29

**Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

O gorączce fotograficznego archiwum Stefanii Gurdowej. Polemika z Dariuszem Czają

**autor:**

Wojciech Michera

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 29

**odsyłacz:**

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/o-goraczce-fotograficznego-archiwum

**doi:**

https://doi.org/10.36854/widok/2021.29.2326

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

fotografia; archiwum; Stefania Gurdowa; portrety; szklane negatywy; śmierć; pamięć

**streszczenie:**

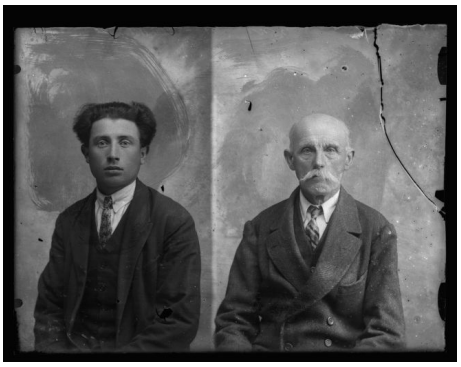
W 1997 r., na strychu kamienicy w Dębicy odkryto zbiór ponad tysiąca szklanych negatywów autorstwa przedwojennej fotografki Stefanii Gurdowej, zawierających portrety dawnych mieszkańców tego miasteczka. Autor artykułu – będącego polemiką z ujęciem Dariusza Czai, który postaciom tym pragnie „przywrócić życie" – podkreśla materialność fotograficznych wizerunków oraz ich nieredukowalną „obcość", która domaga się przede wszystkim poznawczej powściągliwości. Kluczową kategorią interpretacyjną staje się tu archeologiczny „skarb", traktowany jako fantomowy depozyt niemożliwy do pełnego odzyskania i „zarchiwizowania". Dlatego ważnym też punktem odniesienia jest koncepcja „gorączki archiwum" (lub raczej „bólu" albo „choroby" – mal d'archive) Jacques'a Derridy.

**Wojciech Michera** - Kulturoznawca, dr hab., pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW oraz w redakcji kwartalnika „Konteksty" w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się teorią obrazu, ostatnio zaś także dawnymi mikropraktykami pocztowymi. Autor kilkudziesięciu publikacji naukowych, w tym książki Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu (2010).

# O gorączce fotograficznego archiwum Stefanii Gurdowej. Polemika z Dariuszem Czają

Wraz z fotografią wkraczamy w p ł a s k ą ś m i e r ć.
Roland Barthes, *Camera lucida*

Fotografie Stefanii Gurdowej to jedno z najciekawszych odkryć polskiej „archeologii fotografii". Archeologii wręcz dosłownie rozumianej, bo chodzi o szklane negatywy, które ktoś przed laty zamurował na strychu jednej z dębickich kamienic – prawdziwy „skarb", w którym zamiast starych monet przechowały się wizerunki dawnych mieszkańców tego podkarpackiego miasteczka i jego okolic. Stefania Gurdowa była bowiem fotografką prowadzącą w czasach międzywojnia prowincjonalny zakład, który w zasadzie (poza tym, że jego właścicielką była kobieta) nie wyróżniał się niczym szczególnym. Tym bardziej zadziwia nas dzisiaj niezwykły poziom artystyczny tej zwykłej przecież, rzemieślniczej praktyki. Przypomina mi to trochę historię pradziejowych malowideł z Altamiry, w których autentyczność archeologowie nie mogli początkowo uwierzyć, bo wydawały się zbyt dobre. Zastanawiamy się zatem, jak to możliwe, że z dala od zaawansowanych centrów kultury powstały dziesiątki tak wspaniałych dzieł. W pełni zgadzam się bowiem z tym, co we wstępie do katalogu pierwszej po ich odkryciu wystawy napisał Dariusz Czaja: „Nie sposób się od nich oderwać. Wszystkie, bez wyjątku, wciągają patrzącego w kredowy krąg fascynacji. Roztaczają też wokół siebie nieuchwytną zmysłowo, ale bez



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

wątpienia realną, lekko niepokojącą aurę. W ich oddziaływaniu jest coś z hipnotycznego transu"[1].

