i zniuansowany charakter dzieła transmedialnego, które nie jest po prostu wytworem złożonym z różnych form medialnych (tym byłoby raczej dzieło intermedialne). Performans Malik również zdaje się wykraczać poza tego rodzaju formy. W odbiorze pracy krakowskiej artystki dużą rolę pełni bowiem procesualność dzieła i heterogeniczność związanej z nim recepcji: to, że performans miał się w określonym czasie, a jednocześnie został utrwalony na fotografiach, to, że był autorskim projektem Malik, który stanowił także owoc inspiracji książką Calvina, to, że jego odbiorcy mogą być spacerowiczami, użytkownikami Facebooka i czytelnikami albumu.

Cosimo i Violet

Powieść Itala Calvina *Baron drzewołaz* została wydana w 1957 roku i stanowi jedną z części trylogii *Nasi przodkowie*. Narratorem historii jest młodszy brat tytułowego barona, Biagio Piovasco di Rondo, chłopiec, który w przeciwieństwie do Cosima nie sprzeciwia się rodzicom i pomimo doznawanych z ich strony krzywd postanawia pozostać wierny surowej tradycji arystokratycznej rodziny di Rondo. Biagio wydaje się zawieszony pomiędzy dwoma światami: z jednej strony stara się wykonywać polecenia rodziców, z drugiej za pociągające uważa niezależne i pełne przygód życie w koronach drzew, które wiedzie Cosimo. Chłopiec jest także jedynym pośrednikiem pomiędzy zbuntowanym bratem a zatoskaną rodziną – to zadaniem Biagia jest namawianie Cosima do powrotu i to młodszy brat podczas burzy wspina się na drzewo, by zanieść młodemu baronowi ciepłą odzież i prowiant. Wczesne dzieciństwo Biagia zostaje zatem podporządkowane wypełnianiu roli łącznika i informatora.

Nie ma wątpliwości, że zachowanie Cosima jest reakcją na sztywne zasady panujące w domu rodzinnym di Rondo. Bezpośrednią przyczyną buntu staje się sytuacja przy stole, kiedy chłopiec – przymuszany przez ojca do jedzenia ślimaków, które wraz z Biagiem poprzedniej nocy starał się uchronić przed smutnym losem – ku zaskoczeniu zebranych postanawia odmówić posiłku. Rodzinna kłótnia kończy się ucieczką Cosima. Młody baron decyduje się już nigdy nie schodzić z drzewa – od tej pory zamierza się przemieszczać wyłącznie wśród gałęzi. Pomimo wielu przeszkód, z których największą jest prawdopodobnie konieczność nauczania się zasad przeżycia z dala od bezpiecznego i wygodnego domu di Rondo, Cosimo realizuje swój plan i staje się Baronem Drzewołazem.

Interpretując i wdrażając na nowo buntowniczy gest chłopaka, Cecylia Malik też się buntuje: swoją wspinaczką rzuca wyzwanie poetyce tradycyjnego ekologicznego aktywizmu na dużą skalę (takiego w rodzaju szeroko zakrojonych działań organizacji proekologicznych, na przykład WWF). Bunt artystki jest naznaczony przewrotnym, niby-dziecinny sprzeciwem, nie artykułuje wprost intencji promowania ekologicznego uwrażliwienia, nosi znamiona performatywnej zabawy. Swoją powierzchowną naiwnością zdaje się odżegnywać od tych rodzajów aktywizmu, w których namysł krytyczny stanowi podbudowę działań praktycznych – pomimo intertekstualnego charakteru nie sprawia bynajmniej wrażenia hermetycznego czy elitarnego, a wręcz przeciwnie: afirmuje sowizdrzalską prostotę „łazenia po drzewach”. Parodystyczne przetworzenie literackiego obrazu buntu Cosima może być w przypadku performansu Malik próbą przedstawienia alternatywy dla tradycyjnego aktywizmu, którego celem jest wzbudzenie silnych emocji – strachu, smutku, poczucia winy;

performerka zachęca raczej do uprawiania aktywizmu o innym, sowizdrzalskim charakterze. Artystka stawia w stan podejrzenia schematy ekologicznej wrażliwości, czyniąc kontakt z przyrodą przestrzenią zabawy i aktywności fizycznej, która wydaje się nie licować z tradycyjnym, akademickim podejściem do ekologii (jak w przypadku niektórych postulatów ekologii głębszej) czy podejściem nacechowanym duchowością (zob. Starhawk, 1979). Performans *365 drzew* mógłby być zapewne na tym polu krytykowany – zarzut spłylenia problemu katastrofy ekologicznej, do której przyczynia się między innymi wycinka drzew w przestrzeni miejskiej, opierałby się zapewne na nadmiernej prostocie przekazu wybranego przez artystkę. Seria fotografii przedstawiających roześmianą, pstrokato ubraną osobę w gałęziach drzew niekoniecznie musi budzić skojarzenia z działalnością na rzecz przyrody. Kwestia estetyzacji aktywizmu, czynienia go „ładniejszym” i przystępniejszym może budzić kontrowersje: czy tego rodzaju działalność jest jeszcze wywrotowa? Czy ma potencjał rewolucyjny?

Bunt Malik to także – tak samo jak w przypadku Cosima – sprzeciw wobec skostniałej dorosłości. Czynność usprawiedliwiona tu kontekstem performansu, w codziennej praktyce obcowania z przyrodą wydawałaby się czymś dziwnym, może nawet kontrowersyjnym. Skojarzenia chodzenia po drzewach z dziecięcą zabawą nie są obce zaproszonym do współtworzenia albumu autorom tekstów towarzyszących. Świadczy o tym ta oto wypowiedź:

To niezwykle drzewo, obsypane wiosną białymi kwiatami, było jak katedra. Wokół niej koncentrowało się nasze duchowe życie. Tu kiełkowały brawurowe idee, szlachetne inicjatywy i pomysły błahych harców. W potężnej koronie drzewa, na wysokości drugiego piętra, zlokalizowana była nasza baza – miejsce dostępne tylko wybranym [...]. Kiedy zobaczyłem drzewo nr 43, przypomniałem sobie historię z dzieciństwa. Cecylka, jaki piękny i mroczny jest twój jawor z duszą! (Malik, 2011, s. 276)

Wypowiedź Mikołaja Rakusa-Suszczewskiego jest reminiscencją chłopięcego dzieciństwa, w którym zabawa na drzewach była elementem grupowych porachunków. Malik świadomie wykorzystuje takie motywy, to sprawia, że jej performans odczytać można jako gest dziewczyny przełamującej płciowe stereotypy, gest buntowniczkę, **dziewuchy**. Dostrzega to między innymi Aleksandra Jach, której fotografie Malik przypominają o niekonwencjonalnych postaciach dziewczęcych:

Wiem, że chciałam napisać o Alicji w Krainie Czarów, a może o Księżniczce Anginie, o mrocznych małych dziewczynkach – tajemniczych i odważnych, a może brudnych i nieśmiałych (Malik, 2011, s. 284).

Kolorowe rajstopy, jak te Pippi Pończoszanki, i dumne pozy zdobywczyni – oto performerka na drzewie, której w tym wcieleniu bliżej raczej do postaci dzielnej i krnąbrnej Violet – przyjaciółki Cosima – niż do samego Barona Drzewołaza. Violet bez skrepowania właściwego ówczesnej wzorowej młodej damie jeździła na kucyku i bawiła się z najniegrzeczniejszymi chłopakami z okolic miasteczka Ombrosa. Violet jest „dziewczyńska”, ponieważ z jednej strony afirmuje elementy kojarzone z płciowym stereotypem, z drugiej – odrzuca niewinny, nieekspansywny, uległy sposób bycia. Dziewczyńskość, rozumiana jako kontestacja norm zachowania stereotypowo przypisywanych rodom płciowym odgrywanym przez osoby socjalizowane jako kobiety, ma wypracowaną estetykę, w której Cecylia Malik również zdaje się partycypować. Na drzewie wciela się w łobuziarę, co najlepiej ilustruje okładkowe zdjęcie albumu – na tym zdjęciu z kulście przyszyżonego klonu wystają jedynie nogi w białych rajstopach. Dziewczyńskość jest odpowiedzią na lekceważenie i wyśmiewanie dziewcząt oraz na marginalizowanie i pozbawianie wartości dziewczęcych doświadczeń. W performansie Malik ten głębszy, pozaestetyczny, ideologiczny wymiar dziewczynkości również zostaje wyeksponowany. Estetyka chuliganiary jedynie poprzedza refleksję, która stoi za projektem i czyni go spójnym: wchodzenie na drzewa jest gestem emancypacyjnym – dla jednostki i dla więzi człowieka z naturą. Co ważne, tradycja literatury sowizdrzalskiej faworyzuje męskich bohaterów, prowadząc w jakimś sensie do umocnienia patriarchalnej wizji tego rodzaju komizmu. W performansie Malik dochodzi zatem do jeszcze jednego przewrotu: postać sowizdrzała zostaje przejęta przez dziewczyny.

W tym ujęciu album *365 drzew* mógłby zostać odczytany w kategoriach wypowiedzi ekofeministycznej, czyli łączącej dyskurs płci społecznej z dyskursem ekologii, dyskurs postulowanej wolności w obszarze ekspresji genderowej i wolności przyrody. W ujęciu jednej z najważniejszych teoretyczek ekofeminizmu, Grety Gaard, kobiety, osoby queer i natura w podobny sposób są poddawane marginalizacji i dyskryminacji, a w postulowanym przez ekofeminizm zjednoczeniu mogą wesprzeć się w walce o swoje prawa, ponieważ dzielą wspólne interesy obalenia patriarchalnego, heteroseksistowskiego systemu władzy (Gaard, 1997, s. 114–137). Podobny kontestujący i uwalniający charakter performansu próbuje uchwycić w blurbie Sylwia Chutnik:

Tłumy dziewczyn będą chciały wspiać się wyżej, niż się da, wyżej, niż się żyje. Do chmur, może nawet do gwiazd. Spojrzą z góry na dotychczasowy dom z jego nagle maleńkim ekranikiem telewizora typu plazma (Malik, 2011, blurb).

Feministyczny wymiar performansu jest zatem wyraźnie dostrzegalny, a jego splecenie z wątkiem ekologicznym z pewnością celowe, zwłaszcza w kontekście innych aktywistycznych działań Cecylii Malik, między innymi jej udziału w projekcie Siostry Rzeki, który propagując idee siostrzeństwa, popularyzuje walkę o ochronę rzek. Artystka przyznaje, że

być może my, kobiety, trochę lepiej rozumiemy rzeki, bo mamy podobną energię. Żeby rzeka dawała życie, ale też: żeby była czysta i piękna – ona musi być wolna. Czyli niepoprzegradzana progami, jazami i zaporami. Poza tym spójrzmy: kto ujarzmił te rzeki? Kto buduje te wszystkie zapory i elektrownie? Kto nie zważa na życie tej rzeki i próbuje ją dziś uczyć, jak ma płynąć? (Sarnowska, 2021)

Widzimy zatem wyraźnie, że stosunek performerki do natury jest nacechowany myśleniem ekofeministycznym, łączącym opresję wymierzoną w naturę z opresją wymierzoną w kobiety. Pomimo iż w swoich wypowiedziach Malik może sugerować przestarzałe, esencjalistyczne podejście do kwestii płciowości (przejawiające się w przeświadczeniu o podobieństwie, pokrewieństwie czy nawet znaku równości między tym, co naturalne, a tym, co kobiece), wnioski płynące ze słów artystki niekoniecznie muszą prowadzić do ekofeministycznego esencjalizmu. Współcześnie w refleksji ekofeministycznej rezygnuje się z ruchów utożsamiających kobiety i naturę, wskazuje się raczej na podobny charakter wymierzonej w nie dyskryminacji, która skutkuje między innymi uznaniem kobiecości za bliższą naturze, a zatem niższą, gorszą i podległą. W tym ujęciu ekofeminizm postuluje przede wszystkim zjednoczenie się w walce z patriarchalną kulturą, która krzywdzi i wyzyskuje kobiety oraz przyrodę.

Aktywizm Malik ma więc dwa wymiary: z jednej strony jest aktywizmem na rzecz przyrody, z drugiej aktywizmem na rzecz kobiet. To także kolejny powód, dla którego 365 drzew można określać mianem dzieła transmedialnego. Mieszające się w jego ramach dyskursy umożliwiają bardziej rozbudowaną i zniuansowaną interakcję z odbiorcą, który doszukuje się w performansie rozmaitych sensów, a dzięki temu otrzymuje ich sploty.

Performans Cecylii Malik jest rozbudowanym projektem, który nie tylko rozciąga się na wiele mediów (w ich rozumieniu przez McLuhana), lecz także otwiera pola wielu różnych interpretacyjnych dyskursów. Z jednej strony mamy więc do czynienia z dzie-

łem sztuki o bardzo nowatorskim charakterze, które zaburza zwyczajny porządek rzeczy, przybiera nietradycyjne formy i sytuuje je w polu nieustannych transmedialnych przekształceń, budując mosty między różnymi dziedzinami aktywności. Z drugiej strony projekt Malik sprawia wrażenie awangardowego pod względem treści, a w czasach zwrotu etycznego w krytyce artystycznej wydaje się to szczególnie ważne, bo dotyczy problematyki związanej z przejawami kryzysu klimatycznego i ludzkiej postawy wobec nich. Artystka wykorzystuje pewne awangardowe wzorce (na przykład inspirowane metodą OuLiPo), ale też kontestuje je, czyniąc przyrodę centralnym punktem dzieła, a zatem obśmiewając to, co wczesne awangardy afirmowały: rozwój technologiczny, postęp cywilizacyjny, nieskrępowaną eskalację niszczącą naturę.

Malik skupia się na drzewach w świecie, w którym przyroda wciąż jest zagrożona przerażającą ekspansją gatunku ludzkiego. W czasach, gdy z naszego otoczenia wciąż znikają rośliny i zwierzęta, artystka zmusza odbiorcę do skupienia uwagi na drzewach, które w miastach stają się „towarem” deficytowym. Jednocześnie wykorzystywany przez Malik język ciała i obrazów to łobuzerska poetyka dziewczynkości: artystka odzyskuje temat dziecięcej interakcji z przyrodą, aby rozwinąć go na przecięciu problemów płci i ekologicznego aktywizmu.

Bibliografia


- Bolter Jay David, 2014: *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i re-mediacja druku*. Tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński. Wprowadzenie Michał Tabaczyński. Wydawnictwo Ha!Art-Miejskie Centrum Kultury, Kraków-Bydgoszcz.
- Butterwick Małgorzata, 2010: „Prawda ma strukturę fikcji”, czyli sztuka jako symptom (*sinthome*). W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 132-142.
- Gaard Greta, 1997: *Toward a Queer Ecofeminism*. „Hypatia”, vol. 12, no. 1, s. 114-137.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta, 2010: *Transmedialność jako poziom lektury*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 56-64.
- Malik Cecylia, 2011: *365 drzew*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- McLuhan Marshall, 2004: *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*. Wprowadzenie Lewis H. Lapham. Z ang. przeł. Natalia Szczucka. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- McLuhan Marshall, Fiore Quentin, 1967: *The Medium is the Massage*. Bantam Books, New York.

- Raczek Marta, 2010: *Płynne granice płynnych dzieł. Działanie intermedialne z wykorzystaniem wideo jako przykład kreowania transmedialnej praktyki odbiorczej*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 123–132.
- Sarnowska Amelia, 2021: *Cecylia Malik: burzyć tamy, jak patriarchat* [wywiad]. Onet Kultura, 20.08.2021, 11:00. <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/cecylia-malik-i-siostry-rzeki-burzyc-tamy-jak-patriarchat-wywiad/1xr8dwh> [dostęp: 7.09.2021].
- Starhawk, 1979: *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. HarperCollins, San Francisco.
- Załuski Tomasz, 2010: *Transmedialność*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 9–19.



Łukasz Żurek

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-0000-9278>

Archiwum Derridy – „archiwum” Derridy Połączenia i konflikty

Derrida's Archive and Derrida's "Archive" Connections and Conflicts

Abstrakt: Punktem wyjścia artykułu jest rozpoznanie, że w dotychczasowej recepcji *Gorączki archiwum* Jacques'a Derridy – pracy inaugurującej tak zwany zwrot archiwalny w humanistyce – nie został poruszony problem związku między prywatnym archiwum Derridy a przedstawioną przez niego w książce koncepcją „archiwum”. Celem artykułu jest wykazanie, że *Gorączka...* może być potraktowana jako wypowiedź *quasi-* czy też kryptoautobiograficzna. Inspirując się paradygmatem tropów Carla Ginzburga, autor artykułu analizuje fakty z życia Derridy opisywane w biografii filozofa autorstwa Benoît Peetersa, fragmenty dwóch filmów dokumentalnych dotyczących autora *O gramatologii*, w których oprowadza on ekipę filmową po swoim mieszkaniu, oraz wypowiedzi z wywiadów dotyczące stosunku francuskiego filozofa do gromadzenia materiałów archiwalnych. Z kolei zakończenie artykułu, w którym wspomniany zostaje list, jaki Derrida wysłał do rektora University of California, stanowi podstawę refleksji nad nieoczekiwanym konfliktem między rozwijaną w *Gorączce...* krytyką „archontycznej” kontroli nad archiwum a praktyką.

Słowa kluczowe: gorączka archiwum, archiwum humanisty, zwrot archiwalny, Jacques Derrida, Benoît Peeters

Abstract: At the starting point of Łukasz Żurek's article is the insight that so far the reception of Jacques Derrida's *Archive Fever* – the work inaugurating the so-called archival turn in the humanities – has not raised the problem of the relationship between Derrida's private archive and the idea of “archive” as he presents it in this book. Żurek's goal is to show that *Archive Fever* can be treated as a *quasi-* or crypto-autographical statement. Inspired by the paradigm of Carl Ginzburg's tropes, Żurek examines facts from Derrida's life as described in his biography by Benoît Peeters. He also analyses scenes in two documentaries about Derrida in which the author of *Of Grammatology* shows the film crew around his apartment and statements from interviews in which Derrida shares his ideas on the collection of archival materials. In the concluding section of the article, by referring to the letter sent by Derrida to the president of the University of California, Żurek reflects on the unexpected conflict between Derrida's critique of the “archontic” management of archives, developed in *Archive Fever*, and his practice.

Keywords: archive fever, humanist archive, archival turn, Jacques Derrida, Benoît Peeters

Te elementy wywodu [Derridy – Ł.Ż.], w których *arché* wydawało się tracić powiązanie z ideą miejsca, gdzie [...] przechowuje się oficjalne dokumenty, a stawało się pojemną metaforą, pozwalającą ująć całość współczesnej technologii informacyjnej, sposoby jej przechowywania, odzyskiwania, przekazywania, cieszyły się największym zainteresowaniem i były najszerzej komentowane w anglojęzycznym świecie, począwszy od 1994 (Steedman, 2001, s. 1161)¹.

W taki sposób brytyjska historyczka Carolyn Steedman starała się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego krótka rozprawa Jacques’a Derridy *Mal d’archive. Une impression freudienne* z 1995 roku przyczyniła się – zwłaszcza od czasu publikacji jej przekładu na język angielski (Derrida, 2017) – do spektakularnej nadprodukcji publikacji, w których słowo „archiwum” było odmieniane przez wszystkie przypadki. Znaczna część dwudziestowiecznych (zarówno anglosaskich, jak i polskich) „powrotów do archiwum” wpisuje się w logikę zwrotów, inspirowaną przez reinterpretacje niewielkiego zbioru skanonizowanych dzieł myślicieli o silnej pozycji w humanistyce światowej, takich jak Michel Foucault, Michel de Certeau, Paul Ricoeur czy Pierre Nora². Zwroty te prowadzą do rozszerzania pola semantycznego kluczowego pojęcia przy jednoczesnym marginalizowaniu lub metaforyzowaniu efektów konkretnych kwerend archiwalnych³. Co prawda badacze sztuki współczesnej zauważają, że problematyka archiwum pojawiła się w XX wieku najpierw w polu sztuki w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale dopiero praca Derridy z połowy lat dziewięćdziesiątych przyczyniła się do „przejęcia” archiwum przez szeroko pojęte badania kulturoznawcze i wytworzenia wspomnianego kanonu (Pijarski, 2011, s. 16). Jak stwierdziła niedawno Danuta Ulicka – przy okazji odpowiedzi na pytanie, dlaczego już nie posługuje się wprowadzonym przez siebie w 2010 roku do polskiej humanistyki pojęciem zwrotu archiwalnego (Ulicka, 2010) – „»archiwum« zaczęło znaczyć zbyt wiele. Słowo upowszechniło się w różnych dziedzinach i odmianach badań kulturowych już to

1 Steedman jako początek funkcjonowania rozprawy Derridy w obiegu humanistycznym podaje 1994 rok, gdyż wówczas filozof wygłosił wykład, który stanowił podstawę wersji książkowej wydanej rok później. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – Ł.Ż.

2 W kontekście „ocalającego” charakteru lektury materiałów archiwalnych, która ma przywracać pamięć o represjonowanych lub zapomnianych podmiotach, często przywołuje się także Waltera Benjamina i jego koncepcję obrazu dialektycznego oraz prace tego filozofa nad nieukończonymi *Pasażami* prowadzone we Francuskiej Bibliotece Narodowej w Paryżu.

3 Jako próbę przeciwstawienia się takiej sytuacji można potraktować mój artykuł dotyczący księgozbioru Stefana Szymutki (Żurek, 2020).

jako synonim powszechnie szanowanej »pamięci« (historycznej, społecznej, kulturowej, indywidualnej), już to (w pracach historyografów) jako równoznacznik »alibik« lub »pretekstu« – tzn. pozornie rozstrzygającego argumentu z dokumentu – już to ekwiwalent »spichlerza«, »przechowalni«, »repertuaru« lub »kolekcji«, których zawartość pozwala na swobodne destruowanie, konstruowanie i »projektowanie« przeszłości” (Ulicka, 2017, s. 274).

W podobnie krytycznym tonie o rozszerzaniu pola semantycznego „archiwum” wyrażał się Krzysztof Pijarski (2011, s. 18). Z różnych perspektyw badawczych sprzeciw wobec tego zjawiska zgłaszali także medioznawcy (Ernst, 2004, s. 47–48; 2011, s. 67; Tagg, 2011, s. 43) oraz historycy (Steedman, 2001, 2009). W recepcji książki Derridy z 1995 roku najbardziej interesujące jest jednak nie to, co faktycznie ona spowodowała (i jak oceniamy zwrot archiwalny), lecz to, czego w niej zabrakło.

Po pierwsze, jak przekonuje Steedman, angielski przekład *Mal d'archive* – zatytułowany *Archive Fever* – był przyczyną wielu nieporozumień interpretacyjnych. W angielskim wydaniu nie znalazła się bowiem obecna w oryginale trzystronicowa notka *Priere d'inserer*, w której Derrida między innymi oddziela konkretne archiwa od idei „archiwum”. Ponadto, zdaniem Steedman, francuskie *mal* oznacza w pierwszej kolejności „chorobę, ból” lub „zło”, co dla francuskojęzycznego czytelnika tworzy znacznie szersze pole znaczeniowe niż dla anglojęzycznego słowo *fever* (Steedman, 2001, s. 1163).

Po drugie – i znacznie ważniejsze – z recepcji *Gorączki archiwum* kompletnie zniknęła kwestia związku przedstawionej w książce koncepcji „archiwum”, rozwijanej, objaśnianej, niekiedy nadinterpretowanej w niezliczonych komentarzach, z rzeczywistym archiwum samego Derridy (w tym z jego prywatną biblioteką)⁴. Wzmiankowane przez Steedman oderwanie *arché* od idei miejsca, od czasoprzestrzennego usytuowania, spotkało zatem również samego autora *O gramatologii* oraz jego rękopiśmienną spuściznę. „Archiwum” wchłonęło archiwum.

Zmiana takiego stanu rzeczy, równoznaczna z przypomnieniem o podmiotowym charakterze wypowiedzi filozoficznej, podyktowana, niejako z konieczności, trudnym do uchwycenia przedmiotem badań, musi sytuować się na pograniczu między pewnością a przypuszczeniem co do trafności formułowanych sądów. W dalszej części artykułu korzystam z dobrodziejstw opisanego przez Carla Ginzburga paradygmatu poszlakowego (Ginzburg, 2006): interpretację *Gorączki... Derridy* wspieram na tak niepewnych tropach, jak fragmenty wywiadów z filozofem, filmów dokumentalnych, korespondencji czy wspomnień osób

⁴ Jednocześnie *Gorączka... jest* wykorzystywana w badaniach nad związkami między archiwum a autobiografią (Szalewska, 2017).

trzecich. Interpretacji opartej na poszlakach nie należy jednak uznawać za przeszkodę na drodze do pełniejszej niż dotychczasowa wiedzy o tym, jak się rzeczy miały. Przede wszystkim, konstelacja wspomnianych „faktów miękkich”⁵ umożliwiła zmianę stanu wiedzy na temat zarówno Derridiańskiej koncepcji „archiwum”, jak i samego Derridy, czyli skomplikowanie relacji między tym, co wiemy (co uległo skanonizowaniu, weszło w obieg zglobalizowanej humanistyki), a tym, czego nie wiemy. Błędem byłoby również drażnienie pesymizmu poznawczego, wynikającego z nieusuwalności elementu „prawdopodobieństwa” w takiej lekturze. Jak przekonująco wykazał Ginzburg, posługiwanie się domysłami i tropami to chleb powszedni filologii jako nauki historycznej, w której poznanie zawsze „ma charakter pośredni [...] i przypuszczalny” (Ginzburg, 2006, s. 30).

* * *

Rozprawa, która symbolicznie zainaugurowała tak zwany zwrot archiwalny w humanistyce, powstała w okresie, w którym Derrida był całkiem dosłownie rozgorączkowany swoim archiwum. W latach 1991–1998 w domu filozofa w Ris-Orangis trwało porządkowanie oraz katalogowanie jego materiałów; każdego roku ich część była deponowana w Critical Theory Archive w UCI (Peeters, 2013, s. 456–457)⁶. Thomas Dutoit, który prowadził te prace, następująco wspominał sposób, w jaki Derrida zachowywał się w ich trakcie: „Derrida często był w domu [...], ale obserwował to, co robię, jedynie z dystansu. Na wstępie powiedział, że mogę zwracać się do niego, jeśli będę miał jakiegokolwiek pytania [...]. Ale gdy dopytywałem się o jakiś dokument, szybko się niecierpliwił. »Czasem«, powiedział, »to mnie wykańcza«, ponieważ zbyt często jest zmuszony ponownie przyglądać się swojej przeszłości” (Peeters, 2013, s. 457).

Zbieżność czasowa prac nad archiwum Derridy i prac Derridy nad *Gorączką...* to niejedyny powód, by zwrócić uwagę na dotąd pomijany aspekt tej rozprawy. Otóż Dutoit zaznaczał, że jednym z warunków przekazania części archiwum do UCI było to, że filozof mógł „zachować kopie wszystkiego, co mogłoby być dla niego przydatne” (Peeters, 2013, s. 457). Warto w tym kontekście przypomnieć, że powracającym tematem *Gorączki...* jest ambivalentność praktyk archiwizacyjnych, rozumianych również

5 Sformułowanie pożyczam od Danuty Ulickiej, która użyła go w kontekście pisania „innej historii literaturoznawstwa teoretycznego” (Ulicka, 2020, s. 83).

6 Archiwum Derridy zostało rozdzielone między trzy ośrodki naukowe: University of California w Irvine w Stanach Zjednoczonych (UCI), francuski Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) oraz amerykański Princeton University. W tym ostatnim znajduje się przede wszystkim księgozbiór filozofa (13 800 woluminów), którego katalogowanie zakończono dopiero w 2018 roku.

jako praca pamięci jednostki. Według Derridy, zadłużającego się w słowniku psychoanalizy, archiwum rządzi sprzeczne popędy – popęd do utrwalania wszystkiego oraz popęd do niszczenia tego, co zostało zarchiwizowane. Tych dwóch sił, zdaniem filozofa, nie da się rozdzielić, co więcej,

radikalne zniszczenie wciąż może zostać na nowo zainwestowane w inną logikę, w niewyczerpalny zasób ekonomicznego archiwum, które wszystko kapitalizuje, nawet to, co je rujnuje czy zasadniczo sprzeciwia się jego władzy (Derrida, 2016, s. 25–26).

Nowy kontekst dla tych uwag ponownie podsuwa biografia filozofa. W poprzedzającym ją wstępie Benoît Peeters zauważa, że problem archiwum nie był dla autora *Pisma i różnicy* wyłącznie zagadnieniem filozoficznym (Peeters, 2013, s. 4) – pozostawał w związku z jego własnym stosunkiem do gromadzenia materiałów, zarówno rzeczy istotnych (manuskryptów, korespondencji), jak i mikrotekstów trudno poddających się skatalogowaniu. Warto rozwinąć uwagę Peetersa i zauważyć, że problem drobnych zapisków o niewiadomej atrybucji lub trudnym do zrekonstruowania przeznaczeniu powraca w pismach Derridy kilkakrotnie. Przykładowo: w końcowym fragmencie *Ostróg. Stylów Nietzschego* z 1978 roku filozof przywołuje fragment z ineditów niemieckiego myśliciela „Ich habe meinen Regenschirm vergessen” (w tłumaczeniu Bogdana Banasiaka: „Zapomniałem mego parasola” – Derrida, 2012, s. 87), aby uczynić z tego zdania alegorię fragmentaryczności i aforystyczności całego dzieła autora *Wiedzy radosnej*, które ma stawiać opór wszelkim scalającym interpretacjom (Derrida, 2012). Z kolei pierwsza część *La carte postale* ma formę stylizacji na porywane, pełne niedomówień listy (Derrida, 1980).

O relacji między *Gorączką...* a tym, jak Derrida postrzegał swoje własne archiwum, zaświadcza również różnego rodzaju wypowiedzi samego filozofa. W filmie dokumentalnym Safay Fathy *D'ailleurs, Derrida*, powstającym w latach 1998–1999, po scenie, w której autor *O gramatologii* pokazuje ekipie filmowej pracownię mieszczącą się na strychu domu w Ris-Orangis oraz szopę pełną manuskryptów swoich rozpraw, stosów prywatnej korespondencji i prac studenckich („Prawie niczego nie wyrzucam, a w domu nie ma już miejsca” – Fathy, dir., 2008, 31:17–31:23)⁷, słyszymy komentarz Derridy do tego, co przed chwilą oglądaliśmy:

7 W powstałym dwa lata później dokumencie *Derrida* w reżyserii Kirby'ego Dicka i Amy Ziering Kofman filozof również oprowadza ekipę filmową po miejscu przechowywania swojego domowego księgozbioru (Dick, Ziering Kofman, dir., 2003).

Gorączka archiwum. O to tutaj chodzi. O ideę, że to wszystko w jakiś sposób może żyć beze mnie. Właściwie już żyje beze mnie, fakt ten przynależy do samego doświadczenia tej akumulacji [materiałów - Ł.Ż.]. Chodzi o zbieranie rzeczy, które mnie nie potrzebują. Potrzebują rzeczy, które nie potrzebują mnie. Oczywiście, to miłość. To pragnienie. Ślad, który jest ode mnie niezależny, podlegający akumulacji w tym samym momencie, w którym ulega zniszczeniu. Popiół (Fathy, dir., 2008, 31:31-32:11).

Trudno jednoznacznie stwierdzić, do czego ma się odnosić sformułowanie, od którego Derrida rozpoczyna wypowiedź: do jego książki z 1995 roku i wyłożonej w niej koncepcji czy do związku, jaki filozof odczuwa ze zbieranymi materiałami? Nie odpowiedź jest jednak ważna, lecz sam splot koncepcji filozoficznej – współcześnie traktowanej jako punkt wyjścia refleksji nad politycznością idei archiwum – oraz autorefleksji Derridy nad materiałami zgromadzonymi w Ris-Orangis. W jednym z ostatnich wywiadów przed śmiercią autor *O gramatologii* jeszcze mocniej podkreślał osobisty wymiar gorączkowego pragnienia, aby utrwalić wszystko:

Nigdy niczego nie zgubiłem ani nie zniszczyłem. Nawet karteczek [...], które [Pierre – Ł.Ż.] Bourdieu czy [Étienne – Ł.Ż.] Balibar naklejali na moje drzwi [...]. Mam wszystko. Najważniejsze rzeczy i te, które wydają się nieznaczące (cyt. za: Peeters, 2013, s. 4).

Derrida z żalem wspominał również, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spalił listy, które otrzymywał od pewnej osoby:

Zniszczyłem korespondencję, której nie powinienem był niszczyć, i będę tego żałował całe życie (cyt. za: Peeters, 2013, s. 4).

Z kolei w innej rozmowie z ostatnich lat życia – dotyczącej relacji między ciałem, technicznymi „protezami” uczestniczącymi w procesie pisania a przestrzenią biblioteki prywatnej – zastanawiał się nad tym, jakie osoby odwiedzą jego księgozbiór i jak będą analizować znajdujące się w nim mikroteksty. Powracał wówczas do motywu znanego z *D'ailleurs...*, a jednocześnie po raz kolejny przywoływał topikę znaną z *Gorączki...*:

wszystkie te papiery, książki, teksty czy dyskietki już mnie przeżyły. Już są świadkami. Ciągłe myślę o tych, którzy przyjdą po mojej śmierci, rzucą okiem na, powiedzmy,

książkę, którą czytałem w 1953 r., i będą pytali: „Dlaczego tu zostawił haczyk, a tam strzałkę?”. Mam obsesję na punkcie struktury przetrwania każdego z tych kawałków papieru, tych śladów (Derrida, 2001, s. 72).

W tej samej rozmowie mówił również o towarzyszącym mu od czasu włamania do jego domu przerażeniu związanym z myślą, że mógłby utracić tekst, nad którym obecnie pracuje. Opisywana przez Derridę neurotyczna praktyka powielania danego tekstu w „przynajmniej dziesięciu kopiach, pozostawianych w różnych miejscach” (Derrida, 2001, s. 65) do złudzenia przypomina problematyzowany przez filozofa w *Gorączce...* popęd archiwizacyjny, o którym pisał między innymi tak:

To paląca namiętność. [...] To doświadczenie natrętnego, powtarzającego się i nostalgicznego pragnienia, nieustającego pragnienia powrotu do źródła (Derrida, 2016, s. 134).

W tym przypadku wpisany w ideę archiwum popęd (samo)zniszczenia tego, co utrwalane, byłby jednak jak najdalszy samemu Derridzie, utożsamiającemu się z rolą archonta – kogoś, kto strzeże „fizycznego bezpieczeństwa składanych i zabezpieczanych dokumentów” (Derrida, 2016, s. 11). Co ważne, autor *O gramatologii* wydawał się rozszerzać zasadę utrwalania wszystkiego również na swój księgozbiór. Otóż od momentu, w którym mógł pozwolić sobie na rozbudowę domowej biblioteki, Derrida – jak sam mówił – nigdy nie pozbywał się trafiających do niego książek, być może w reakcji na traumatyczne doświadczenie, jakim była dla niego utrata zbioru woluminów pamiętających jeszcze czasu młodości filozofa w Algierze:

Pierwsze książki, kupiłem je w Algierze za pieniądze, które dał mi ojciec [...]. Wszystkie moje książki znajdowały się w Paryżu i gdy wyruszyłem do Stanów Zjednoczonych [we wrześniu 1956 roku – Ł.Ż.], zostawiłem kufer z nimi [...] na strychu tego domu [na terenie École normale supérieure – Ł.Ż.] i nigdy nie odnalazłem go po powrocie. Opłakiwałem te książki, książki z czasów mojej młodości (Derrida, 2001, s. 69)⁸.

Nawet tak anegdotyczna, oparta na pojedynczych wypowiedziach Derridy wiedza na temat jego przekonań o własnej spuściźnie archiwalnej może stanowić punkt wyjścia reinterpretacji *Gorączki...*, która ze skanonizowanego dzieła staje się tekstem otwartym na lekturę autobiograficzną, wydobywającą podmio-

⁸ O tym nieszczęśliwym incydencie wspomina również Peeters (2013, s. 92).

towy charakter tworzonych przez filozofa koncepcji⁹. Wszystkie fragmenty *Gorączki...* przypominające o tym, że greckie *archeion* odsyła do domu, siedziby, adresu, dotychczas odczytywane jako nawiązania do miejsca, w którym Derrida wygłaszał swój referat, czyli Muzeum Freuda w Londynie (Derrida, 2016, s. 10–11), można odtąd interpretować w kontekście rzeczywistego miejsca pracy filozofa, czyli „wzniosłej kryjówki” (*couchette sublime*)¹⁰, jak ją oksymoronicznie nazywał, zespalając symboliczne w przestrzeni kulturowej wektory – górę z dołem – a jednocześnie odnosząc się do rzeczywistej, osobistej przestrzeni.

Z kolei powracający w *Gorączce...* temat relacji między strukturą psychiczną człowieka a archiwum pojmowanym jako uzewewnętrznienie pamięci, będące jednocześnie koniecznym suplementem „wewnętrznych” procesów psychicznych (Derrida, 2016, s. 28–31), można uznać za wyrażoną w dyskursie filozoficznym refleksję nad zależnościami między biografią a pracą intelektualną oraz jej materialno-technicznym środowiskiem: księgozbiorem, papierowymi notatkami, maszyną do pisania bądź komputerem, czyli wszystkim tym, co zarazem wspiera i umożliwia pisanie. Podstawę dla takiego odczytania znaleźć można w samym wykładzie Derridy z 1994 roku. W pewnym momencie filozof, zastanawiając się nad tym, „jaki jest właściwy moment archiwum”, zadaje pytanie:

Czy chodzi tu o chwilę, w której – po napisaniu jakiegoś tekstu na ekranie – litery zostają na nim, jak gdyby wciąż były zawieszane i unosiły się na powierzchni złożonej z ciekłych elementów, a ja naciskam określony klawisz, aby zapisać, aby mocno i na trwałe „zachować” [...] nieuszkodzony tekst [...]? (Derrida, 2016, s. 42)

W świetle tego komentarza „właściwym momentem archiwum” byłyby również zapiski pozostawione przez Derridę na marginesach stron w trakcie lektury danych dzieł filozoficznych oraz notatki utrwalające specyficzny sposób pracy filozofa z tekstem. Nie bez znaczenia był także dla Derridy związek między jego archiwum a sferą afektywno-cieleśną. W 2001 roku, zapytany o układ swojej biblioteki prywatnej, Derrida wskazał na analogię między ciałem a autorską organizacją księgozbioru:

⁹ Rzecz jasna pomijam w tym momencie kwestię skomplikowanego stosunku samego Derridy do autobiografii oraz autobiografizmu jego filozofii. Na ten temat zob. m.in. Krzykawski, 2017.

¹⁰ Tak w *D'ailleurs...* Derrida określa swoją pracownię na strychu w Ris-Orangis. W podobny sposób opisywał ją w przywoływanym wcześniej wywiadzie (Derrida, 2001, s. 69).

Tak, to ma ogromne znaczenie. Sposób, w jaki czyjeś książki są ułożone, w mieszkaniu, w domu, przypomina ciało. Zawsze mnie to bardzo zajmowało, [...] zawsze byłem na to wyczulony (Derrida, 2001, s. 69).

Z kolei na początku rozmowy z Ferrerem stwierdził, że mówiąc o swoich rękopisach, sposobie sporządzania notatek czy prywatnym księgozbiorze, będzie mówił o czymś, co ma wymiar autoerotyczny, więc czuje się jak ekshibicjonista (Derrida, 2001, s. 59).

* * *

Dotychczasowe tropy wskazywały na połączenia między koncepcją „archiwum” przedstawioną przez Derridę w *Gorączce...* a tym, jaki był jego stosunek do własnego archiwum, w jaki sposób filozof je konceptualizował. W zakończeniu warto wspomnieć o wydarzeniu, które stanowi uzupełnienie wcześniejszych rozważań. Otóż w 2004 roku sławista Dragan Kujundžić – przyjaciel Derridy, wówczas wykładowca na University of California in Irvine – został oskarżony przez studentkę, której był opiekunem naukowym, o wymuszenie na niej czynności seksualnych. Co prawda wewnętrzne śledztwo uznało konsensualność łączącej ich relacji, ale naruszenie przez Kujundžicia regulaminu, który zabraniał pracownikom naukowym utrzymywania tego typu kontaktów ze studentami/studentkami znajdującymi się pod ich opieką naukową, dało uczelni podstawę, aby rozwiązać ze sławistą umowę¹¹. Znajdujący się wówczas w terminalnym stadium raka Derrida postanowił zainterweniować. W długim liście do rektora UCI Ralphi J. Cicerone’a, wysłanym 25 lipca 2004 roku, oprócz krytyki poczynań uczelni, z którą był bardzo mocno związany, francuski filozof zawarł również uwagi dotyczące tego, jak zwolnienie Kujundžicia wpłynie na dalsze prace nad przekazywaniem UCI kolejnych materiałów archiwalnych:

ponieważ nigdy nie odbieram czegoś, co *dałem*, moje dokumenty oczywiście pozostaną własnością UCI oraz działu kolekcji specjalnych biblioteki. Nie muszę jednak dodawać, że nastrój, z jakim brałem udział we wciąż trwających pracach nad tym archiwum (powiększającym się z każdym rokiem), uległ poważnemu popsuciu. [...] Nie mogę obiecać dalszego zaangażowania i dobrej woli, jakie – jak sądzę – zawsze, całym sercem i z entuzjazmem okazywałem w stosunku do użytkowania archiwum, przeznaczonego dla badaczy [...], którzy już w nim pracują i będą pracować

11 Całą sprawę streszczam za biografią Derridy (Peeters, 2013, s. 534-536) oraz artykułem z „Los Angeles Times” (Rivenburg, 2007).

w przyszłości [...], lecz zawsze, jak określono w umowie darowizny, za moim pozwoleniem i po zatwierdzeniu ich prośby. Będę teraz udzielał tych pozwoleń bardziej wybiórczo i nieregularnie (Derrida, 2004).

Nie sposób nie zauważyć podobieństwa między tym, co we fragmencie listu – zwłaszcza w jego końcowej części – robi Derrida, a otwierającą początkowy fragment *Gorączki...* charakterystyką archontów, których zadaniem, oprócz ochrony dokumentów, jest również ustalanie praw i kompetencji hermeneutycznych (Derrida, 2016, s. 11). Biorąc pod uwagę kontekst sytuacji, w jakiej autor *O gramatologii* postanowił skorzystać z archontycznej władzy, trudno nie przywołać przypisu z *Gorączki...*, krytykującego „patriarchiwum”, czyli związek zinstytucjonalizowanej polityki pamięci z dyskursem patriarchalnym¹². Warto wspomnieć i o tym, że napisany krótko przed śmiercią list miał niebagatelne znaczenie dla dalszych losów archiwum Derridy, dla ich „struktury przetrwania”. Żona filozofa Marguerite powoływała się na zwolnienie Kujundżicia oraz reakcję na to jej męża jako powody, dla których zdecydowała się zablokować przekazywanie kolejnych materiałów archiwalnych do Irvine. Do ugody z uczelnią doszło dopiero w maju 2007 roku.

Niezależnie od tego, jak oceniamy wysłany przez filozofa do rektora UCI list, jest on dobitnym, lecz nieoczekiwanym potwierdzeniem wypowiedzi Derridy z jednego z wywiadów: „Wszystko jest pełne afektów, wszystko, nawet książki filozoficzne czy techniczne” (Derrida, 2001, s. 71). Jak widać, przepełniony afektami był również stosunek filozofa do jego archiwum, rządzonego przez „palącą namiętność” (Derrida, 2016, s. 134), gorącą utrwalania każdego śladu, o której w pewnym fragmencie wykładu wygłoszonego w Muzeum Freuda autor *O gramatologii* pisał:

tę wypowiedź można zawsze tłumaczyć jako wyznanie (Derrida, 2016, s. 132).

Bibliografia

- Derrida Jacques, 1980: *La carte postale: de Socrate à Freud at au-delà*. Flammarion, Paris.
- Derrida Jacques, 2001: „*Entre le corps écrivant et l'écriture...*”. Entretien avec Daniel Ferrer. „*Genesis*”, vol. 17 (1), s. 59–72.

¹² Derrida posługuje się pojęciem „patriarchiwum” przy okazji pracy Sonii Combe *Zakazane archiwa. (Francuskie lęki wobec historii współczesnej)* (Derrida, 2016, s. 13–14, przypis 2).

- Derrida Jacques, 2004: *Letter from Jacques Derrida to Ralph J. Cicerone, then Chancellor of UCI. (English translation as sent to Cicerone)*. <http://www.jacques-derrida.org/Cicerone.html> [dostęp: 15.02.2022].
- Derrida Jacques, 2012: „Zapomniałem mego parasola”. W: *Ostrogi. Style Nietzschego*. Przeł. Bogdan Banasiak. Wyd. 2. Wydawnictwo Officina, Łódź, s. 87–100.
- Derrida Jacques, 2016: *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Przeł. Jakub Momro. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa.
- Derrida Jacques, 2017: *Archive Fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press, [s.l.].
- Dick Kirby, Ziering Kofman Amy, dir., 2003: *Derrida*. [Wideo]. https://www.youtube.com/watch?v=LZzxcJKuMba&list=PL315_89c5wMPAHm4a5soXvSeVLaTt8MMY&index=2 [dostęp: 15.02.2022].
- Ernst Wolfgang, 2004: *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time*. Open!, 3.09.2004. <https://www.onlineopen.org/the-archive-as-metaphor> [dostęp: 15.02.2022].
- Ernst Wolfgang, 2011: *Archive, Storage, Entropy: Tempor(e)alities of Photography = Archiwum, przechowywanie, entropia: tempor(e)alności fotografii*. Tłum. Małgorzata Skotnicka. W: *Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)archive = Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*. Red. Krzysztof Pijarski. Tłum. Katarzyna Bartoszyńska et al. Archeologia Fotografii, Warszawa, s. 56–78.
- Fathy Safaa, dir., 2008: *D’ailleurs, Derrida = Derrida’s elsewhere*. First Run/Icarus Films. YouTube, 22.10.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=JMQUrQ6ctM> [dostęp: 15.02.2022].
- Ginzburg Carlo, 2006: *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego*. Tłum. z wł. Tadeusz Sierotowicz. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”, nr 39, s. 8–65.
- Krzykawski Michał, 2017: „J’accepte”. *Jacques Derrida’s Cryptic Love by Unsealed Writing*. *Avant*, vol. 8, no. 2, s. 39–50. <https://doi.org/10.26913/80202017.0112.0003>.
- Peeters Benoît, 2013: *Derrida: A Biography*. Transl. Andrew Brown. Polity, Cambridge.
- Pijarski Krzysztof, 2011: *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*. W: *Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)archive = Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*. Red. Krzysztof Pijarski. Tłum. Katarzyna Bartoszyńska et al. Archeologia Fotografii, Warszawa, s. 1–23.
- Rivenburg Roy, 2007: *Were Sex and Punishment Behind Feud for Archives?* *Los Angeles Times* [Preprint], 25.02.2017, 12:00. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-feb-25-me-derrida25-story.html> [dostęp: 15.02.2022].
- Steedman Carolyn, 2001: *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*. „*The American Historical Review*”, vol. 106, no. 4, s. 1159–1180. <https://doi.org/10.2307/2692943>.

- Steedman Carolyn, 2009: *Przestrzeń pamięci: w archiwum*. Tłum. Paweł Mościcki. „Tytuł Roboczy. Archiwum”, nr 2, s. 16–23.
- Szalewska Katarzyna, 2017: *Topo-grafie archiwum – o genealogii i melancholii*. W: *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*. Red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad. Alter Studio, Białystok, s. 249–264. <http://hdl.handle.net/11320/7594> [dostęp: 9.09.2021].
- Tagg John, 2011: *The Archiving Machine or, The Camera and the Filing Cabinet = Maszyna archiwizacyjna – lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa*. Tłum. Krzysztof Pijarski. W: *Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)archive = Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*. Red. Krzysztof Pijarski. Tłum. Katarzyna Bartoszyńska et al. Archeologia Fotografii, Warszawa, s. 24–55.
- Ulicka Danuta, 2010: *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*. „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 159–164.
- Ulicka Danuta, 2017: „Archiwum” i archiwum. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 273–302. <https://doi.org/10.18318/td.2017.4.17>.
- Ulicka Danuta, 2020: *Rzut oka na nowoczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne*. W: *Wiek teorii: sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*. Red. Danuta Ulicka. IBL, Warszawa, s. 9–140.
- Żurek Łukasz, 2020: *Co umożliwia księgozbiór filologa? Przypadek Stefana Szymutki*. „Forum Poetyki”, nr 22 (jesień), s. 52–66. <https://doi.org/10.14746/fp.2020.22.27424>.

Prezentacje


Ewa Zarzycka



Ewa Zarzycka


Marta Baron-Milian

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5430-4339>

Aleksander Wójtowicz

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0003-0436-1965>

Punkty wyjścia

Z Ewą Zarzycką o sztuce performansu, rysunkach i tekstach w transmedialnym archiwum rozmawiają Marta Baron-Milian i Aleksander Wójtowicz

Points of Departure

Ewa Zarzycka Talks to Marta Baron-Milian and Aleksander Wójtowicz about Performance Art, Drawings and Texts in the Transmedia Archive

Aleksander Wójtowicz: W jednej ze swoich prac audio opowiadasz o „wchodzeniu performansu w przestrzeń”. Czy może ono dezaktualizować zamiary, z jakimi się przychodzi?

Ewa Zarzycka: Tak. Mówi się, że performans to tylko człowiek, przestrzeń i czas, ale pojawia się od razu bardzo wiele różnych pytań: Kim jest ten człowiek? Co to za byt? Co to jest ciało i jak możemy je traktować? W teatrze mamy do czynienia z dramatyczną figurą ludzką, analizowaną na różnych poziomach, znaną z różnych oglądów i odniesień. A w performansie? Przypomina mi się spotkanie literatów i plastyków sprzed dwudziestu pięciu lat w Krasicy pod Przemyślem. Na organizowane tam plenery przyjeżdżali zarówno artyści, jak i pisarze, którym niejednokrotnie nie było tam po drodze. Pewnego razu przyjechał kapitalny Zbigniew Bieńkowski. Po moim wystąpieniu przeczytał eksponujący cielesność poemat, z którego zapamiętał przede wszystkim słowa „Ciało moje...”. Ale z ciałem performerera jest jak ze wszystkim – także ma swoją podszewkę, albo raczej odwrotność. Performer musi być obecny, ale jednocześnie przezroczysty. Jego ciało, nawet rozebrane do naga, jest jak gdyby kostiumem. Ciało performerera więc jednocześnie jest cielesne i nie jest cielesne – jest bytem nieoczywistym. Gdy prowadzę warsztaty, zwykle pojawia się prośba o informację, w jaki sposób uczestnicy powinni się przygotować. Zawsze piszę, że w tych zajęciach w równym stopniu będą brały udział mózg, intelekt, rozum i ciało. Niemniej jednak podstawowym narzędziem jest świadomość, ale to narzędzie

dzie trzeba „zrobić” samemu. Na koniec piszę, by wszystkie uprzedzenia zostawić w domu i przyjść bez nich. A potem już cała zabawa się zaczyna.

Kolejnym elementem jest czas. Znamy jednak wszyscy różne historie, opowiadania, narracje, w których czas jakby nie istniał, jakby się zatrzymywał. W analitycznym „rozwieraniu” sztuki performansu niejednokrotnie pojawiały się spory o to, kiedy właściwie performans się odbywa; próbowano formułować definicje. Jan Świdziński twierdził, że – z jednej strony – performans jest wtedy, kiedy go robimy, czyli tu i teraz, ale z drugiej strony, nie istnieje coś takiego jak „tu i teraz”, istnieje raczej „przed i po”. „Tu i teraz” właściwie nie ma, tak szybko mija. Często, półżartem, ujawniając strukturę mojego mówionego performansu, poruszam kwestie związane z czasem. Pokazuję na osi, gdzie znajduje się ta narracja, jak przepływa czas, pokazuję klepsydre, która się napełnia i którą trzeba odwrócić; pokazuję, w jaki sposób czas się zatrzymuje albo jak wszystko się odwraca i zaczyna od początku.

Z przestrzenią jest jeszcze inaczej. Znam performerów, którzy potrafią pojechać pięćset kilometrów, żeby zobaczyć przestrzeń, w której będą występować; są tacy, którzy muszą w tej przestrzeni długo przebywać; są tacy, którzy gdy w niej już są, boją się, że ta przestrzeń im ucieknie albo oni się od niej oddalą, więc lubią po prostu w niej być albo przebywać bardzo blisko. Ja też zresztą należę do ludzi, których bardzo denerwuje, gdy nie wiedzą, ile czasu zajmie im dojazd do jakiegoś miejsca. Niekiedy przestrzeń wydaje mi się strasznie daleka. Wszystko, co związane z miejscem, zahacza też o różne procesy społeczne i historyczne. Często wydaje się, że dana przestrzeń jest bardzo przyjazna i jakby stworzona na potrzeby artystyczne, ale nie zawsze. Niewiele jest przestrzeni całkiem nowych, galerii zbudowanych jako galerie, muzeów jako muzea, wiele przestrzeni sztuki to przestrzenie adaptowane. A zmiana przeznaczenia danej przestrzeni jest często niebezpieczna: nieraz wiąże się z jakąś traumą, przekroczeniem tabu i tak dalej. W jednym z audio nawiązuję do wydarzenia, które miało miejsce w latach dziewięćdziesiątych. Jesteśmy w pałacu, pałac jest zrujnowany, chodzimy z Andrzejem Ciesielskim po ogrodzie, mieszkamy w dawnej powozowni. W takiej przestrzeni człowiek nie czuje się zbyt dobrze. Chodzimy i zastanawiamy się, dlaczego nie czujemy się tu dobrze. Wtedy Andrzej mówi, że to proste: nie czujemy się dobrze, bo nikt nas tutaj nie zaprosił. Jesteśmy intruzami. Ludzie zostali stąd wyrzuceni, choć drzewa nadal rosną z imionami ich dzieci... Jestem wyczułona na wchodzenie do tej, jak to się mówi, postindustrialnej, adaptowanej przestrzeni, mam alergię na zachwyty, że to świetne miejsce, że tak dobrze się „nadaje”, jest wprost „stworzone”

do działań artystycznych. Takie używanie przestrzeni niezgodnie z jej przeznaczeniem staje się niejednokrotnie pułapką, a sama przestrzeń często nie współpracuje.

A.W.: W Twoim audio mówisz, że „gra z przestrzenią jest nierówna”.

E.Z.: Tak, bo przestrzeń zawsze wygrywa.

A.W.: Gdy mówisz o kontinuum czasoprzestrzennym, zwracasz uwagę, że czas pączkuje, przyspiesza, zwalnia, a przestrzeń komplikuje się w działaniach.

E.Z.: Wszystko, co pozornie stałe, w rzeczywistości jest zmienne.

A.W.: Wtedy trudno znaleźć punkt wyjścia.

E.Z.: I punkty odniesienia.

Marta Baron-Milian: Według najkrótszej podawanej przez Ciebie definicji performans „to tylko człowiek, przestrzeń i czas”. Do tych trzech elementów bardzo często decydujesz się dołączyć jeszcze czwarty, czyli jakieś dodatkowe medium: pismo, formę audio, wideo, fotografię... Jak gdyby jedną z najważniejszych właściwości Twoich performansów były medialne interakcje. Jaką rolę ten czwarty element miałby do odegrania we wspomnianej konfiguracji? Czy z trójkąta robiłby kwadrat?

E.Z.: To ciekawe. Niby wszystkie te trzy elementy – człowiek, przestrzeń i czas – pracują już jak media, ale rzeczywistość robi się z tego nie trójkąt, ale kwadrat... A może właśnie ten duch mediów wszystko uruchamia? Może to być uruchomienie maszynowe albo jakieś totalnie wewnętrzne.

M.B.M.: Faktycznie, duchy i media zawsze razem. A zatem performans nie tylko transmedialny, ale i mediumiczny?

E.Z.: Wiesz, gdy robiłam kiedyś audioperformans przez telefon, niektórzy nawet mówili: „lepiej, że ciebie tam nie było”. Był tylko mój głos, który brzmiał podobno jak w kościele.

A.W.: A jak wygląda medialna perspektywa rejestracji performansów? Na ile medium narzuca wtedy ograniczenia albo prowokuje nowe rozwiązanie?

E.Z.: To zależy. To osobna kategoria, którą możemy nazwać dokumentacją z działania na żywo. Pytanie więc, czy nagranie jest czy nie jest performansem. Zupełnie inną rzeczą jest natomiast wideoperformans, czyli po prostu robienie performansu przed kamerą. Kiedy artysta wykonuje performans, a kamery rejestrują całość, artysty to nie obchodzi, bo rozgrzany do białości działa. Natomiast jeśli jest współautorem wideoperformansu, musi brać wszystko pod uwagę: cały język filmowy, kadry, odległości. Czas performansu a czas wideoperformansu to zupełnie inne czasy. Na przykład gdy performans jest pasjonujący i bardzo wciągający, wydaje się krótki, wartki, ale w przypadku dokumentacji z działania na żywo czasami tempo to wcale nie zostaje oddane, pamięta się je jedynie wtedy, gdy było się uczestnikiem czy widzem. Wideoperformans to

trudna produkcja *quasi*-filmowa. Ciekawa jest też sama praca artysty z ekipą filmową, bo czasami to zetknięcie zupełnie różnych światów. Pamiętam sytuację z Sympozjum Realności Poetyckich w Ustce, gdy ekipa telewizyjna filmowała wszystko oprócz tego, co rzeczywiście było istotne. Choć później okazało się, że jakoś można się było dogadać...

M.B.M.: Kiedy oglądam Twoje kolejne prace, moją uwagę przykuwa pewien typ powtarzającej się sytuacji: nagranie dźwiękowe na kasecie magnetofonowej nazywasz *Rysunkiem*, podobnie jak zapisywane ręcznie formy narracyjne – one także w Twoim słowniku są rysunkami. Formy te pracują jak dziwnego typu transmedialne paradoksy, „zmyłki” dla zmysłów: słuchamy nagrania, a otrzymujemy instrukcję, że powinniśmy skoncentrować się na jego ukrytej wizualności; czytamy tekst literacki, a dostajemy sygnał, że interesować powinien nas sam rysunek pisma. Jak widziałabyś rolę tej sprzeczności?

E.Z.: To bardzo ciekawe pytanie. Ta sprzeczność wynika z naszych przyzwyczajęń albo przekonań o „społecznych powinnościach” artysty, który powinien działać za pośrednictwem określonych mediów. Wydaje mi się, że jestem dość interesującym przykładem artystki, dla której te podziały nie są już w żaden sposób ortodoksyjne. Gdy zaczynałam swoją edukację w liceum plastycznym, dostępne były tylko podstawowe materiały, takie jak stalówka, tusz, pędzel, woda, farby plakatowe z kolorami podstawowymi. Nie było nawet kolorowych papierów, które dziś można kupić w każdym sklepie, a noże do cięcia papieru przywożono z Paryża albo Berlina. Ten brak materiałów jest przecież bezpośrednio powiązany z mediami. Podobnie w czasie studiów; nadal nie było materiałów, ale były marzenia, wyobrażenia. Fotografowaliśmy, pojawiały się marzenia o filmowaniu. Dziś można robić wszystko i wszystko z sobą mieszać. Nie ma już ortodoksji w myśleniu; nie trzeba już być albo rzeźbiarzem, albo grafikiem, albo malarzem, albo pisarzem. Artysta może wszystko, może działać w każdym medium, i to w przypadku jednej pracy czy jednej wystawy.

A.W.: W jaki sposób gromadzisz, archiwizujesz wszystkie materiały, zanim przejdą fazę postprodukcji? Z technicznego punktu widzenia musi to być chyba skomplikowany i czasochłonny proces. Poza tym każdy z nas prędzej czy później znajduje się w sytuacji, w której nie może znaleźć tego, co zapisał, nagrał, obejrzał...

E.Z.: Gdy patrzę z perspektywy mojego życia, to widzę, że kiedyś miałam do dyspozycji tylko wspomniane piórko, pędzel i nożyczki, a teraz mogę bez trudu nagrywać audio. Montażem zajmuje się ktoś inny, ale poza tym mogę wszystko robić sama, w tym odsłuchiwać czy oglądać materiał od razu. Tworzenie takiego archiwum jest jednocześnie łatwe i trudne. Nie mam

żadnego systemu. Wrzucam wszystko na jakieś dyski, a potem nie mogę tego znaleźć. I wtedy, gdy zginie najważniejsza kartka, wszystko staje się kwestia wyobraźni. Zdarza mi się bardzo często, że tego, co najważniejsze, nie zapisałam w zeszycie, tylko na osobnej kartce, bo myślałam, że będzie łatwiej nią operować. Jak to jednak w życiu, ta kartka zawsze ginie. Najpierw zaczynają się jej poszukiwania, później rekonstrukcja, a czasami, gdy zguba zostaje znaleziona, okazuje się, że kartka zrekonstruowana jest znacznie lepsza niż oryginalna. Oznacza to, że wyobraźnia jest bardzo dobrym narzędziem pracy. Józef Robakowski mówi, że każdy twórca ma wyobraźnię, ale że to nie wszystko. Trzeba wyjść poza granice swojej wyobraźni, a to niezwykle trudne i nie wiadomo, w jaki sposób to zrobić. Józef uważa, że w tym właśnie bardzo pomagają wszelkiego typu maszyny.

M.B.M.: A jednak bardzo często wybierasz pismo ręczne, dalekie od maszyn, najbliższe ciału.

E.Z.: Dawniej wymagano, by teksty były przepisane na maszynie. Pamiętam, że mój ojciec przepisywał na maszynie moje teksty, łapiąc się za głowę, bo jego zdaniem były one zupełnie niezrozumiałe. Bardzo trudno było wtedy znaleźć kogoś, kto będzie przepisywał je szybko i bezbłędnie. W desperacji zaczęłam przepisywać ręcznie i to może jakaś pozostałość z tamtego czasu. Chociaż już na drugim roku studiów realizowałam w pracowni Andrzeja Lachowicza zadanie, w którym używałam pisma ręcznego. Myślę, że Józefowi chodziło o taki aspekt naszej pracy, w przypadku którego efekt przechodzi nasze wyobrażenie, zaskakuje nas samych. Rok temu pisałam moje rysunki – właściwie wszystkie na temat warsztatu sztuki performansu – i miałam z nich przygotować wystawę. Zapadła jednak decyzja, że wystawa ma być wirtualna i zrobiona za pośrednictwem „kunstmatrix”, do którego większość artystów podchodzi niechętnie. Ja jednak zaczęłam się temu przyglądać i stwierdziłam, że nie ma co wyrzydzać, tylko trzeba tego użyć nieco inaczej. Doszłam do wniosku, że to jest bardzo dobra przestrzeń dla audio, że mogłabym pokazywać moje rysunki i jednocześnie je czytać. Z synem przygotowaliśmy wszystko w jeden wieczór. Okazało się, że wyniki naszej pracy przekroczyły granice moich wyobrażeń, czego się nie spodziewałam. Czytanie i komentowanie rysunków stało się bardziej performatywne i ta performatywna perswazja była silniejsza niż sam wideoperformans, właśnie dzięki technologii.

A.W.: Czy z podobnych powodów zaczęłaś nagrywać podcasty?

E.Z.: Uwielbiam rozmawiać z ludźmi; mam kilkoro przyjaciół, z którymi rozmawiam nieustannie. W ramach projektu na czas pandemii zmontowałam swoje studio do nagrywania podcastów na temat sztuki performansu, dzięki czemu mogę pro-

wadzić rozmowy, które bardzo lubię. W gruncie rzeczy można powiedzieć, że robię cały czas to samo; zmienia się tylko forma autoanalizy. Pytam innych artystów, w jaki sposób pracują. Bardzo ciekawi mnie na przykład – w perspektywie czyjejś biografii – jak to się stało, że ta osoba została pisarzem, artystą, kiedy przyszło jej to do głowy. Interesujące są dla mnie też pytania dotyczące tak zwanego procesu twórczego – od czego się zaczyna, co jest pierwszym impulsem do tworzenia. Okazuje się, że jedni muszą mieć wizję, inni muszą mieć przedmiot.

M.B.M.: A jak to jest w Twoim przypadku? Od czego wszystko się zaczyna?

E.Z.: Na rysunku, który wysłałam Wam przed naszą rozmową, piszę, że w moim przypadku wszystko zaczyna się w języku. Musi pojawić się jakieś słowo albo sformułowanie. Nieraz jest tak, że póki tego nie usłyszę, nie mogę nic zapisać, nie mogę zacząć. Często wszystko zaczyna się więc od niemożności, od dysfunkcji, od słabości. Wielokrotnie sięgam do słów innych osób, cytuję moich rozmówców. Kiedy jednak myślenie nie skleja mi się z jakąś frazą, sformułowaniem, wtedy po prostu nie mogę zacząć. A gdy się to już stanie, przychodzą skojarzenia.

A.W.: Skoro mowa o początku, wróćmy do archiwum. Wiem, że nie lubisz opowiadać o swoich zeszytach. W jednym z wywiadów mówiłaś, że zawsze tego unikasz.

E.Z.: Piszę w moich zeszytach cały czas, ale jednocześnie gromadzę materiały także w chmurach. Często nie pamiętam, gdzie coś zapisywałam, czy w chmurze, czy w zeszycie. Nie mam systemu, ale zawsze, gdy zaczynam notować, zapisuję datę.

A.W.: W jaki sposób traktujesz swoje zapiski w zeszytach? Czy jako zapisywany odręcznie strumień świadomości? Czy przychodzi jednak moment korekty, w którym przeglądasz swoje zapiski, konfrontujesz je z sobą, poprawiasz? A może to raczej forma cyrkulacji, krążenia?

E.Z.: To zależy. Każda sytuacja jest inna, bo inny jest kontekst. Często kiedy przygotowuję performans, potrafię zapisać cały zeszyt, choć nieraz nawet go później nie czytam, nie wracam do tego i robię tuż przed wystąpieniem zupełnie nowy plan. Czasami cały zapis ręczny w zeszycie jest tylko po to, żeby z sobą porozmawiać. Często też jednak pracuję na kartkach, robiąc „luźny” zeszyt z wykresami, opisem, jak to wszystko będzie się odbywało. Czasami do niego zaglądam, a czasami nie. Niekiedy zapisuję też refleksje, które pojawiają się po fakcie.

M.B.M.: Byłaby to zatem forma w procesie, permanentnie niegotowa. W jednym z wysłanych do nas maili napisałaś, że „performer jest zawsze gotowy”, ale materia, tworzywem czy try-

bem performansu, tak jak o nim opowiadasz, byłaby właśnie owa niegotowość.

E.Z.: Tu chyba ważny jest też czas i presja czasu - ta druga nie zawsze jest zła. Nigdy nie ma żadnej „gwarancji”, że coś, co się robi, będzie dobre, że będzie miało sens. Jak zawsze i wszędzie... Nie gwarantuje tego ani prestiżowe miejsce, ani nazwisko, ani znajomości, ani wydane pieniądze. Nic nie daje gwarancji, że powstanie dzieło sztuki. Wróćmy jednak do czasu, który jest dla mnie bardzo ważny. Nigdy nie przyspieszyłam swojego wystąpienia. Lubię wiedzieć, którego dnia się odbędzie i o której godzinie. Pozwolić przyspieszyć swoje wystąpienie to podstawowy błąd, który popełniają młodzi artyści, gdy na przykład na festiwalu pojawiają się nagłe zmiany w programie. Tymczasem człowiek zaprogramowany był inaczej; to nie jest Ten Czas. Kiedy ktoś z młodych ludzi opowiada mi, że coś takiego mu się przydarzyło i z tego powodu jego wystąpienie się rozsypało, mówię wtedy, by nigdy się na to nie zgadzać. Luka, która powstaje w programie, to nie żadna dziura, ale nieobecność tego, kogo nie ma... Godzę się z tym, że coś może się spóźnić, ale nie godzę się, że może się przyspieszyć. Kiedy więc nadchodzi Ta Chwila, jestem już gotowa, ale to zupełnie inna gotowość niż ta permanentna niegotowość performerera. Niegotowość performerera to raczej permanentny stan mobilizacji. Choć czasem działa on jak pułapka. Będąc przyzwyczajonym do ciągłej mobilizacji, niełatwo znosi się sytuacje, w których coś się staje, coś się zawiesza. Wtedy myślę, że już chyba nigdy nie będę robić żadnych wystąpień publicznych i sama nie wiem, w jaki sposób je do tej pory robiłam. Ale to doświadczenie też jest w jakiś sposób potrzebne. Gdy jednak nadchodzi Ten Dzień, Ta Godzina, znów wszystko rusza... Mam na przykład taki defekt - a wynika on z tego, że nie jestem dydaktykiem „rutynowym” - że gdy jadę na zajęcia, to przygotowuję się tak, jakbym miała robić performans. Nie wiem dlaczego. Podziwiam moich kolegów i koleżanki, którzy mają plan i jest w nim pewna powtarzalność tematów czy motywów. Ja jednak muszę mieć pomysł i mimo że tematy są niby te same, to za każdym razem muszę je w jakiś sposób odświeżyć, znaleźć do nich nowy klucz, czyli nowy pomysł. To właśnie ten stan gotowości...

Wróć jednak do zapisów w zeszytach - na każdym etapie znaczą coś innego. Wiąże się to z różnymi trybami pracy. Czymś innym jest codzienny tryb pracy, kiedy nigdzie nie jadę, nie muszę wykonywać czy odbierać strasznych telefonów, siedzę sobie, piję trzecią kawę i piszę, zapisuję wszelkie bieżące skojarzenia i oglądy. To praca bardzo podobna do warsztatu pisarza, ale nie pisarza w procesie literackiej produkcji, który musi zdążyć, bo ma jakiś „wydawniczy” nóż na gardle. To faza

konceptyjna, czyli najprzyjemniejsza, kiedy można się „bujac”. A to „bujanie się” jest dla mnie bardzo ważnym trybem pracy, ponieważ jeśli każdego codziennie nie odpracuję, jestem zbulwersowana, wykończona i wściekła, że moja praca poranna się nie wykonała. Wchodzę jednak też w różne inne tryby. Wymyślanie prac, wystaw, przedsięwzięć na każdym etapie jest dla mnie równie przyjemne jak zajmowanie się koncepcjami. Kolejny tryb to już produkcja, potem współpraca z ludźmi, terminy, tabelki, a na końcu przygotowywanie się na konkretny dzień, godzinę, łącznie z całą logistyką wyjazdu i wystąpienia. Trzeba myśleć też o tym, żeby za wcześniej nie wyeksploatować energii, czyli wprowadzać „ćwiczenia z powściągliwości”, dbać o to, by się uspokajać, ochładzać. Czymś całkiem innym natomiast jest już wykonywanie... Takie są moje tryby pracy. Niektórzy ludzie muszą wykonywać coś rękami, ja do nich nie należę, chociaż nieraz za tym tęsknię. Wydaje mi się, że trybów, w których pracuję, jest co najmniej pięć. Codziennie, zawsze – praca z koncepcją, a następnie stopniowa mobilizacja na czas.

A.W.: Jakie miejsce zajmują w tych trybach zeszyty? Czy nazwałabyś je polem pracy z koncepcją?

E.Z.: Tak, w zeszytach jest bardzo dużo pracy z koncepcją. Często pojawiają się też jednak silne postanowienia, konkretne „rozrysowanie” czasu, kalendarza.

M.B.M.: Twoje zeszyty – a wraz z nimi domowe archiwum – zaczęły jednak przede wszystkim wieść swoje transmedialne życie – stały się „wideozeszytami”.

E.Z.: No właśnie, skąd one się wzięły? Magda Ujma, która była współkuratorką cyklu wystaw zatytułowanego *Dzień jest za krótki*, chciała, żebym w jakiś sposób pokazała moje zeszyty, a ja z kolei bardzo nie chciałam tego robić, bo uważałam, że to jest ekshibicjonizm. Zastanawiałam się więc, jak pokazać zeszyty, nie pokazując ich. I wtedy – właśnie dla Magdy – po raz pierwszy z dwóch zrobiłam „wideozeszyty”. W pracowni w Lublinie zaczęłam grzebać na półkach, w pudłach z zeszytami, po czym porozmawiałam z moim synem i z kolegą. Doszliśmy do wniosku, że trzeba to jednak zrobić dobrze. Wzięłam więc część zeszytów z sobą do walizki, pojechałam z nimi do Wrocławia i nagraliśmy całość w Ośrodku Dokumentacji Sztuki. Później znajomi dzwonili do mnie i pisali, że ta praca bardzo im się podoba, ale pojawiały się też inne głosy, że w tej pracy nie ma mnie i nie jest taka fajna jak inne moje wideoperformansy. Wciąż jednak myślę o tym czytaniu i opowiadaniu... Ciągłe to pisanie, opowiadanie, komentowanie... Przecież wcale tak nie jest, że coś w komputerze to nowsze medium, a w zeszytach – starsze. Mówienie jest starsze niż pisanie.

M.B.M.: Nie jestem pewna, czy powinniśmy w ogóle zadawać to pytanie, ale spróbuję. Najczęściej rozpoczynasz swoje wystąpienia od przedstawienia się: „Ewa Zarzycka - artystka sztuki performans”. Ale czy myślisz o sobie czasem jako o pisarce, czy to raczej słowo, którego wolałabyś unikać?

E.Z.: Jakiś czas temu chciano mnie zaprosić do archiwum performansu, gdzie artyści w ramach projektu opartego na historiach mówionych opowiadają o swoim życiu. Pomyślałam wtedy, że właściwie ostatnio - w czasie pandemii - ciągle coś piszę, coś, o czym nigdy wcześniej bym nie pomyślała, choć pewnie to też kwestia czasu, kontekstu i okoliczności. Można powiedzieć, że w ten sposób korytarze pamięci się otwierają. Gdy warszawska Zachęta poprosiła artystów, by skomentowali prace innych artystów, długo zastanawiałam się, co mogłabym wybrać. Ostatecznie zdecydowałam się na *Widok z okna* Józefa Robakowskiego. Łatwo się mówi: opisz swój przedmiot, co się w nim zmienia. Pozornie nic się nie zmienia, ale dla mnie przedmiot zmienia się cały czas. Zaczęłam się więc zastanawiać, jak to zrobić. Znacnie te wszystkie figury typu: „nigdy bym czegoś takiego nie zrobił, ale gdybym musiał, zrobiłbym to tak...”. Ostatecznie właśnie coś podobnego napisałam: że nigdy w życiu sobie nie wyobrażałam, że miałabym komentować czyjeś prace, ale gdybym musiała, to zastanowiłabym się nad *Widokiem z okna* Robakowskiego. Artysta przez ileś lat filmuje z okna swojego mieszkania kamerą to, co się dzieje; pochód pierwszomajowy, wychodzą sąsiedzi z pieskami, parkują samochody, ktoś coś wywozi, przywozi. Pierwszy pokaz tej pracy miał miejsce w Lublinie, w galerii Labirynt. Robakowski po prostu odtwarzał film z projektora szesnaście milimetrów i opowiadał - wtedy na żywo, teraz mamy formę nagranego audio. To był rok 1978, zrobiłam właśnie dyplom. Po latach w komentarzu do pracy Robakowskiego pisałam, że byłam wtedy młodą artystką i nigdy nie mogłabym zrobić takiego *Widoku z okna*, bo po prostu nie miałam wtedy żadnego okna, z którego mogłabym wyglądać, a poza tym nie był to czas w moim życiu, że można było siedzieć w oknie i się gapić. Potem jednak zaczęłam się zastanawiać, kiedy tak naprawdę ostatni raz siedziałam w oknie i wyglądałam przez nie na ulicę. Okazało się to dla mnie bardzo ważne, bo doszłam do wniosku, że było to, gdy miałam dziesięć lat. Mieszkałam wtedy w niedużym mieście na Lubelszczyźnie - moi rodzice ciągle się przeprowadzali - a z mojego okna można było wyrzeć na ulicę, która odchodziła od głównej ulicy tego miasta. Miałam wielkie szczęście, że okno znajdowało się dokładnie naprzeciwko kamienicy z ogrodem, w której mieszkał karawanier. Codziennie przyjeżdżał karawanem na obiad i parkował akurat przed moim oknem. Wszystkie dzieci z naszej ulicy po-

twornie mnie i mojemu bratu zazdrościły, że mamy najlepszy widok na ten karawan, ponieważ krążyła po mieście historia, że karawaniarz, pan Makary, kiedyś się upił i przywiózł swoim karawanem do domu nieboszczyka. Wszyscy oczywiście czekaliśmy, aż kiedyś znowu się to wydarzy, bo nikt z nas nie widział nigdy nawet trumny, a bardzo chcieliśmy zobaczyć. I taki był mój własny komentarz do pracy Robakowskiego *Widok z okna*. W życiu nie pomyślałabym, że będę kiedyś o tym pisać i jeszcze wysyłać takie teksty do galerii sztuki.

A.W.: Rozszerzyłyby w takim razie pytanie Marty i nawiązał do szeroko pojętej literackości Twoich artystycznych praktyk: autoanalizy, autonarracje, retoryczne operacje na języku, pastisze, parodie, różne odcienie ironii, które wydobywasz z opowieści, silne zakorzenie Twoich prac w narracyjności... Marta na początku naszej rozmowy mówiła o czterech wierzchołkach performansu. Jak sądzisz, czy któryś z nich przylegałby w sposób szczególny do literatury?

E.Z.: Myślę, że tak. Mój warsztat w pewnym sensie jest bardzo podobny do warsztatu pisarza. Jestem artystką, więc jestem praktyczką i bardzo duża część mojej praktyki to język. To wszystko po prostu dzieje się w języku. Praca w języku – to jest to, co robię stale, można powiedzieć właściwie, że robię to codziennie.

A.W.: Mówiłaś wcześniej, że czasem nie możesz ruszyć, dopóki czegoś nie usłyszysz, jakiejś frazy, czasem takiej, którą od kogoś przechwytyjesz... To praktyki poniekąd analogiczne do poetyckich. Poezja często przechwytywa kawałki, układa je po swojemu i też wciąż zмага się z brakiem umiejętności wyrażenia.

M.B.M.: Twoje teksty jednak – przeznaczone na równi do patrzenia i do czytania, zapisane ręcznie, formowane w różne kształty – nazywasz rysunkami, a nie tekstami, wierszami czy opowieściami. Eksponujesz nie ich literackość, lecz wizualność, ale w taki sposób, jakbyś chciała zatrzeć między nimi wszelką znaczącą różnicę.

E.Z.: Tak, korzenie tej nomenklatury są dla mnie archaiczne. Kiedyś, w prehistorii, sztuka była niepodzielona, potem została podzielona przez warsztat. A dziś wszystkich mediów i technologii używamy już w dowolny sposób. Nazywam moje prace rysunkami, bo wykonuję je w warsztacie rysunkowym. Wycinam szablon, okienko, w którym pojawi się tekst, by nie brudzić marginesów. Używam też specjalnego rodzaju papieru – muszę go przesuwać, żeby mieć dostęp do miejsca, w którym piszę. Niejednokrotnie zostają na papierze ślady, ale to akurat jest fajne, bo widać, że robił to człowiek – jakby sprzed epoki Gutenberga. Kiedyś mój znajomy namawiał mnie nawet, bym nauczyła się pisać piśmem lustrzanym, bo wtedy będę mogła

napisać tekst na kamieniu litograficznym, a on zrobi z tego odbitki, odbijając tylko to miejsce, które zostało dotknięte piórem. Nie piszę moich rysunków długopisem, używam stalówki i tuszu. Gdybym miała komuś te rysunki dać czy sprzedać, nie chciałabym, żeby zniknęły, a tak by się stało z długopisem czy flamastrem, które w świetle blakną. Tymczasem papier z tuszem możesz nawet zmoczyć, ale on wyschnie i nadal jest tym samym. Właśnie przez archaiczność warsztatu nazywam to rysunkiem.

M.B.M.: *Jeszcze nie obiekt, jeszcze nie performance, Rekwizyty przeszkadzają i pomagają, Walizka znaków performance* – to wyrwane z kontekstu tytuły Twoich wystąpień, w których znajdujemy wyraźną sugestię, że Twoje performansy osnuwają się wokół przedmiotów, a zarazem niebywale komplikują ich charakter. Jaka rolę w Twoich praktykach artystycznych wyznaczasz rzeczom?

E.Z.: Podczas mojego wystąpienia *Utrzymanie pozycji artystycznej* w ramach spotkania w Koszalinie w 1989 roku zatytułowanego *Sztuka jako gest prywatny* zdecydowałam się użyć jako rekwizytu butów na obcasach. Mówię o tym dlatego, że wykonanie tego performansu ma swoje konsekwencje do dzisiaj. To przykład sytuacji, w której rekwizyt „żyje swoim życiem” długo po zakończeniu performansu. Buty te były często przywoływane jako przykład użycia rekwizytu w performansie, pokazywane na różnych wystawach, między innymi na wystawie *Przedmioty aktywne* w Piotrkowie Trybunalskim w 2018 roku, gdzie opisane zostały jako „Buty do utrzymania pozycji artystycznej”. To wystąpienie wciąż do mnie powraca. Kiedy przygotowywałam się do niego, wiedziałam, co chcę powiedzieć, co chcę przekazać publiczności, ale wciąż nie mogłam znaleźć odpowiedniego rekwizytu. Gdy już jechałam do Koszalina, odwiedziłam moich przyjaciół, mieszkających wtedy w Bydgoszczy. Kiedy powiedziałam im, jaki mam problem, moja przyjaciółka dała mi buty – białe klapki na obcasach. I użyłam ich jako rekwizytu. Użyłam butów po to, by „podeprzeć nimi” moją narrację. Gdy podczas wystąpienia na moment je włożyłam, obwieściłam, że od teraz „moja pozycja artystyczna jest wysoka”, po czym chwilę później, po wypowiedzeniu swojej kwestii, zdecydowałam, że buty nie będą mi potrzebne i odrzuciłam je. Kiedy pisałam w jakimś *statement* o rekwizytach, przedmiotach, wspominałam oczywiście o tych butach. Pisałam tam mniej więcej tak: że te przedmioty od początku były „wredne”, zawsze domagały się więcej, na przykład nie wystarczała im rola rekwizytów, pretendowały do roli obiektów, domagały się realizacji w trwałym materiale, nie zważając kompletnie na to, że byłam młodą początkującą artystką. A buty do utrzymania wysokiej pozycji artystycznej zawsze miały bardzo duże aspi-

racje, „kombinowały po swojemu”, w końcu zaczęły żyć swoim niezależnym życiem. Zaczęły samodzielnie brać udział w wystawach, widziane były w różnych dziwnych miejscach – podobno tańczyły na stole w Drohobyczu, ktoś je widział jak szły wózkiem w Kazimierzu. W końcu „zrobiły karierę” – kupiło je jakieś muzeum, a ostatnio dowiedziałam się, że chce je wykupić prywatny kolekcjoner czy inne muzeum.

M.B.M.: ...i stały się przy okazji znakomitym przedmiotem badań nad ekonomią sztuki!

E.Z.: A w tej kwestii akurat wciąż szukam rozmówców. W Lublinie w Galerii Labirynt Plaza organizowany jest cykl wystaw, które mają charakter komercyjny. Zostałam zaproszona do udziału w jednej z nich wraz z Pawłem Korbussem i Magdą Franczak. Wiele myślałam więc przy tej okazji o komercji, rynku sztuki, o tym, w jaki sposób opowiedzieć, jak to wszystko naprawdę wygląda. Zaproponowałam Waldkowi Tatarczukowi, Magdzie i Pawłowi, by zaaranżować bardzo transparentną sytuację i ujawnić wszystkie „sekrety”, o których się nie mówi: jak wygląda finansowanie, na czym to polega, kto płaci za ten lokal, jakie są zasady. „Wszystko, o co chcielibyście zapytać, ale się boicie”... To ciekawe tym bardziej, że wystawa odbywa się w przestrzeni uwikłanej w liczne konteksty – w galerii handlowej. Mieliśmy więc różne pomysły – chcieliśmy zorganizować aukcję, loterię. Chcieliśmy na przykład spróbować doprowadzić do sytuacji, w której wartość danego dzieła sztuki spada. Skoro im więcej jest edycji, tym mniejsza wartość danego dzieła, to chcieliśmy zrobić wiele edycji jakiegoś kadru z wideo-performansu i ten kadr sprzedawać bardzo tanio, rozdawać, aż zniknie całkowicie jego wartość. Wpadliśmy na pomysł, by pewne dzieła sztuki pojawiały się, znikaly i znów się pojawiały na taśmociągu. Może to zwiększyłyby ich wartość... Myśleliśmy o wydarzeniu jako o wystawie w procesie, na której wszystko może się zmienić, zostać obwieszczony, zdementowany albo utkwąć w procesie. Mistrzem tego rodzaju odwoływania był Andrzej Partum. Opowiadał coś, a za chwilę dementował, mówiąc: „a nie, przepraszam, to było inaczej”. I zaczynał od początku... Zaproponowałam mojej znajomej rzeczoznawczyni, mogącej wydawać certyfikaty dotyczące wartości dzieł sztuki, żeby wyceniła przy tej okazji nasze. Zapytała, czy ma wycenić nasze gesty performerskie, a ja odpowiedziałam, że raczej gesty ofiarowania albo wymiany... Jaka jest wartość dzieła sztuki i kiedy jest ono społecznie wartościowe? To jest wszystko względne, prawda?

Józef Robakowski w 1981 roku, w stanie wojennym, rozdał znajomym dwadzieścia cztery swoje prace zatytułowane *Podanie ręki*. Dwudziestu czterech ludzi dostało od niego obrazek (blejtram, płótno) z symbolicznym gestem ręki, jakby lekko

przejechano palcami po płótnie. Teraz szuka rozdanych obrazów, by dowiedzieć się, co stało się z tymi ludźmi, czy te obiekty zmieniły właścicieli i tak dalej. I być może to jest właściwa wartość dzieła sztuki. Może ta wartość kryje się w tym, by rozdać, a potem wysłuchać takiej historii.



Ewa Zarzycka

Na fotografii wszystko jest inaczej Fotografia jest tym, czym nie jest*

In a Photograph Everything Looks Different Photography Is What It Is Not

Trudno mi jednoznacznie ocenić mój stosunek do fotografii i opisać doświadczenie fotografii. Mogę jedynie zastanowić się nad tym, jaki jest rodzaj i charakter moich z fotografią powiązań realnych i fikcyjnych.

Nie zajmuję się fotografią artystyczną, nie robię powiększeń, nie dokonuję również eksperymentów medialnych. Mam jedynie archiwum negatywów, filmów, fotografii, tekstów – część z nich zawiera moje przemyślenia na temat fotografii bądź filmu. Archiwum moje stale się powiększa, choćby o negatywy i fotografie znalezione.

Dzisiaj moje związki z fotografią nie wydają mi się tak proste i piękne jak kiedyś. Kiedyś wydawało mi się – w swej ogromnej naiwności żyłam złudzeniami – że na fotografii, w fotografii, dzięki fotografii uda mi się „zatrzymać czas”, utrwalić jakiś moment, jakąś chwilę (na przykład 1/60 sekundy) i mieć ją na zawsze. Fotografowałam stale i wciąż. Chciałam mieć tych zatrzymanych chwil jak najwięcej. W wyobrażeniu moim jednak coraz większej liczby ważnych chwil nie udawało mi się sfotografować, zarejestrować. Coraz więcej powstawało „luk” w miejsce „niesfotografowanych” przeze mnie fotografii. Nie jestem w stanie tych luk zapełnić.

Do fotografii, które „już są”, mam jednak stosunek głęboko emocjonalny. Nie mogę uwolnić się z kręgu oddziaływania fotografii – jej magii. Nie umiem wytłumaczyć racjonalnie, dlaczego tak jest. A przecież – właściwie tak naprawdę – na fotografii „nie widać” tego, co tam jest. Bo na fotografii „wszystko jest inaczej”.

Moja matka i moje ciotki (siostry mojej matki) mówią, że „na fotografii wszystko jest inaczej”. Nie tak jak było, nie tak jak wyglądało to naprawdę, nie tak jak one to zachowały w swej pamięci (niepamięci). Na przykład na jednej fotografii – którą posługuję się, konstruuując ten tekst – występuje moja matka Genowefa Zarzycka i jej najstarsza siostra Zofia. Zdjęcie to zostało zrobione

* Zapis tekstu wystąpienia pod tym samym tytułem, które miało miejsce w Skokach pod Poznaniem w czasie sympozjum *Fotografowie filozofujący*. Podczas mówienia i demonstracji wklejałam do albumu fotografie. W ten sposób powstał obiekt-album „nie do oglądania”.

w ich rodzinnej wsi Żurawie Bagno w 1948 roku. Na fotografii tej nie widać jednak, że miejsce to wieś Żurawie Bagno. Sama znam tę wieś i muszę przyznać im rację. Na fotografii tej w ogóle „nie ma” – „nie widać” – tego, co tam jest, czyli miejsca o nazwie Żurawie Bagno.

Albo inna fotografia – na niej również uwieczniona jest moja matka i jej trzy siostry: Zofia, Irena i Stanisława. Zdjęcie to zostało wykonane w miejscowości Firlej, w 1944 roku, 6 sierpnia, w czasie odpustu. Zauważyłam, że moja matka i jej siostry – chociaż z radością przyjęły ode mnie w prezencie powiększone reprodukcje tego zdjęcia – niechętnie je oglądają. Natomiast bardzo chętnie o nim mówią. Z przyjemnością wracają pamięcią do sytuacji powstania tego zdjęcia. I bardzo chętnie dały się namówić na rekonstrukcję, którą wykonałam po trzydziestu latach. Do fotografii tej moja matka ze swymi siostrami ustawiły się w kolejności, w jakiej – dokładnie to pamiętały – pozowały do tamtej fotografii sprzed lat.

Fotografia jest tym, czym nie jest.

Fotografia jest tym, czym nie jest, między innymi dlatego, że na fotografii „nie ma” (nie widać) informacji, które fotografia w sobie zawiera. Dopiero wyobrażenia i pamięć nierozzerwalnie z fotografią związane, stale z nią „współpracując”, wpływają uzupełniającą na „kompletność” (pełność) pozoru wizualnego fotografii.

Dobrym przykładem jest już wcześniej opisywane zdjęcie, na którym występują moja matka ze swoją siostrą we wsi Żurawie Bagno. Niestety na zdjęciu nie widać tego. Natomiast obydwie kobiety mają to miejsce w swojej pamięci. Mają też o nim swoje wyobrażenia – mogą je przywołać w każdej chwili i skonfrontować z obrazem fotograficznym. Zawsze wtedy mówią, że na fotografii wszystko jest inaczej, nie tak jak było „naprawdę” – „nie da się” więc sfotografować tego, co się chce – choćby niektórych miejsc.

Czy wobec tego na fotografii „nie ma” tego, co było fotografowane?

Czy na fotografii „nie widać” tego, co „tam jest”?

Sens tych pytań nie byłby kompletny, gdybym nie zaznaczyła wcześniej, że fotografia nie mogłaby „istnieć” bez wyobraźni i pamięci. Istotny i ciekawy jest w fotografii moment konfrontacji, identyfikacji tego, co (niby) na danej fotografii miało być, z tym, co na niej jest. Sytuacje konfrontacji zmuszają do „uruchomienia” różnych warstw, rodzajów pamięci i wyobraźni.

Istnieją dwa rodzaje pamięci wzrokowej (w rozróżnieniu Władimira Nabokova): jeden polega na zręcznym kreowaniu obrazów w laboratorium własnego umysłu z otwartymi oczami; drugi – na błyskawicznym wywoływaniu na ciemnej, wewnętrznej stronie powiek, z zamkniętymi oczami, obrazu będącego obiektywną,

absolutnie realistyczną repliką... Uważam, że z fotografią jest związany zwłaszcza ten drugi rodzaj widzenia – polegający na wywoływaniu obrazów na ciemnej, wewnętrznej stronie powiek.

Na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji wyróżniam cały szereg „rodzajów pamięci” związanych z fotografią.

Istnieje z pewnością coś takiego jak pamięć o momencie powstawania fotografii. Ten właśnie ułamek sekundy niejednokrotnie pamięta się całe życie. Pamięć ta występuje zarówno u fotografującego – nieraz przez wiele lat pamięta się na przykład kadry swoich fotografii – jak i u osób fotografowanych.


Istnieje również szczególny rodzaj pamięci o fotografiach, które są dla nas drogą pamiątką dlatego, że uwieczniają wizerunki osób (i miejsc), z którymi czujemy się bardzo związani emocjonalnie. Na niektórych z tych fotografii widać bardzo niewiele – ponieważ mają niedoskonałości techniczne albo są tak stare, że ich obraz już zanika. Często jest tak, że fotografie te „bardziej istnieją” w pamięci niż jako „obiekty fotograficzne”. Przechowujemy obrazy drogich nam osób i miejsc w swojej pamięci i wyobraźni (pod ciemną, wewnętrzną stroną powiek). Pamięć nasza dotyczy także fotografii, które zaginęły lub uległy zniszczeniu, są nie do odtworzenia – istnieją już tylko w archiwum naszej pamięci i wyobraźni.

Lublin – Skoki 1985



Aleksander Wójtowicz

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0003-0436-1965>

Narracje Ewy Zarzyckiej

Ewa Zarzycka's Narrations

Abstrakt: W artykule omówienie performatywnej twórczości Ewy Zarzyckiej oparto na wyeksponowaniu używanych przez autorkę chwytów narracyjnych, z których pomocą konstruuje ona swoją wypowiedź. Analiza wybranych tekstów i wystąpień artystki służy wskazaniu środków retorycznych oraz zabiegów językowych przesądających o oryginalności jej wystąpień. Szczególnie interesująco w tym kontekście prezentuje się wideoperformans *Videozeszyty*, w którym opowieść o prywatnym archiwum snuta jest z wykorzystaniem praktyk transmedialnych.

Słowa kluczowe: Ewa Zarzycka, performans, wideoperformans, narracja, archiwum

Abstract: In his analysis of Ewa Zarzycka's performative work, Aleksander Wójtowicz places emphasis on the narrative tricks the artist uses to construct and convey her message. Wójtowicz's analysis of a selection of Zarzycka's texts and speeches serves to identify the rhetorical tools and linguistic devices which determine the originality of her performances. Particularly interesting in this context is the video performance *Videozeszyty* [Videonotebooks], in which the story of a private archive is told with the help of transmedia practices.

Keywords: Ewa Zarzycka, performance, videoperformance, narration, archive

W rozmowie prezentowanej na łamach niniejszego numeru „Śląskich Studiów Polonistycznych” Ewa Zarzycka opisuje specyfikę swojej pracy w sposób następujący:

Na rysunku, który wysłałam Wam przed naszą rozmową, piszę, że w moim przypadku wszystko zaczyna się w języku. Musi pojawić się jakieś słowo albo sformułowanie. Nieraz jest tak, że póki tego nie usłyszę, nie mogę nic zapisać, nie mogę zacząć. Często wszystko zaczyna się więc od niemożności, od dysfunkcji, od słabości. Wielokrotnie sięgam do słów innych osób, cytuję moich rozmówców. Kiedy jednak myślenie nie skleja mi się z jakąś frazą, sformułowaniem, wtedy po prostu nie mogę zacząć. A gdy się to już stanie, przychodzą skojarzenia (Zarzycka, Baron-Milian, Wójtowicz, 2022, s. 6 z 13).

W przytoczonym fragmencie przewija się wiele wątków mogących stanowić punkt wyjścia rozważań na temat skomplikowanego statusu działań artystki, której twórczość w zasadzie od samego początku wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Mowa tutaj o specyficie uwikłanego w paradoksy procesu kreatywnego, posługiwaniu się różnymi formami ekspresji, oscylowaniu między słowem a pismem, poszukiwaniu wyjścia z impasu współczesnej sztuki, przekuwaniu jej aporii na impuls prowadzący do nowych pomysłów, wreszcie – o roli, jaką w tym wszystkim pełni słowo. Spośród szerokiej wiązki wymienionych praktyk charakterystycznych dla twórczości Zarzyckiej warto zwrócić uwagę na ostatni z wymienionych elementów, czyli na zakorzenie w mowie. Wydaje się, że jest to jeden z najbardziej znamiennych aspektów tej twórczości, która czerpie energię przede wszystkim ze słowa, czyni je punktem wyjścia opowieści. Jest to przy tym energia specyficzna – jej źródłem stają się „niemoc, dysfunkcja, słabość”, charakterystyczna triada, która odsyła do skojarzeń z filozofią i ze sztuką kilku ostatnich dekad, kiedy to coraz większe znaczenie zaczęła odgrywać metafora „słabości”. Jest ona kojarzona z takimi pojęciami, jak „słaba ontologia, słaba myśl, słaby byt, słabe pojęcie bytu [...] – by opisać taki typ doświadczenia ontologicznego i epistemologicznego, które pozostaje w wyraźnej opozycji względem jego postaci »mocnej«, utożsamianej z nowoczesnością i wypracowanymi przez nią kategoriami” (Zawadzki, 2003, s. 169).

Metaforyczna „słabość” przekłada się na dynamikę narracji. Ta dynamika opiera się często na przewrotnym zwlekaniu, wykolejaniu opowieści, przekierowywaniu jej z premedytacją na (pozornie) boczny tor. Ewa Zarzycka sięga w tym celu po chwyt, które w tradycyjnej retoryce służą spowalnianiu fabuły bądź odwracaniu od niej uwagi odbiorcy, czyli przede wszystkim po retardację i dygresję. Pierwsza paraliżuje bieg wydarzeń, które okazują się nieszczerólnie ważne dla opowieści, druga natomiast uruchamia zmienność perspektyw i planów czasowych, a co za tym idzie – przekierowuje uwagę odbiorcy na sprawy tylko pozornie mogące uchodzić za drugorzędne. Mamy zatem do czynienia ze swoistym przechwyceniem klasycznych narzędzi retorycznych i podporządkowaniem ich indywidualnej strategii artystycznej polegającej przede wszystkim na konstruowaniu charakterystycznego – w rodzimej sztuce niepowtarzalnego – sposobu prowadzenia narracji. Warto tutaj przywołać obserwację Doroty Jareckiej, która stawia przenikliwą hipotezę: „niemoc rozłożona na kawałki staje się siłą, zaś Zarzycka, wciągając widzów w proces narodzin dzieła sztuki (rozgrywający się przed ich oczami), pozwala im na mocne zintensyfikowanie chwili teraźniejszej, na wyjątkowe odczucie własnej czasowości. Najbardziej zdumiewające jest to, że Zarzycka osiąga to tak minimalnymi środkami, w sposób bardzo

prosty: zamienia czas na słowo. Głównym performatywem jest tu język” (Jarecka, 2016, s. 59).

Zostańmy jeszcze chwilę przy metaforze „słabości”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że z jednej strony sankcjonuje ona ową narracyjną aporię, dając impuls do snucia opowieści na temat trudnych do przewyciężenia wątpliwości, z drugiej natomiast sama jest także do pewnego stopnia chwytem retorycznym: otwiera pole do ukształtowania statusu podmiotowości narratorki, która rozpoczyna swoją opowieść od charakterystycznego gestu – nie tyle zwątpienia, ile raczej powątpiewania. Nie ma tutaj przywołanego *expressis verbis* sztafażu pojęć i kategorii typowych dla sztuki nowoczesnej, która podczas prób określania własnego statusu wypracowała sporo figur oraz pojęć użytecznych do opisanego jej własnej kondycji. Powątpiewanie – choć w gruncie rzeczy dotyczy tego samego problemu – stwarza wrażenie praktyki o wiele mocniej sprzęgniętej z wymiarem życia codziennego. Sposób, w jaki krystalizują się kolejne etapy narracji, ciąży w stronę potoczności¹, jej nośnikiem zaś staje się indywidualne słowo – sytuowane w opozycji do pisma i związanych z nim praktyk dyskursywnych.

Ewa Zarzycka ma przy tym głęboką świadomość medium, którym się posługuje. Możemy się o tym przekonać podczas lektury prezentowanego w niniejszym numerze tekstu *Na fotografii wszystko jest inaczej. Fotografia jest tym, czym nie jest* (Zarzycka, 2022) będącego zapisem wystąpienia z 1984 roku. Snute tutaj rozważania, utrzymane w charakterystycznym dla artystki stylu, oscylują wokół problemu reprezentacji, obierając za punkt wyjścia związek między obrazem, pamięcią a subiektywnym wrażeniem doświadczenia medium. Odnoszą się do fotografii analogowej, co bynajmniej nie oznacza, że nie zachowują aktualności w stosunku do dominujących dziś zdjęć cyfrowych. Wydaje się nawet, że uwzględnienie perspektywy subiektywnej, balansującej na granicy psychologii odbioru sprawia, że tekst nabrął dodatkowej aktualności, ponieważ rozpatrywana problematyka przesunęła się do centrum praktyk kulturowych.

Kiedyś wydawało mi się – w swej ogromnej naiwności
żyłam złudzeniami – że na fotografii, w fotografii, dzięki

1 Zwraca na to uwagę Dorota Jarecka: „Zgodnie z logiką wątplenia, im intensywniej artystka pracuje, tym głębiej wątpi w swą pracę. Po obejrzeniu kilku performance’ów, a właściwie już po obejrzeniu jednego z nich można się zorientować, że owo zapętlenie jest pierwszą i ostatnią zasadą mechaniki Ewy Zarzyckiej. Jej performance można przedstawić jako obraz odkręcającej się spirali. Powracamy do początku, do ostatecznej przyczyny, rozdzielamy włos na czworo. Przywoływane w narracji postaci – mąż, listonosz, przyjaciółka lub dozorczyńni – które próbują doradzić lub wesprzeć, tylko potęgują wątpliwości, wahanie” (Jarecka, 2016, s. 57).

fotografii uda mi się „zatrzymać czas” (Zarzycka, 2022, s. 1 z 5)

– pisze Ewa Zarzycka w jednym z początkowych akapitów wspomnianego tekstu. Odbiorca jej performansów dostrzeże w tej deklaracji figurę narratorki powątpiewającej, rozpoczynającej opowieść od postawienia pod znakiem zapytania przekonania, które na pierwszy rzut oka mogłyby uchodzić za niepodważalne. Towarzyszy temu skupienie się na konkretnym, w tym przypadku na wybranym zdjęciu, mocno związanym z doświadczeniem indywidualnym (i rodzinnym). Za sprawą takiego chwytu pozostajemy wciąż w kręgu rozważań wyraźnie dotyczących sfery prywatnej, Ewa Zarzycka buduje swoje wypowiedzi w subtelny, a jednocześnie bardzo wyważony sposób, uważnie podchodzi do semantyki.

Przyjrzyjmy się pod tym kątem tekstowi o fotografii (Zarzycka, 2022). Jego lektura jest ciekawym doświadczeniem, ujawnia jedną z charakterystycznych cech stylu autorki, która zwraca baczność na zakres znaczeniowy poszczególnych słów. Świadczą o tym cudzysłowy. Artystka używa ich tutaj bardzo często, urastają w zasadzie do rangi specyficznego chwytu stylistycznego, za pomocą cudzysłówów Ewa Zarzycka zwraca uwagę na nieostry i trudny do precyzyjnego określenia ładunek semantyczny słów czy zwrotów. Wydaje się, że podobny chwyt pojawia się wielokrotnie w performansach, lecz trudniej go dostrzec w monologu wygłaszanym przez autorkę (nawet jeśli operuje ona tonem i barwą głosu w bardzo świadomy sposób). Natomiast w tekście drukowanym taka strategia staje się o wiele bardziej widoczna i ujawnia to, co słuchacz mógłby przeoczyć. Zwraca tu również uwagę ironiczny tryb wypowiedzi, przy czym jest to ironia samozwrotna, dotycząca nie tylko postaci narratorki, lecz także samego problemu, omawianego z dość nieoczekiwanej perspektywy, w której ważniejsza okazuje się pamięć o chwili wykonania zdjęcia aniżeli ono samo.

Pamięć nasza dotyczy także fotografii, które zaginęły lub uległy zniszczeniu, są nie do odtworzenia – istnieją już tylko w archiwum naszej pamięci i wyobraźni (Zarzycka, 2022, s. 5 z 5)

– pisze Ewa Zarzycka w zakończeniu tekstu, sięgając po dość mocno zakorzenioną w tradycji kulturowej metaforę pamięci jako archiwum. Konkluzja taka wydaje się niezwykle interesująca choćby z tego względu, że zwraca uwagę na skomplikowany status doświadczeń estetycznych i egzystencjalnych, które funkcjonują poza nośnikiem. W szerszym wymiarze wyczulenie na skomplikowaną naturę tych relacji jest jednym z kluczowych

aspektów twórczości Ewy Zarzyckiej, o czym świadczy video-performance *Videozeszyty* z 2013 roku (Zarzycka, 2013). Artystka opowiada w nim o zapisywanych i gromadzonych od wielu dekad zeszytach, które pełnią różne funkcje. Magdalena Ujma pisze o tym w sposób następujący: „U Zarzyckiej zeszyty pełnią chyba wszystkie możliwe funkcje: dziennika, szkicownika, brudnopisu, notatnika do prowadzenia zapisków dla pamięci – numerów telefonów, list zakupów i rzeczy do zrobienia. Znajdują się tu również etykiety, bilety i naklejki oraz inne drobiazgi wsunięte między kartki. Artystka sama mnoży wątpliwości co do ich przeznaczenia i charakteru” (Ujma, 2016, s. 80). Mamy tutaj zatem do czynienia z wypracowaną na gruncie sztuki nowoczesnej estetyką fragmentu, dzieła niegotowego, a jednocześnie wciąż się rozwijającego, słowem – centralnym punktem aktywności staje się sam proces tworzenia i gromadzenia zeszytów. Trudno przy tym określić jednoznacznie ich przynależność genologiczną, intuicyjnie można nazwać je swoistym autorskim archiwum, w którym Zarzycka gromadzi zapiski i informacje o zróżnicowanym przeznaczeniu. Praktyka ta wydaje się interesująca z wielu względów, niejednokrotnie też przyciągała uwagę badaczy zajmujących się sztuką współczesną. Agnieszka Rayzacher pisze, że video-performance przedstawia „metodę pracy Zarzyckiej. Metodą jest właśnie brak metody i opowiadanie o tym. Jest to wyjątkowa okazja, aby zobaczyć jeden z legendarnych zeszytów Zarzyckiej, w których wszystko zostaje zanotowane, naszkicowane i staje się ważną częścią procesu tworzenia” (Rayzacher, 2016, s. 33).

Przywołajmy w tym kontekście początkowy fragment narracji z *Videozeszytów*:

Videozeszyty. Kolejne podejście. Videozeszyty. Próbowałam już z pięć razy. Ciągle przerywałam. To jest kolejna próba i muszę doczytać, dopowiedzieć do końca. No więc, po raz kolejny... Videozeszyty. Pokazać zeszyty. Łatwo powiedzieć. Wyeksponować zeszyty. Co to w ogóle znaczy? To znaczy ujawnić ich zawartość, co zawierają. Ujawnić wszystkie notatki, zapiski, wykresy, schematy, scenariusze, listy, obserwacje, dowcipy. Już sama nie pamiętam, co w nich jest. Nie jest to możliwe. Nie jestem jeszcze gotowa na to. To nie jest dobry czas. To nie jest dobry pomysł. Od kiedy zapada taka decyzja, że mam te zeszyty wyeksponować, że mam je pokazać, od tego momentu zestresowałam się okropnie i przestałam w ogóle pisać w zeszytach. Przestałam pisać na kartkach, przestałam pisać w komputerze, przestałam pisać nawet na serwetkach w kawiarni. Nie mogłam zrobić nic. No ale z drugiej strony obiecałam, że je pokażę (Zarzycka, 2013, transkrypcja – A.W.).

Ewa Zarzycka zawiązuje opowieść w charakterystyczny dla siebie sposób. W transkrypcji nie można niestety zawrzeć bardzo istotnych dla wymowy całości aspektów prozodii, zmian tonu oraz rytmu wypowiedzi, specyficznej modulacji głosu, czyli – mówiąc inaczej – wszystkiego, co przesądza o specyfice oraz niepowtarzalności wystąpień artystki. Warto pomimo to zwrócić uwagę na fakt, że jeśli skonfrontujemy przytoczony zapis ze ścieżką dźwiękową, to okaże się, że ten pierwszy jest dość ubogi, ponieważ pozbawiony tak ważnych w tym przypadku cech języka mówionego. W zapisie niektóre spośród słów i wyrażeń należałoby z pewnością ująć w cudzysłowy, ich ilość w transkrypcji tekstu mówionego i w tekście o fotografii mogłaby się okazać podobna. Kłopot polega jednak na tym, że rozwiązanie takie, pozbawione autorskiej aprobaty, byłoby nazbyt arbitralne, a co za tym idzie – wprowadzałoby dodatkowy element znaczący, wtórny wobec oryginału (i być może zanadto odeń odbiegający).

Wątpliwości te ukazują, jak bardzo złożony pod względem semantycznym jest zarejestrowany performans. Pomimo pozornej prostoty i przejrzystości znaczeniowej *Videozeszyty* mają skomplikowaną konstrukcję, w ramach której Ewa Zarzycka prowadzi refleksję nad procesem porządkowania własnego archiwum oraz poddawania go procedurom transmiedialnym w ramach kolejnych autorskich prób ujęcia tematu. Pismo, słowo i obraz tworzą konstelację elementów wzajemnie się oświetlających, a sieć zależności między nimi problematyzuje wiązkę kwestii dotyczących procesu tworzenia, porządkowania oraz selekcjonowania zeszytów.

Performans zatytułowany *Videozeszyty* jest w znacznej mierze równoznaczny z przeniesieniem zeszytów Zarzyckiej z przestrzeni prywatnej w sferę publiczną, co przekłada się na przesunięcie granicy między tym, co w sztuce jest intymne i należy do wstępnej części procesu twórczego, a tym, co można uznać za nadające się do prezentacji osobom postronnym. W swoim wystąpieniu artystka dotyka zatem problemów charakterystycznych dla sztuki współczesnej, pyta o przesłanki podejmowania tego rodzaju decyzji, zastanawia się też nad ich potencjalnymi konsekwencjami. Agnieszka Rayzacher pisze w tym kontekście o „lęku przed odsłonięciem siebie” (Rayzacher, 2016, s. 34), co skłania do rozpatrywania performansów Zarzyckiej jako wystąpień mówiących o przekraczaniu granicy między „prywatnym” a „publicznym”.

Przyjrzyjmy się narracji *Videozeszytów* w kontekście owej granicy między „prywatnym” a „publicznym”. Performans to subtelnie skonstruowana opowieść, której od samego początku patronuje figura impasu twórczego, uwikłana tutaj w szereg pytań dodatkowych. Pierwsze (przytoczone już) zdania przywodzą na myśl poetykę nagrania próbnego, Ewa Zarzycka sugeruje

widzom, że uczestniczą nie tyle w performansie, ile w kolejnej, roboczej próbie jego przygotowania. Warto także podkreślić, że już na samym początku mowa jest o „dopowiedzeniu, doczytaniu” do końca, co stanowi – jak się wydaje – dwuznaczność zamierzona, to ona ustawia odbiorcę między słowem a pismem, czyli dwoma mediami, przy pomocy których został skonstruowany film; na ekranie obserwujemy proces zapisywania zeszytów, na ścieżce dźwiękowej zapisana jest opowieść o rozterkach performerki zastanawiającej się, w jaki sposób może ona przybliżyć widzowi ten aspekt swojej pracy.

Narracja wizualna pokazuje proces tworzenia. Przedstawia emblematyczną dla opowieści o sztuce figurę artystki znajdującej się w zaciemnionej pracowni, pochylonej nad biurkiem rozjaśnionym światłem lampy. Szczególnie znaczący wydaje się zwłaszcza jeden element: Ewa Zarzycka nie zapisuje tych zeszytów, a kreśli w nich diagramy, układy i figury geometryczne, część z tych „rysunków” imituje poziome linie pisma. Można zatem powiedzieć, że mamy wgląd nie tyle w proces zapisywania zeszytów, ile w jego częściową symulację, możemy śledzić kreślone przez artystkę linie oraz kompozycje i jedynie domyślać się, w jakim celu powstają. Podkreśla to montaż filmu, polegający na naprzemiennym ukazywaniu dwóch wzajemnie dopełniających się ciągów obrazów – w pierwszym Ewa Zarzycka przegląda zeszyty, prezentując widzowi zapisane przez siebie strony, w drugim natomiast rysuje diagramy. Znamienny wydaje się fakt, że brak właściwie fragmentów pokazujących proces pisanania, co wynika być może z tego, że pismo odręczne w kulturze jest kojarzone ze sferą prywatną, która nie powinna być odsłaniana przed postronnymi obserwatorami. Natomiast rysowane na filmie diagramy jawią się jako konstrukcje abstrakcyjne, ich znaczenia w zasadzie nie sposób rozszyfrować. Kreślone linie są zatem – ujmując rzecz metaforycznie – liniami granicznymi, które wskazują, jak daleko artystka jest skłonna się posunąć we wprowadzaniu publiczności w tajniki zeszytów².

Obraz jest jednak zaledwie tłem słowa. Właściwe wydarzenia rozgrywają się bowiem na poziomie opowieści, można wręcz powiedzieć, że cała dynamika (i dramaturgia) przeniosła (przeniosły) się z poziomu obrazu na poziom słowa. Filmowy montaż jest raczej statyczny, przedstawia Ewę Zarzycką podczas przeglądania

2 Warto tutaj przywołać konstatację Magdaleny Ujmy: „W zeszytach Zarzyckiej musi zatem znajdować się coś ważnego, ale i niebezpiecznego, skoro spowodowały dramatyczną decyzję o wycofaniu ich z porządku widzialności. Decyzję o ukryciu dzienników i wycofaniu ich do sfery fikcji, fantazji, domysłów można zatem rozumieć tak, jakby rezygnowała z pokazywania części twórczości. Na przeszkodzie stanął fakt, że ludzie mogą wziąć je za ostateczną, skończoną pracę. Zeszyty stały się w ten sposób substytutem jej niezrealizowanego wielkiego dzieła” (Ujma, 2016, s. 85).

zeszytów i rysowania diagramów, natomiast właściwy ładunek performansu tkwi w prowadzonej z offu opowieści. Performans ten od samego początku – podobnie zresztą jak inne narracje artystki – czerpie energię ze specyfiki języka mówionego, posługuje się charakterystycznymi dla niego konstrukcjami składniowymi oraz środkami wyrazu. Ewa Zarzycka już w początkowym fragmencie przywołaniem słów pisarza ukazuje dystynkcje między swoją opowieścią a tekstem literackim, a w dalszej części podkreśla „nieprofesjonalny” charakter swojego wywodu poprzez wprowadzenie rozmówcy – historyka sztuki, który doradza Zarzyckiej, w jaki sposób powinna zaprezentować zeszyty. Poza oficjalny, potoczny sposób wypowiedzi podkreślany jest specyficznymi konstrukcjami składniowymi, anaforycznymi okresami zdaniowymi oraz enumeracjami. Swoista strategia deprofesjonalizacji sytuuje narratorkę na pograniczu pola sztuki, stwarzając tym samym dogodne miejsce do prowadzenia monologu na temat uwikłania ekspresji artystycznej w skomplikowaną sieć zależności. Dodatkowym elementem napędzającym opowieść jest dla Ewy Zarzyckiej specyficzne poczucie humoru, wyraźnie ciężące w stronę absurdu, a jednocześnie bez wyeksponowanych puent.

Złożona z tak wielu warstw narracja jest potrzebna, aby stworzyć wideoperformans na temat prywatnego archiwum. Film Zarzyckiej skłania do hipotezy, że artystka nie chciała zaprezentować zeszytów bezpośrednio, lecz zdecydowała się na rozwiązanie o wiele bardziej wyrafinowane. W *Videozeszytach* prezentacja taka dokonuje się w formie transmedialnej – zamiast przedstawić zeszyty jako materialny, uporządkowany zbiór obiektów performerka ukazuje swoje archiwum za pomocą wizualnej reprezentacji zapośredniczonej. Niezwykle ciekawy wydaje się wpisany w taką strategię stosunek do zbioru zeszytów; Ewa Zarzycka nie przedstawia „gorączki archiwum” (Derrida, 2016), nie zwraca uwagi na archiwalny „kurz” oraz związany z nim bagaż kulturowy (Steedman, 2002), lecz dzięki wypracowanej przez siebie metodzie artystycznej, sięgnięciu po praktyki o charakterze transmedialnym ocala intymną przestrzeń archiwum.

Bibliografia

- Derrida Jacques, 2016: *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Przekł. Jakub Momro. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Jarecka Dorota, 2016: *Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej*. W: Ewa Zarzycka. *Lata świetności*. Red. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka. Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa, s. 51–61.
- Rayzacher Agnieszka, 2016: *Jedno mam na celuloidzie, a drugie częściowo*. W: Ewa Zarzycka. *Lata świetności*. Red. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka. Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa, s. 25–35.


- Steedman Carolyn, 2002: *Dust. The Archive and Cultural History*. Manchester University Press, Manchester.
- Ujma Magdalena, 2016: „Z sentymentem i wzruszeniem wspominam ten dzień, gdy po raz pierwszy ujawniłam swoje zapiski w zeszytach”. *Performatywne pisanie Ewy Zarzyckiej*. W: Ewa Zarzycka. *Lata świetności*. Red. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka. Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa, s. 77–85.
- Zarzycka Ewa, 2013: *Videozeszyty*. Wideoperformans. Czas trwania: 10'28". Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. FilMOTEKA Muzeum. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zarzycka-ewa-videozeszyty> [dostęp: 23.05.2022].
- Zarzycka Ewa, 2022: *Na fotografii wszystko jest inaczej. Fotografia jest tym, czym nie jest*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1 (19). <https://doi.org/10.31261/SSP.2022.19.10>.
- Zarzycka Ewa, Baron-Milian Marta, Wójtowicz Aleksander, 2022: *Punkty wyjścia. Z Ewą Zarzycką o sztuce performansu, rysunkach i tekstach w transmedialnym archiwum rozmawiają Marta Baron-Milian i Aleksander Wójtowicz*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1 (19). <https://doi.org/10.31261/SSP.2022.19.11>.
- Zawadzki Andrzej, 2003: *Noica, Vattimo: „myśl słaba” i jej konsekwencje*. „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 167–178. https://rcin.org.pl/Content/54372/PDF/WA248_70343_P-I-2524_zawadzki-noica.pdf [dostęp: 23.05.2022].

Varia



Paweł Rogalski

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ, LUBLIN

 <https://orcid.org/0000-0002-7850-3279>

Resztki, ślady, fragmenty¹

**Tropy nieprzezroczystej widmowości państw
w narracjach podróżniczych Wojciecha Góreckiego**

Remnants, Traces, Fragments

**Tropes of the Opaque Spectrality of States
in Wojciech Górecki's Travel Narratives**

Abstrakt: W artykule, opartym na tekstach reportażowych Wojciecha Góreckiego, podjęto próbę przyjrzenia się śladom rozbitej podmiotowości imperium radzieckiego na rozproszonych peryferiach: w państwach i parapaństwach. Literaturoznawczy namysł nawiązuje do Derridańskiej triady – resztek, śladów i pozostałości – i dotyczy sfery ontologizacji, czyli uchwycenia sensów wyłaniających się po dezintegracji więzi politycznych, społecznych i gospodarczych. Ważnymi w tym tekście inspiracjami metodologicznymi są między innymi postkolonializm, teoria psychoanalityczna Jacques'a Lacana, dekonstrukcja Jacques'a Derridy oraz lektura esejów Giorgia Agambena i Jeana Baudrillarda, które prowadzą do konkluzji, że struktury państwowe nigdy nie umierają, lecz manifestują swoją obecność poprzez ujęcia widmowe.

Słowa kluczowe: widmo, ontologizacja, postkolonializm, władza, metropolia, peryferie

Abstract: The article, based on Wojciech Górecki's reportages (travel narratives), examines the traces of the shattered subjectivity of the Soviet empire in its scattered peripheries: states and para-states. Referring to the Derridian triad – remnants, traces, and fragments – the literary reflection attempted here concerns the sphere of ontologization, that is, capturing the meanings emerging after the disintegration of political, social, and economic ties. Among important methodological inspirations are postcolonialism, Jacques Lacan's psychoanalytic theory, Jacques Derrida's deconstruction and the essays by Gorgio Agamben and Jean Baudrillard, which lead to the conclusion that state structures never die, but manifest their presence in spectral ways.

Keywords: specter, ontologization, post-colonialism, power, metropolis, peripheries

¹ Pomysł takiego ujęcia zagadnienia zaczerpnięto z książki *Widmontologia* Andrzeja Marca (Marzec, 2015).

Kaukaski tryptyk Wojciecha Góreckiego to proza podróżnicza, osobliwy zbiór portretów podmiotów postkolonialnych – państw i państw (Abchazji, Osetii Południowej, Gruzji, Armenii, Azerbejdżanu, Górskiego Karabachu, Turkmenistanu, Tadżykistanu, Uzbekistanu, Kirgistanu i Kazachstanu) powołanych do quasi-samodzielnego istnienia po implozji imperium sowieckiego. Autor, idąc śladami Kapuścińskiego², stara się wrócić na dawne, wytyczone przez mistrza reportaży szlaki. Przede wszystkim pragnie dokonać odsłony i literackiej rejestracji politycznego rozpadu peryferii imperium (a ten jest znowu chaotyczny i pełen paroksyzmów), ale też chce się zmierzyć z niemożliwym, to znaczy poddać próbie ontologizacji³ pozostałości – resztki, ślady i fragmenty rzeczywistości postkolonialnej. Rzecz można ująć kolokwialnie: uwagę zwraca odważne mierzenie się Góreckiego z nieukształtowaną i tymczasową quasi-państwowością wolnych już narodów poddaną wspomnianej próbie ontologizacji.

Oczywiste jest, że długotrwałemu procesowi erozji hegemonia oraz przyjsciu na świat nowych podmiotów postkolonialnych towarzyszyły dramatyczne napięcia: bunt, niezgoda, poczucie winy, chęć rewanżu, tęsknota za metropolią, ale też jej zdrada, jak również chęć zerwania z przeszłością i ukrywaną traumą oraz pozbycia się związków z centrum. Próby ukonstytuowania się nowych państw na podobieństwo kształtu prawnego i administracyjnego europejskich demokracji skończyły się jednak raczej pragnieniem ich naśladowania, imitacją lub symulacją niż faktycznym przejściem wzorców⁴. W tych podmiotach państwowych nieumiejętność zarządzania sprzyjała głębokiej nostalgii za utopią jako antidotum na klęski i nieudolność rządów. Pojawiały się tymczasowe dyktatury, wybuchały lokalne rewolucje, powracał niechciany hegemon i podnoszono krwawe bunty, polityczna próżnia zaś wypełniała się hybrydycznym projektem ideologicznym, który – jak słusznie zauważył Louis Althusser – „jest kwestią przeżywanego stosunku ludzi do ich świata” (Althusser, 2009, s. 269).

² Dwie klasyczne już pozycje książkowe Ryszarda Kapuścińskiego, *Kirgiz schodzi z konia* i *Imperium*, wywodzą się z nurtu reportaży podróżniczego o Związku Radzieckim.

³ Pojęcie wprowadzone i używane przez Andrzeja Marca w książce *Widmologia* (Marzec, 2015). Termin odnosi się do tekstu Jacques’a Derridy *Widma Marksa* (Derrida, 2016).

⁴ Terminy użyte przez Slavoję Žižka w książce *Wzniosły obiekt ideologii* (Žižek, 2001b).

W poradzieckiej Eurazji panowały zamęt i niepewność. Czeczenia i Tatarstan (republiki autonomiczne w Rosji) chciały niepodległości. Górski Karabach (obwód autonomiczny w Azerbejdżanie) chciał połączenia z Armenią. Naddniestrze chciało oderwać się od Mołdawii. W Gruzji mniejszości narodowe były wyjątkowo liczne i żyły w zwartych skupiskach. Każda chciała wyszarpać coś dla siebie. Spełnienie żądań groziło rozpadem państwa (Górecki, 2013, s. 21).

W gruncie rzeczy wymienione przez Góreckiego państwa lub parapaństwa są konstruktami politycznymi opartymi na pewnej dozie samodzielności: potrafiły wytworzyć własne struktury państwowe i administracyjne, nierzadko – co trzeba skonstruować – iluzoryczne, niezależne jednak od Kremla, dające choćby namiastkę indywidualnej państwowości. Oczywiście nie należy mylić ich doświadczenia socjalizmu, praktykowanego pod naporem Moskwy i stanowiącego spotkanie z dobrostanem, jaki oferowała metropolia, z tym, czego doświadczyła Polska Ludowa w relacjach z ZSRR.

Wydaje się, że fizyczna mobilność narratora, przenikliwie śledzącego bolesny i pełen niepokojów rozpad euroazjatyckiej przestrzeni hegemonu, jest jasna i klarowna, eksplikuje bowiem stan centrum – jego entropię, utratę monopolu władzy i rozpaczliwe próby jej ratowania. Dodać należy, że Górecki nie unika opisu politycznych metamorfoz peryferii. Przykład takiej metamorfozy stanowią narodziny „niby-państw”⁵.

Eksploatacja tekstów reportażowych nie tylko uruchamia perspektywę literaturoznawczą i kontekst postkolonialny, tłumaczący liczne przemiany zachodzące we współczesnym niespokojnym świecie (teksty Góreckiego stanowią próbę zrozumienia i odczytania wielowarstwowej rzeczywistości po implozji hegemonu), lecz także stawia zasadne pytania o sens zarządzania społeczeństwem i jednostkami w obszarze władzy. Czy nie doświadczamy ułomności istnienia w zetknięciu z niby-państwem, które wydaje nam się niesprawne i słabe, przypominające widmo, polityczną

5 Termin operacyjny „niby-państwa” wprowadzam w celu lepszego zobrazowania sytuacji politycznej struktur administracyjno-prawnych na terenach peryferyjnych. Chodzi tu o wyłaniające się nowe byty państwowe – były republiki radzieckie. Niby-państwa cechuje czasowość, niespójność, postzależność, chybliwość, podatność na manipulacje metropolii, zmienność i nietrwałość instytucji oraz rotacja przywódców, skłonność do imitacji i symulacji – przy jednoczesnym zachowaniu i podtrzymywaniu wspólnoty narodowej lub etnicznej. Niby-państwa nadal korzystają z zależności od hegemonu i podległości wobec niego. Najczęściej zależność jest obopólna i wymierna, daje peryferiom możliwość rozwoju i utrzymania ciągłości terytorialnej, etnicznej czy wojskowej. Głos niby-państw jest istotny, dopełnia władzę metropolii.

zjawę udającą, że może ona zaspokoić naszą potrzebę bezpieczeństwa i zapewnić nam dobrostan?

W artykule pragnę opisać spojrzenie na świat postkolonialny przez pryzmat Derridiańskiej triady: resztek, śladów i fragmentów, jako znaków współczesnej kultury, które odsłaniają sensy istnienia wspólnoty i struktury w świecie oderwanym od metropolii. Autor książki *Buran. Kirgiz wraca na koń* dokonuje niemożliwego, poddając ontologizacji zdeformowany i rozsypujący się świat kolonizatora i skolonizowanego, tak aby uczynić uchwytnym to, co wydaje się nieuchwytnym, silnym – to, co słabe, i oddać głos jeszcze nie do końca skolonizowanemu podmiotowi, który skrył się gdzieś między zwojami kaukaskiego palimpsestu.

Resztki

Identyfikacja widma, widmowość identyfikacji

Giorgio Agamben w eseju *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm* poddaje wnikliwej analizie istnienie fantomów i zjaw. Są one w ujęciu włoskiego filozofa, tworem dostrzegalnym o niepokojącej żywotności i demonicznym wigorze. Unoszą się w miejscach o proveniencji historycznej, a unikalne miasto – Wenecja – staje się wymowną ilustracją ich egzystowania. Autor *Nagości* stwierdza w sposób przejmujący, że aktywizacja widma obarczona jest najpierw procesem agonii i rozpadu ciała, a następnie wyłonieniem się widma i jego trwaniem w konkretnym miejscu. „Wenecja nie jest trupem, skoro jeszcze jakoś istnieje, musiała siłą rzeczy przejść do stadium, które następuje po zgonie i rozkładzie ciała. Temu stadium odpowiada widmo” (Agamben, 2010, s. 47).

Należy podkreślić, że obiekt formujący się w truposza nie znika całkowicie ani nie ulega rozkładowi, lecz wchodzi w etap metamorfozy – posiada swoją materialną powłokę, jest widzialny i realny. Stanowi – i to budzi dojmujące uczucie – pozostałość po czymś, co w porządku ontologicznym nie powinno istnieć. Wtedy zaczyna się jego prawdziwe życie – życie fantomu.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w ostatniej części kaukaskiego tryptyku: narrator jest świadkiem rozsypywania się organizmu politycznego, który deformuje się i w mękach umiera na jego oczach.

Gudauta rozsypuje się i gnije sama z siebie, z bezsilności władzy i znużenia mieszkańców, którym ledwie starcza sił na ogarnięcie własnych domostw. Rozpad Związku Radzieckiego jest tu naoczny, namacalny, wзира z rozbitych przystanków i zapadniętych chodników, z rdzewiejącego szkieletu nigdy niedokończonej budowy, z opustoszałej fabryki. Ulice i domy toczy gangrena, siedzibę abchaskich

władz, narożną piętrową kamienicę z wieżyczką, obsiadł grzyb (Górecki, 2013, s. 21).

Rzeczywistość wokół jest już doświadczeniem stanu martwoty i bezładu. Nic już nie może powstrzymać agonii i przemiany w trupa. Wszystko tu realnie grzęźnie w upadku i rozpadzie. Wydaje się jednak, że we wskrzeszaniu przeszłości jest nadzieja. Mogłaby ona nadać dezintegracji nowy ton porządku egzystencjalnego i metafizycznego, który z jednej strony przesłoniłby ból klęski w postaci ruin i zgliszczy, a z drugiej dałby iluzję i namiastkę trwania oraz żywotności bytu. Na tej zdruzgotanej materii wyłania się „niby-państwo”, państwo widmo. Odżywa najpierw w porządku semantycznym – pada nazwa państwa: Abchazja czy Osetia Południowa. Potem wspólnota narodowa budzi w sobie pamięć historyczną i marzenia o szczęśliwej i wolnej od konfliktów przyszłości, aby na końcu podjąć próbę określenia się w dyskursie władzy, w jej przestrzeni siły i przemocy. Niepokój może budzić sytuacja, w której państwo widmo pogrąża się w końcu w bierności i niemocy, co wynika z tego, że projektowana praca nad budową samodzielnego państwa odbiera wspólnocie chęci i możliwości. Wtedy twór polityczny wyrosły na martwym ciele hegemonia pozbywa się materialnych i prawdziwych fundamentów, a następnie pogrąża wspólnotę we śnie i w mitologii. „Z czego zrobione jest widmo? Ze znaków, a dokładniej z sygnatur, czyli ze znaków, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną” (Agamben, 2010, s. 48).

Wydaje się, że wszystko ciąży ku przeszłości i w niej się kondensuje. Z historycznych miazmatów i pozostałości powstaje widmowa struktura przedmiotu. W niej dokonuje się scalanie resztek, a następnie przedmiot ożywa. „[...] widmowość (*spectra-lite*) zwraca przede wszystkim uwagę na to, że teraźniejszość nie jest tak solidnym, jednorodnym, samowystarczalnym, spójnym, zwartym tworem, jak mogłoby się początkowo wydawać [tu przypis do tekstu Jamesona *Marx's Purloined Letter* z 2008 roku, s. 39 – P.R.]. Widma rozwarstwiają i podmywiają stabilność »teraz«, ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczności czasu: przeszłość wcale nie chce odejść, a przyszłość – nadejść” (Marzec, 2015, s. 193).

W przytoczonym fragmencie „widmowość” bytu formuje się i aktywizuje w kontekście temporalnym. Funkcjonuje w czymś pomiędzy, co się jeszcze nie skończyło, a czasami powraca, jest podobne do swojego pierwotnego modelu, nie potrafi jednak przeistoczyć się w nową substancję. Działa w zawieszeniu – naśladuje i kopiuje oryginał, lecz posiada formy wątpliwe i słabe, ledwie zauważalne. Tak sygnalizowany czas nieliniarny (pełno tu zachwiań i zwrotów) sprawia, że niejako niemożliwe jest

konstruowanie rzeczywistości na nowo, a tworzy się ona według swoich fizykalnych parametrów – zatrzymań i powrotów. Taki typ temporalności wiąże się z materią, niestabilną i kruchą, podatną na wpływy obce i niszczące. „Płynna, falująca struktura rzeczywistości sprawia, że w danym momencie nie możemy być pewni, w jakim czasie dokładnie się znajdujemy. Chwila obecna jest zbyt pojemna, zbudowana z ogromnej liczby wątków, nawarstwiających się pozostałości, które zdążyły się w niej osadzić, zostawić w niej swój ślad i wciąż jeszcze w niej trwają. Nie potrafią całkowicie z niej odejść, gdyż nie ma innego świata, tak zwanych zaświatów, w jakie mogłyby się przenieść, dlatego wiodą wciąż swój słaby widmowy żywot” (Marzec, 2015, s. 194).

Na pierwszym planie w państwie widmie jest terytorium, niestabilne i tymczasowe, czasami o wręcz przesuwalnych granicach.

Europa, Azja. Odkąd jeżdżę na Kaukaz, zadaję sobie pytanie, jaki to kontynent. Nie ma jednej odpowiedzi. Nawet geografowie nie są zgodni (choć większość uważa, że jednak Azja). Oczywiście wszystko można zadekretować: w styczniu 2010 roku przewodnictwo w Organizacji Bezpieczeństwa Współpracy w Europie objął Kazachstan, a Izrael od dawna startuje w rozgrywkach sportowych w grupach europejskich. Gdyby jednak brać pod uwagę kryterium kulturowe, według mnie najważniejsze, granica przecinałaby region, ale nie prostą kreską, tylko zakosami, łukami, esami-floresami, zostawiając po obu stronach liczne enklawy należące do sąsiada. Na dodatek zmieniałaby co chwilę swój przebieg (Górecki, 2010, s. 381).

Podróż nie dostarcza pewników, lecz pozostawia narratora w stanie wątpliwości. Czy nabyta i utrwalona podręcznikowa wiedza o Kaukazie jest falsyfikatem epistemologicznym, a jedynie prawda dostarczona przez doświadczenie jest weryfikowalna i zbliżona do faktów? Może to oznaczać, że miejsca mają tylko kontury, szkic, wymykają się nazwom i pojęciom z zakresu geografii i polityki. Pewność, o którą zabiega narrator, jest komicznym stwierdzeniem, „tylko zakosami, łukami, esami-floresami”. Wydaje się, że niestabilność takiego tworu w postaci kartograficznych ułomności przenosi do innego porządku, nie politycznego czy administracyjnego, lecz wyobrażonego, gdzie mamy do czynienia z płynnością, ciągłym przechodzeniem jednych państw w inne, z ich mobilnością w sensie dosłownym (za przykład może posłużyć rozbięcie Gruzji na dwa dodatkowe państwa: Abchazję i Osetię Południową, z odrębnymi stolicami), tymczasowością granic (ilustrację może stanowić sporny region Górski Karabach, gdzie często dochodziło do zmiany granic; po ostatniej wojnie ormiańsko-azerskiej w 2020 roku ponownie wytyczono nowe granice tego

parapaństwa, a Ormianie zostali zmuszeni do opuszczenia części terytorium i przekazania go Azerbejdżanowi).

Trudno powiedzieć, kiedy Azerbejdżan stał się Azerbejdżanem, to znaczy – kiedy przestrzeń geograficzna i kulturowa stała się przestrzenią polityczną (Górecki, 2010, s. 55).

Te kłopotliwe terytoria nie mają oparcia w historii, tradycyjnych prawnych uregulowań, nie są uznawane przez instytucje międzynarodowe, zostały powołane do istnienia na chwilę, a wkrótce mają być ponownie usunięte i rzucone w niebyt.

Charakter Azerbejdżanu określiło jego położenie. Specyfiką tej ziemi była przejściowość. Z niej brała się rozmyta tożsamość i słabe więzy między mieszkańcami. Azerbejdżan zawsze był krajem pogranicza – góry spotykały się tu z morzem i stepem, Kaukaz z Persją, Persja z Turcją, chrześcijaństwo z islamem [...], a później Rosja z Bliskim Wschodem oraz Europa z Azją (Górecki, 2010, s. 56).

W tej ciągle podkreślanej „przejściowości” i „pograniczności” mieści się sens trwania politycznego podmiotu postkolonialnego, który skrywa swoje oblicze w widmie – odżywa, przypomina o sobie, żeby znowu popaść w letarg. Ciekawe obserwacje przynosi penetracja lądu. To on umożliwia epistemologiczne rozpoznanie. Narrator wpisuje elementy krajobrazu: góry, morza, step, ich geologiczne osobliwości, w strukturę państwa, aby – jak pisał Giorgio Agamben (2010) – „napełnić ciężarem i ciałem” postać widma, tak aby nie pozostało niezauważone przez sąsiadów, a nawet własny naród.

Ojczyzna Ormian, Wyżyna Armeńska, to przechodnie podwórze. Niezliczone ludy ciągnęły tędy na wschód, zachód, północ i południe, niezliczone armie toczyły ze sobą wojny (Górecki, 2010, s. 300).

Interesującym sposobem przechowywania „państwowości” są metafory⁶. Narrator celnie określa ten stan:

Nikt nie wie, ilu Ormian mieszka poza krajem: może trzy i pół, może pięć milionów? Na pewno więcej niż w samej Armenii. Dla Ormian życie w diasporze, emigracja jest czymś zwyczajnym, oczywistym: jego domem jest

⁶ Obserwację tę poczyniłem w Kazachstanie. Podczas jednej z uroczystości państwowych osoby śpiewające hymn tego państwa trzymają dłoń w okolicy serca, podobnie jak robi się to w Stanach Zjednoczonych.

cały świat. Pozbawieni przez setki lat własnego państwa, Ormianie wszędzie byli obcy – i wszędzie u siebie (Górecki, 2010, s. 300).

Ciało narodu jest mobilne, nie potrzebuje państwowości, samo potrafi o siebie zadbać, akomodować się w warunkach nie swojej państwowości. Wartość stanowi przetrwanie i wtopienie się w inność kulturową i państwową.

Inną ilustracją stanu przejściowego państwowości jest oddzielenie się regionów od „starych państw”, a następnie formowanie się z tych regionów nowych struktur państwowych. Z takim doświadczeniem mierzy się Gruzja, która w wyniku zbrojnego konfliktu utraciła dwa terytoria: Abchazję i Osetię Południową. Odradzanie się politycznych formacji wiąże się jednak z poważnymi komplikacjami.

Możemy w ogóle zniknąć z mapy świata, możemy rozpuścić się w narodzie rosyjskim. Przed Gruzjinami przynajmniej mogliśmy się jakoś bronić, w ostateczności poskarżyć się na nich Rosji. A komu mamy skarżyć się na Rosję? (Górecki, 2013, s. 162).

Słowa abchaskiego poety są raczej rozczarowujące i przykre, ale niosą z sobą pewną pożyteczną wiedzę. Otóż państwa widma są powoływane przez metropolię. To ona stanowi siłę sprawczą i umieszcza owe twory w świecie, nie tylko ontologizując to, co pozostało na poziomie bytu, lecz także pomagają integrować ślady politycznej podmiotowości państwa postkolonialnego.

Ślady

Aria krzyku, czyli ujarzmianie głosem

Widmo zmarłego, które pojawia się niespodziewanie, zazwyczaj nocą, wydaje różne odgłosy, czasami także mówi, chociaż nie zawsze w zrozumiałym sposób. „Wenecja umie mówić tylko szeptem” (Agamben, 2010, s. 48).

Zjawia przemawia i zaznacza w ten sposób swoją migotliwą i ulotną obecność. Będzie uwodzić zwiewną i fałszywą mobilnością, ale też wyartykułuje swoje potrzeby i moc za pomocą słów i tembru głosu. Należy zauważyć, że widmo urzeczywistnia się poprzez głos. Dźwięki będą się niosły i wydobywały z wnętrza fantomu, aby straszyć, budzić ciekawość czy uwodzić, a także – co umyka nieraz uwadze wspólnoty – by zdominować.

Aby łatwiej dostrzec pewną żywotność zjawy, podobieństwo jej rysów do kształtu ludzkiego ciała, warto przypomnieć, że jednym z ważnych elementów dyskursu władzy jest sposób zarządzania poprzez panowanie nad ciałem. „[...] ciało zanurzone jest

też bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost: blokują ją, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków” (Foucault, 1993, s. 27).

Głos jest sprytnie wytrenowany do dominacji nad przestrzenią społeczną, ale także służy do manipulacji i sprawowania kontroli nad powierzonym segmentem ludzkiej aktywności. Wiąże się to z posiadaniem przez władzę patentu na poznanie, pewnym rodzajem wtajemniczenia. Foucault konstatuje: „może istnieć pewna »wiedza« o ciele, która w istocie nie jest wiedzą o jego funkcjonowaniu, oraz pewne panowanie nad jego siłami będące czymś więcej niż umiejętnością ich utrzymywania na wodzy – ta wiedza i to panowanie stanowią coś, co można nazwać technologią polityczną ciała. [...] technologia ta jest rozproszona, rzadko ujmowana bywa w jakiś ciągły i systematyczny dyskurs; często składa się jedynie z luźno powiązanych elementów, a narzędzia i procedury, którymi się posługuje, są bardzo różnorodne zazwyczaj, mimo spójności uzyskiwanych rezultatów, jest tylko zestrojeniem wielu form” (Foucault, 1993, s. 27–28).

Czasem ważne jest nie tylko to, co mówi władza, bo ona powtarza formuły i paragrafy, posługuje się dawno wypracowanym schematem; istotne jest też włączenie, choćby na krótko, partnera w przestrzeń zarządzania ciałem właśnie przez krzyk i wrzask... W ten sposób władza uzyskuje pewną przewagę nad jednostką, wyznacza jej miejsce w hierarchii społecznej.

Kolejnym zauważalnym aspektem dyskursu władzy jest język. Ten instrument bogaty w znaczenia w tym wypadku w oczywisty sposób nie służy porozumieniu bądź przekazywaniu informacji, lecz poddawaniu presji – naciskowi fizycznemu i psychicznemu – partnera po to, aby go obezwładnić i wytrącić z równowagi. Człowiek musi wiedzieć, że może znaleźć się w niespodziewanej sytuacji i na krótko zostać wykluczony z siatki układów społecznych. Nie jest nauczycielem czy lekarzem, tylko formą znaku⁷, elementem masy, która powinna być ciągle lepiona⁸.

7 Obserwacja z Ukrainy Wschodniej: „litera to człowiek”. W urzędzie wizowym w Charkowie kierowniczka wydziału odsyłała petenta wielokrotnie, aby ów swoje polskie nazwisko zapisywał w transkrypcji ukraińskiej. Sytuacja stawała się komiczna, bo urzędniczka uważnie i skrupulatnie pilnowała poprawności zapisu, tłumacząc to powagą i wagą dokumentacji składanej w urzędzie państwowym. Sugerowała przy tym, że zapisy graficzne są reprezentacją człowieka. „Litera to człowiek”.

8 Pozwolę sobie na osobistą dygresję. Dotyczy ona mojego pobytu na Syberii na początku XXI wieku. Jedno ze zdarzeń koncentrowało się wokół spraw administracyjnych związanych z reżimem wizowym. Gdy złamałem to prawo w Rosji, urzędnik, bodajże major, wbił we mnie wzrok, upomniał mnie i objaśnił rodzaj kary (groził deportacją do Polski), nieustannie podnosił przy tym głos, a w końcu zaczął krzyżeć. Takie wrzaski słyszę często. Ludzki głos w organach władzy musi być donośny, agresywny i mieć jedyny przekaz – powinien paraliżować

Ilustrację tego, w jaki sposób władza używa głosu jako eksplicacji swojej potęgi, stanowi opowieść z wiecu wyborczego w Azerbejdżanie. Wojciech Górecki pisze:

dwa tysiące aktywistów świętowało dziesięciolecie Partii Nowego Azerbejdżanu, sam ją założył, gdy rozpadał się Związek Radziecki, sam stworzył jej potęgę, bez niego byłibyśmy nikim, jemu zawdzięczaliśmy stanowiska, zaszczyty i pieniądze, więc teraz [...] zerwaliśmy się na równe nogi, klaszcząc i krzycząc: „Niech żyje Hejdar, Hejdar, Hejdar, Hejdar, Hejdar!”, i moglibyśmy tak klaskać i krzyczeć do końca świata, bo za żadne skarby nikt nie chciał skończyć pierwszy (Górecki, 2010, s. 72).

Ceremoniał przygotowania do objęcia władzy manifestuje się siłą głosu i wokalizacją przestrzeni⁹, w której semantyka obiektu podwaja swoją moc. Miejsca publiczne urastają do rangi przestrzeni symbolicznych, takich, w których przedstawiciele władz demonstrują i przypominają społeczeństwu swoje powołanie, licząc na podziw i aplauz, zachowanie tłumu na granicy utraty zmysłów.

Za inny przykład władzy języka, dopełniający opowieść, może posłużyć prywatny głos osoby blisko związanej z przywódcą Azerbejdżanu:

teraz nie krył wzruszenia i łamiącym się głosem wychrypiał: „Hejdarze, ty jesteś dla nas jak Ataturk dla Turków, jak Lenin dla bolszewików, jak Waszyngton dla Amerykanów!”. Nie mogliśmy tego tak zostawić i znowu poderwaliśmy

albo wytrącać z równowagi. Dzieje się to w taki sposób, że relacja przestaje być symetryczna, przestaje być relacją z partnerem, a człowiek zamienia się w posłuszną i milczącą ofiarę. Gubi myśli, wątki, a jego język zostaje zdominowany. Zmienia się układ ciała człowieka – garbi się on – i zasycha mu w ustach. Takie obserwacje zbieram często – to momenty, gdy administracyjna władza dokazuje, manifestując swoją siłę i uciekając się nawet do przemocy fizycznej. Człowiek w relacji z władzą musi zamienić się w plastelinę, podatną na wpływ materię, pozwalać się lepić przez głos nasycony złością i gniewem. W zamian głos zostaje otoczony milczeniem środowiska i ludzi. Głos.

⁹ Termin wokalizacji przestrzeni wprowadziłem zainspirowany artykułami Rolanda Barthes'a. Samo pojęcie traktuję jako operacyjne i definiuję je jako intencjonalne napełnianie przestrzeni głosem lub wibracją głosową. Mam świadomość, że w konstruowaniu podmiotowości władzy nieodzowna staje się umiejętność posługiwania się technologią głosu. Od liderów aż do przedstawicieli niższych poziomów biurokracji w układzie wertykalnym, a więc od góry do dołu, następuje przejście poprzez imitację form korzystania z „głosu”. Mam tu na myśli używanie hysterii, furii, stanów nerwowych do kontrolowania społeczeństwa. Uzyskuje się przy tym efekt psychologiczny: pokorę, podległość, strach. Głos w obszarze wokalizacji staje się atrybutem władzy – silnym instrumentem sprawczym.

się z miejsc, i zaczęliśmy skandować imię wodza (Górecki, 2010, s. 73).

W ustrukturyzowaniu widmowego państwa, które mogłoby zostać uznane za niezauważalne i niepełne, pomaga użycie i zastosowanie technologii głosu. Władza, praktykując wiedzę o ciele, właśnie przemocą głosową odbiera społeczeństwu mowę i tonację. Paraliżująca wokalizacja stanowi zwiastun niemocy, która – paradoksalnie – włączana jest jednostkom. „Istnieje jednak i inny, bardziej zdradziecki sposób sprawowania władzy, oddziałujący bezpośrednio nie na to, co ludzie mogą robić – na ich moc – lecz na ich niemoc, czyli na to, czego robić nie mogą albo, dokładniej mówiąc, mogą nie robić” (Agamben, 2010, s. 53).

Wydaje się, że w przestrzeni dominacji hegemonu ludzki głos nie jest osobisty, nie wyraża człowieka – jest po prostu źródłem określonych sygnałów dźwiękowych wydawanych po to, aby wytrącać i paraliżować – staje się instrumentem opresji i przemocy. W dodatku usypia i niweluje zagrożenia i lęki. Taki głos ma pewną plastyczność, jest podatny na przeobrażenia i zawłaszczanie – dla metropolii to jednocześnie opoka i blokada. To także wytworzony w procesie kontroli naddatek w postaci siły, która może zostać skumulowana i przekazana centrum. Warto zwrócić uwagę, że to kolejna zaleta – hegemon panuje nad głosem, tak jak panuje nad symbolicznym miejscem. To głos umożliwia coś, co nazwałbym poszerzeniem pola ideologicznego władzy. Dokonuje się przesadna celebrowanie mowy, jej wymiaru dźwiękowego i muzycznego. Głos w kontekście postkolonialnym nie jest neutralny, w relacji władza – wspólnota – peryferie stanowi pewną wartość dodaną. Narzuca społeczności posłannictwo i cel. To wszystko wypełnia i zaspokaja społeczne pragnienie bezpieczeństwa i dumy, tworzy tożsamość charyzmatyczną, zdolną do przywództwa i cierpienia, wyzwala pragnienie patosu i uniesienia. Wspólnota pod naporem głosu, jego zmiennej i nieprzewidywalnej tonacji (krzykliwej, histerycznej – od *piano* do *forte*) czy egzaltacji (rozpaczy bądź depresji) jest zdolna do zakorzenienia się w podobieństwie. Głosy niosą przesłanie o konieczności i trwodzi, poświęceniu i oddaniu ważnej sprawie: narodowej, ideologicznej czy religijnej. Nie ma tu mowy o pesymistycznej różnicy – nie ma tu miejsca na wątpliwości, na inność i indywidualność, chodzi raczej o scalanie tożsamości, podwajanie, zwiększanie siły państwa. Władza umiejętnie wykorzystuje impuls, który implikuje transcendencję – w istocie państwo nie jest tak ważne, stanowi jakby doświadczaną fikcję – potrzebę wyobraźni i emocji, a raczej wiary w pole symboliczne, w którym brzmienie ludzkiego głosu materializuje się dla idei władzy. Głos staje się faktycznym zapisem i ulega tekstualizacji. „Tekst bowiem w optyce postkolonialnej funkcjonuje zawsze w pewnym obiegu społecznym,

jest osadzony w rozległym, zinstytucjonalizowanym systemie znaków, na który oprócz języka i tradycji literackich składa się też gęsta sieć niewyartykułowanych relacji władzy, sprawowanej nad peryferiami przez metropolię” (Skórczewski, 2013, s. 14).

Narracje, w których żyje kultura, nabierają innego, bardziej muzycznego znaczenia. Głos podtrzymuje porządek symboliczny, wprowadza wspólnoty we wzajemne zrozumienie i poznanie. Łagodzi napięcia i nakierowuje myślenie wspólnoty na doświadczenie patosu i misji, a więc ustanowienie porządku zastępczego po to, by zasłonić autentyczne potrzeby i konflikty. Władza, jako niepodzielny dystrybutor wartości i celów, konstituuje się w pozycji jedynej i wyłącznej siły nawet wtedy, gdy nic nie mówi, gdy przerywa swoją artykulację. A zatem kiedy milczy, w przerwie między jedną mową a drugą, organizuje jakiś komunikat – niekiedy złowrogi i ostrzegający, innym razem przygotowujący wspólnotę na odbiór kolejnej fikcji. Wspólnota, zawieszona czasowo i pozbawiona realnego kontaktu z artykulacją władzy, powinna umieć wsłuchać się w nią i zająć się procesem domysłu oraz poważnie interpretować ciszę, nie-ciszę, która pochodzi z rejestrów władzy. Roland Barthes w artykule *Muzyka, głos i język* pisze wprawdzie o sile muzyki, akcentując jej urok i powab, jednocześnie jednak podaje osobliwe pojęcie kondycji głosu: „przez kondycję głosu rozumiem sposób, w jaki głos zawiera się w ciele – lub jak ciało zawiera się w głosie” (Barthes, 1999, s. 5).

Wspólnota pobudzona głosem hegemonu personifikuje potencjał władzy. Ma nadzieję na samoidentyfikację i uzyskanie nagrody. Głos w takich sytuacjach jest nie tylko przeciwieństwem milczenia, nie zawiera się w operacjach formalnych, ale przede wszystkim ucieleśnia w wysublimowanych tonacjach – uwodzi i inspiruje, kusi i zniewala, jest duchową pożywką, nostalgicznym echem dawnej świetności metropolii, która łączy zanurzonych w ideologii mieszkańców peryferii.

Fragmenty

Odnowienie ideologiczne podmiotu

Czy rozpad i dezintegracja metropolii wiążą się z kryzysem ideologii czy z kryzysem rządu? I co tak naprawdę sprawia, że władza zostaje pozbawiona monopolu na kontrolę i nadzór? A może hegemon nie utracił nigdy władzy, lecz wykonał ruch nazywany „ucieczką do przodu”? Czy po rozpadzie metropolii władza nadal oddziela ludzi od ich mocy i czyni ich bezsilnymi?¹⁰ Gdzie lokuje się dyskurs władzy pozbawiony ideologicznego oparcia?

10 Por. esej *O tym, czego możemy nie robić* z książki *Nagość*, w którym Agamben odwołuje się do Deleuze’a. Pisze: „sprawowanie władzy jako oddzielanie ludzi od tego, co mogą, czyli od ich mocy” (Agamben, 2010, s. 53).

Związek Radziecki przypominał dom, w który wmurowano system min z opóźnionym zapłonem. Totalitarny reżym trzymał wszystko w szachu, kiedy jednak zaczął słabnąć, ładunki uaktywniły się. Rozbiórce domu towarzyszyły wybuchy, eksplozje i tąpnięcia. Na Kaukazie detonatorem okazał się podział administracyjny. Wewnętrzne granice, które teraz często stawały się państwowymi, jedne narody przecinały na pół, inne oddzielały od ich historycznych prowincji, jeszcze inne – łączyły w ramach tej samej republiki z odwiecznym wrogiem (Górecki, 2013, s. 49).

W sytuacji politycznego kryzysu – a takim był rozpad ZSRR – postkolonialny podmiot¹¹ przyjmuje postać hybrydyczną i w panice lokuje się w innej, nowej strukturze władzy. W ten sposób unika bolesnych konsekwencji, na jakie mógłby zostać narażony po doświadczeniu entropii i traumy ze strony hegemonu. Podmiot hybrydyczny, zbołały i sponiewierany, oszukany i wykorzystany, posiłkuje się utopią polityczną, swoistym miszmaszem – kombinacją pomysłów rządzenia przejętych z gotowych i sprawdzonych matryc, na przykład z demokracji zachodniej czy amerykańskiej, a także rodzimych pierwiastków kulturowych i ludowych. Czy taka ideologia czy postideologia wystarczy, aby dać władzy siłę? Ten moment przejścia władzy, w zasadzie tylko tej administracyjnej, jest iluzoryczny, sprawia, że czas przełomu generuje pustkę i próżnię, a zatem władza, aby się zakotwiczyć, musi się zacząć o „jakąś” ideologię – dopiero wówczas staje się bowiem jej posiadaczem i nosicielem. Wypełnia tym samym pustkę po odejściu hegemonu, ale też za pomocą ideologii potrafi przełamywać opór, który wytwarza się w społeczeństwie po doświadczeniu utraty metropolii. Przyszłość staje się niejasna i niewiadoma, co wywołuje strach i niepewność. Wydaje się, że w rzeczywistości politycznej nie może się wydarzyć nic bez udziału jakiegoś elementu siatki władzy. Realny aparat rządzący zasadniczo nie umie poradzić sobie bez ideologii, ponieważ to ona napełnia go, formuje i daje mu poczucie istnienia. Slavoj Žižek stwierdza: „Ideologia nie jest iluzją podobną do marzenia sennego, którą tworzymy, aby uciec z rzeczywistości nie do wytrzymania. W swoim podstawowym wymiarze jest ona konstrukcją fantazmatyczną, która służy za podporę naszej »rzeczywistości«. Jest »iluzją«, która strukturyzuje nasze faktyczne, rzeczywiste relacje społeczne i w ten sposób maskuje trudne do zaakceptowania przez nas niemożliwe jądro (Ernesto Laclau i Chantal Mouffe ujmują tę sytuację za pomocą

¹¹ Pojęciem podmiotu postkolonialnego sygnalizuję istnienie wspólnoty w porządku państwowym, nie tylko administracyjnym, struktury silnie zorganizowanej w świadomości narodu, archetypowości jaźni wspólnoty.

pojęcia antagonizmu: traumatycznego przedziału społecznego, którego nie można poddać symbolizacji)” (Žižek, 2001b, s. 62).

Według słoweńskiego filozofa ideologia nie jest li tylko osadzona w sferze teorii, lecz przede wszystkim uzupełnia i wspiera miejsca mentalne jednostek ukonstytuowanych w społeczeństwie. Współczesny człowiek nie potrafi bez niej żyć, jeśli jej po prostu nie ma, nie radzi sobie z otaczającym go światem, a więc dopomina się o nią, tęskni za nią, a nawet o nią walczy. Wydaje się, że Louis Althusser w swoim rozumieniu ideologii idzie dalej, kładąc akcent na relacje polisensoryczne i wyobrażeniowe: „W ideologii znajduje bowiem swój wyraz nie tyle stosunek ludzi do warunków ich egzystencji, ile sposób, w jaki przeżywają oni ów stosunek, co zakłada zarówno relację rzeczywistą, jak i »przeżywaną«, »wyobrażeniową«. Ideologia wyraża zatem stosunek ludzi do ich »świata«, w sensie (nadterminowej) jedności ich rzeczywistego i wyobrażonego stosunku do realnych warunków ich egzystencji” (Althusser, 2009, s. 269).

Wymiar ideologiczny w dyskursie władzy porządkuje jej sferę ontologiczną – wzmacnia państwo, dając mu prawdziwe i fikcyjne atrybuty rządzenia, niejako wiąże ludzi z konkretnym obszarem politycznym. „[...] ideologia jest – z istoty swej – siłą aktywną, wzmacnia lub modyfikuje, w obrębie samego wyobrażenia, relacje ludzi z warunkami ich egzystencji” (Althusser, 2009, s. 269).

Wydaje się, że widmowe państwa i parapaństwa konstruowane są na ontologicznych pozostałościach po metropolii. Nie ma tu miejsca na pomysły nowoczesnych i zmodernizowanych organizmów politycznych, które dawałyby nadzieję na lepsze życie narodów.

To świat skrajności, namiętych emocji, górnego „c”, świat bez półcieni i bez umiarkowanych temperatur. Świat nie-nawiści, sporów, konfliktów i wojen, ale też wielkoduszności, szczodrości, serca na dłoni. Oraz straceńczej odwagi, ułańskiej fantazji i niedzisiejszej godności i dumy. Wreszcie mitów, które zastępują światopogląd, marzeń branych za rzeczywistość i historii, która dominuje nad współczesnością (Górecki, 2013, s. 48).

W gruncie rzeczy narrator nie odnajduje w kaukaskiej rzeczywistości niczego na kształt europejskiego modelu państwa, a zderza się ze światem wyimaginowanym, pozbawionym epistemologicznych podstaw i pewników. Fiaskiem okazują się też próby dostrzeżenia podmiotowości peryferii, raczej skleja się to, co rozproszone i nieuchwytnie, zgniecione i rozrzucone przez zranionego hegemoną. W eseju *Sztuka znikania* Jean Baudrillard, francuski myśliciel i filozof, zwraca uwagę, że świat wartości, idei i celów w zasadzie nigdy nie znika całkowicie, lecz pozostawia ślady.

„Zaiste, podmiot gubi się i zatracza – podmiot rozumiany jako instancja woli, wolności, przedstawienia, podmiot władzy, wiedzy, historii znika, pozostawiając po sobie jedynie widmo swego narcystycznego sobowtóra. Niknie, ustępując miejsca rozproszonej podmiotowości, dryfującej i pozbawionej substancji – spowijającej wszystko ektoplazmy, przekształcającej całość świata w bezbrzeżną powierzchnię odbijania pustej, pozbawionej ciała świadomości” (Baudrillard, 2009, s. 29).

Nie ma tu miejsca na ideologię, która spajałaby naród w państwo, chroniła je i zabezpieczała. Doświadczenie oscyluje wokół fantazmatów, scenariuszy opartych na legendach i dumie, baśniach i lęku. Po marksistowsko-leninowskiej ideologii pozostają ślady, na których zbudowane zostanie widmowe państwo, zastępcze i słabe, maskujące bezsilność oraz brak wiary. Dawna metropolia porzuca stary kostium światopoglądowy – socjalizm sowiecki, który scalał republiki w jedność – a wybiera demokratyczne dekoracje, które zasłonią straumatyzowanego hegemonia.

Widmowość niezagrożona

W procesie mozolnego rozchodzenia się obu partnerów dyskursu postkolonialnego byt traci swoją równowagę i doprowadza do uwolnienia się oraz ukonstytuowania się nowych podmiotów: hegemonia i podporządkowanego. Efektem rozszczepienia są resztki, ślady i fragmenty, ontologiczne miazmaty zdolne wytworzyć strukturę widma, pozostałości po napięciach, konwulsjach i starciu dwóch podmiotów w wyniku spotkania kolonialnego. Wszystko, co zewnętrzne, wynikłe z rozpadu, nabiera szczątkowego ciężaru i siły, aby udawać widmo typu państwowego. „Widmowość jest formą życia. Życia pośmiertnego albo uzupełniającego, które zaczyna się dopiero wtedy, kiedy wszystko się skończyło, i ma zatem w porównaniu z życiem niezrównany urok oraz zaradność właściwe temu, co się spełniło, wdzięk i precyzję tego, przed czym nic już nie stoi” (Agamben, 2010, s. 50).

W tym miejscu chciałbym podzielić się refleksją o tym, czym w istocie jest widmo w kontekście śmierci imperium sowieckiego. Co organizuje się w formę widmowości, co jest tym okruczem, tą resztką bądź tym fragmentem, co nie uległo ostatecznej przemianie i zapomnieniu, a utrwaliło się w różnych miejscach aktywności hegemonia? Co jeszcze się unosi – ujmując tu widmo w kategoriach zewnętrznych – nad terytorium dawnego imperium, ma charakter sprawczy i performatywny? „W każdym razie nic nie znika ot tak po prostu, wszystko zaś, co przepada, pozostawia po sobie pewien ślad” (Baudrillard, 2009, s. 27).

Namysł nad ontologizacją widma w obszarach postkolonialnych doprowadził mnie do wyodrębnienia kilku „widmowych pozostałości”. Pierwsza z nich to **mentalność postsowiecka**, a więc

taki rodzaj myślenia o świecie, w którym wschodnia metropolia miała i ma obecnie wyjątkowe i niekwestionowane pierwszeństwo w globalnym porządku politycznym. W opozycji do innych imperiów tworzy strukturę zabezpieczającą ludzkość przed zagładą i katastrofą, która mogłaby przyjść na przykład ze „zgniłego Zachodu” – stanowi oparcie dla wspólnot, które bez niego uległyby dezintegracji. To także wrażliwość, w której „duchowość” jest kształtowana przez leninowsko-marksistowską wizję człowieka. Rozumiem przez to wymiar relacji międzyludzkich opartych na eliminowaniu indywidualizmu i zastępowaniu go myśleniem wspólnym czy wspólnotowym jako wartości dominującej – masowością, w którą wpisane są poświęcenie i misja – scalanie peryferii z centrum poprzez doświadczanie choćby namiastki poczucia wyższości, złudzenia zwycięstwa. Z takim podejściem, naznaczonym świeckim posłannictwem, w obrębie którego władza generuje cele i aksjomaty, rezonuje wypowiedź Homiego K. Bhabhy, który w modelu dyskursu postkolonialnego dostrzega jeszcze dodatkowe zalety hegemonu w zabezpieczaniu przestrzeni życiowej dla „słabszych”. Zauważa „aparaturę uruchamiającą mechanizm uznania i zanegowania różnic rasowych i kulturowych. Jego podstawową funkcją jest utworzenie przestrzeni dla »narodów poddanych« poprzez wypracowanie takich rodzajów wiedzy, które umożliwią nadzór i dadzą początek złożonej formie przyjemności/nieprzyjemności” (Bhabha, 2010, s. 62).

Druga „widmowa pozostałość” to **sygnatury**, a więc zachowanie w przestrzeniach publicznych materialnych fragmentów, resztek, na przykład architektury, która *expressis verbis* nawiązuje do epoki Związku Radzieckiego. Mam tu na myśli pomniki Lenina, nazwy ulic z imionami i nazwiskami osób ważnych dla historii i kultury sowieckiej, jak Feliks Dzierżyński¹².

Kolejnym przejawem widmowości może okazać się wciąż **używanie na peryferiach języka rosyjskiego**, pomimo istnienia języków narodowych. Oczywiście większość mieszkańców pozostaje bilingwistyczna. Język rosyjski funkcjonuje jakby paralelnie, ma znaczący udział w kształtowaniu nie tylko struktur instytucjonalnych. Wpływa również na świadomość mieszkańców wspólnot. Co ważne, mowa nie tylko służy tu komunikowaniu się różnych społeczności z sobą (jest poręczna i praktyczna), lecz także nadal stanowi spoiwo tożsamościowe, nadaje ton wartościujący relacjom między metropolią a peryferiami.

12 Wymownym przykładem może być Mauzoleum Lenina w Moskwie, w którym wystawione jest zabalsamowane ciało przywódcy rewolucji październikowej. Ciało to, nienaruszone i sterylnie zachowane, jest nie tylko obiektem historycznym, eksponatem muzealnym przygotowanym dla turystów, lecz także ważnym elementem budującym i utrwalającym ciągłość symboliczną i archetypiczną wspólnoty imperialnej.

W ramach podsumowania warto podkreślić, że próba uchwycenia widmowości jest domeną narratora, ten jednak, mobilny w szerokim znaczeniu tego słowa, czyli odnajdujący się w zmiennym czasie, w szybkich przemianach, zapisujący nastroje i emocje, zwroty afektywno-cieleśne towarzyszące zmianom świadomości wspólnot, pozostaje rozentuzjasmowanym turystą, który goni za przygodnymi zdarzeniami bądź powierzchowną rejestracją poradzieckiej rzeczywistości. Czy ten narrator jest też świadkiem i uczestnikiem seansu spirytystycznego, podczas którego wywoływane są skolonizowane duchy-państwa, i wsłuchuje się w ich słaby i piskliwy głos? Bynajmniej nie, traktuje jednak kaukaską rzeczywistość jako palimpsest¹³, a to daje niepowtarzalną możliwość wyinterpretowania zaginionego i odległego świata, hermeneutycznego dostrzeżenia i objaśnienia momentu temporalnego przemienienia trupa w zjawę i śledzenia jej dalszej, pośmiertnej egzystencji. Czy widmowe państwo będzie trwałym komponentem tamtejszej, poturbowanej i niechcianej, rzeczywistości? Czy też widmowość jest relewantna i konieczna dla istniejącej rzeczywistości? Innymi słowy: czy relacja między żywym i umarłym powinna pozostać silna, a więc jak długo ma trwać sytuacja strumatyżowania? „Można by zatem sądzić, iż wszystko – co zanika – instytucje, wartości, zakazy, ideologie i same idee – nawet po swym zniknięciu wiedzie jakiś potajemny żywot pośmiertny, wywierając na wszystko, co pozostaje, pewien utajony wpływ, niczym starożytne bóstwa przejawiające się w epoce chrześcijańskiej pod postacią demonów” (Baudrillard, 2009, s. 28).

Bezsprzecznie widma nie są substancjami koherentnymi, w wymiarze ontologicznym bowiem są w oczywisty sposób rozproszone i ulotne. Zjawy – można by rzec – migoczą i znikają, nie pozwalają się podejść. Mimo iż są dostrzegalne, przy zbliżeniu wymykają się racjonalnej ocenie. Istnieją jednak!

Nie ma tu również miejsca na spójną aksjologię. Rozchwianie systemu wartości i ocen jest ewidentne. Mamy raczej do czynienia z doraźną afektacją obiektu, bo jak pisał Kierkegaard, zmarły być może nie potrzebuje już żywej pamięci wspomaganej aktywnymi aktami miłości. Z tryptyku płynie jednak również takie oto przesłanie: nie potrafimy uwolnić się od uwodzicielskiego lacanowskiego świata paradoksu¹⁴, w którym podmiot postkolonialny uparczywie domaga się, aby wciąż kochać coś (lub kogoś), co (kto) tego już nie potrzebuje.

13 Termin przywołany z dzienników bakijskich w publikacji *Toast za przodków* Wojciecha Góreckiego (2010).

14 W książce *Przekleństwo fantazji*, w rozdziale *Pomiot, który ma doznać rozkoszy*, Slavoj Žižek objaśnia urzeczywistnianie się podmiotu w relacji z doświadczeniem pragnienia przyjemności. Podmiot uwiarygodnia swoje istnienie poprzez dążenie do uzyskania kontroli i posiadania obiektu (Žižek, 2001a).

Przywoływany już wcześniej Jean Baudrillard konstatuje: „nic bowiem nigdy nie znika całkowiec” (Baudrillard, 2009, s. 28). Dlatego w kaukaskim tryptyku wciąż jeszcze widma rozmawiają z trupami, a narrator przysłuchuje się temu pilnie.

Bibliografia

- Agamben Giorgio, 2010: *Nagość*. Przeł. Krzysztof Żaboklicki. W.A.B., Warszawa.
- Althusser Louis, 2009: *W imię Marksa*. Przeł. Michał Herer. Wstęp Adam Ostolski. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Barthes Roland, 1999: *Muzyka, głos i język*. „Pamiętnik Literacki”, nr 2 (90), s. 5–9.
- Baudrillard Jean, 2009: *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*. Przeł. Sławomir Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bhabha Homi K., 2010: *Miejsca kultury*. Przeł. Tomasz Dobrogoszcz. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Derrida Jacques, 2016: *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. Tomasz Załuski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Foucault Michel, 1993: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. i postwaniem opatrzył Tadeusz Komendant. Aletheia, Warszawa.
- Górecki Wojciech, 2010: *Toast za przodków*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Górecki Wojciech, 2013: *Abchazja*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Marzec Andrzej, 2015: *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- Skórczewski Dariusz, 2013: *Teoria, literatura, dyskurs. Pejzaż postkolonialny*. Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Žižek Slavoj, 2001a: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. Adam Chmielewski. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Žižek Slavoj, 2001b: *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. Joanna Bator, Paweł Dybel. Wstępem opatrzył Paweł Dybel. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Na okładce Ewa Zarzycka
(z archiwum Ewy Zarzyckiej)

Opracowanie redakcyjne
Tomasz Kalaga (język angielski)
Magdalena Pache (język polski)

Korekta techniczna
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku
Beata Klyta

Łamanie
Marek Zagniński

ISSN 2353-0928

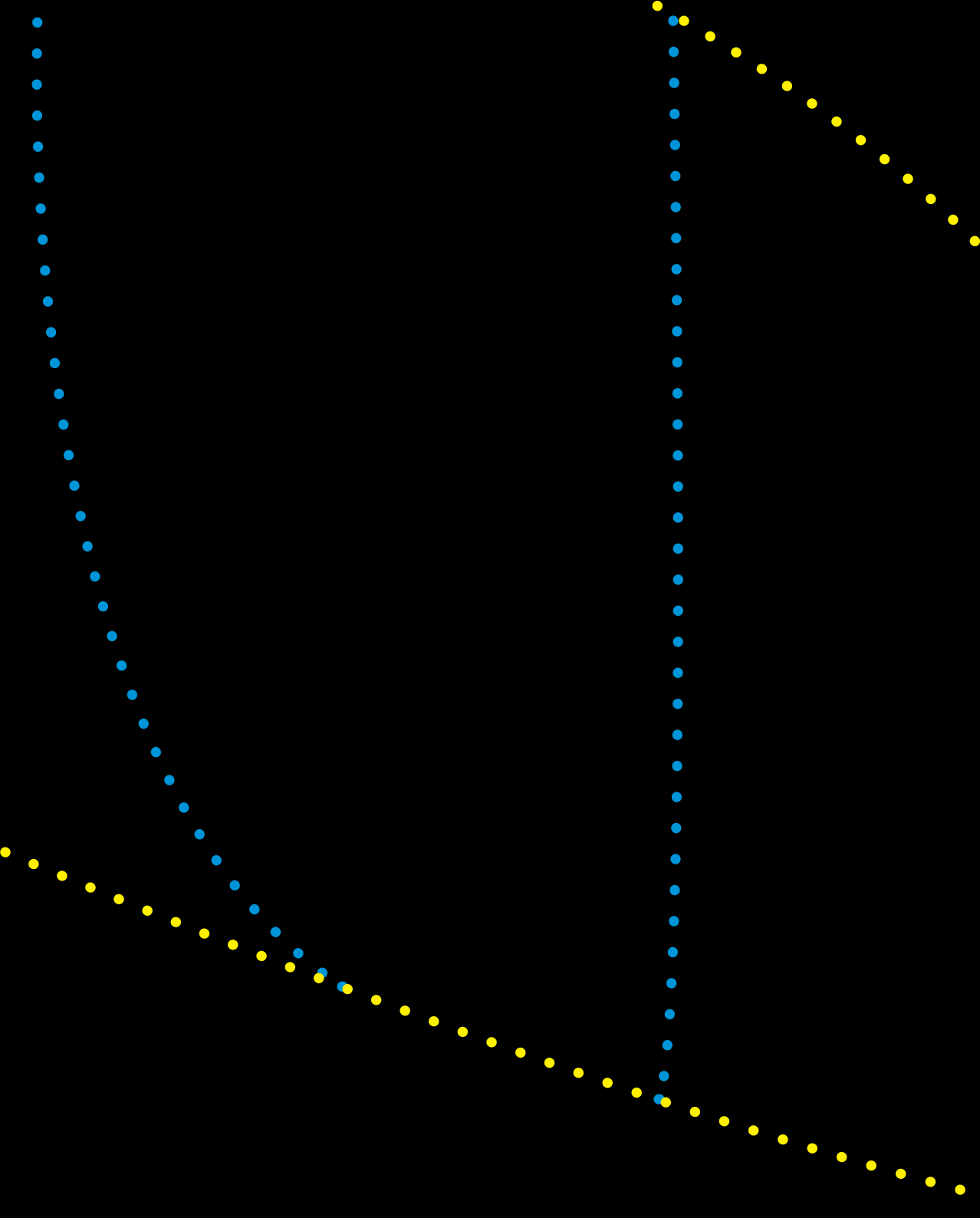
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 11,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 12,0.
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



22

Więcej o książce



9 772353 092209