Dlaczego wydają się takie niezwykłe? Dariusz Czaja po latach ponowił to pytanie w artykule *Pamięć i szkło. Archiwum martwych twarzy*[2]. Odpowiedź zaś można by streścić mniej więcej tak: najbardziej przejmująca wydaje się w tych fotografiach – poza względami czysto estetycznymi – wpisana w nie szczególnego rodzaju sprzeczność. Z jednej bowiem strony doskonale w i e m y, że osoby, których wizerunki właśnie oglądamy, od dawna już nie żyją; co więcej – stały się one dla nas całkowicie anonimowe, nie mamy o nich żadnej wiedzy poza tym, co mówią nam ich twarze i stroje (nie zachował się na przykład żaden zakładowy rejestr klientów). Przede wszystkim jednak chodzi o to, co w i d z i m y – w portretach Gurdowej rzuca się w oczy „sztywność i powaga portretowanych postaci. Nie sprawiają one wrażenia żywych ludzi, to raczej osobliwy teatr ludzkich masek". Zarazem jednak, paradoksalnie i niepokojąco, gdy oglądamy odbitki tych cudem zachowanych negatywów, nie opuszcza nas „poczucie obcowania z żywymi ludźmi. Dochodzi tu do osobliwej dysocjacji rozumu i oka". Takie usytuowanie „na chybotliwej, cienkiej linii dzielącej życie od śmierci" jest tu okolicznością odczuwaną tak silnie, że nawet jeśli – co skądinąd przecież wskazane – podda się ten materiał porządnej analizie historycznej, socjologicznej, technologicznej czy estetycznej, zawsze przetrwa ona jako nieredukowalny naddatek, emocjonalny i poznawczy dylemat trapiący uważnego widza.



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

Dariusz Czaja przedstawia zatem ciekawą i słuszną moim zdaniem diagnozę tego artystycznego zjawiska. Ale robi krok dalej, proponując też remedium na zarysowany wcześniej kłopot poznawczy. Punktem wyjścia jest zaś następujące spostrzeżenie: „Spoglądając w te twarze, twarze, które – w dodatku – mam nieustanne wrażenie, intensywnie na mnie patrzą, chciałbym jednak przełamać dystans wzajemnego spojrzenia"[3].

Stąd pojawiająca się też deklaracja: „*leitmotivem* dalszej lektury szklanych wizerunków" będzie ich „promieniująca obecność". Bo przecież – jeszcze jeden cytat, w którym należałoby zaznaczyć wszystkie słowa – postacie te

> domagają się (rozumiem przecież, że nie od wszystkich) jakiegoś wyraźnego responsu. Tak, ja naprawdę chciałbym usłyszeć ich głos. A to wymaga przebicia się przez fotograficzną zasłonę, która tak skutecznie odgradza mnie od nich. Chciałbym od tych ludzi, zamrożonych w szkle, jakiegoś znaku żywej, rzeczywistej obecności.

Swój zamiar autor tych słów realizuje następnie z typową dla jego prac erudycją, błyskotliwie wygrywając dla swoich celów wiersze amerykańskiego poety sprzed stu lat Edgara Lee Mastersa z tomu *Spoon River Anthology*, w którym pojawiają się właśnie fikcyjne monologi osób mających już swoje nagrobki na cmentarzu. Efekt takiego nałożenia literackich „epitafiów", „zdubbingowania" nimi realnych wizerunków ze zdjęć Gurdowej robi, muszę przyznać, duże wrażenie. A jednak...

Zamysł Dariusza Czai, precyzyjnie przez niego opisany, budzi moją głęboką wątpliwość, a w zasadzie po prostu sprzeciw, i na pytanie, które on sam stawia, czy mianowicie „ta idea jest

poznawczo produktywna", zdecydowanie odpowiadam, że nie. Co więcej – im efektowniej procedura ta jest przeprowadzona, tym skuteczniej usuwa ona z pola naszego widzenia coś znacznie ważniejszego niż osiągnięte dzięki (jak mówi autor) „dynamicznej lekturze" poczucie „realnego wejścia w przestrzeń fotografii". Coś, o czym jeszcze napiszę.

Przede wszystkim więc nie jest prawdą, że – jak sugeruje Czaja – wobec obrazów takich jak portrety Gurdowej skazani jesteśmy na prostą alternatywę badawczą: estetyczny lub naukowy (historyczny, socjologiczny, semiotyczny) „rozbiór" materiału z jednej strony, z drugiej zaś – praktykowany przez niego samego „realizm symboliczny". Ja także bowiem uważam, że „skarbu z Dębicy" nie da się rozpatrywać wyłącznie jako „wartościowych artystycznie fotografii" (etc.). Że zasadniczą cechą tych obrazów jest ich ambiwalentne usytuowanie między, tak to ujmijmy, znieruchomieniem ciał i niebywałą przenikliwością spojrzeń. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że t y m w ł a ś n i e trzeba się tu zajmować. Czy jednak robi to autor *Pamięci i szkła*? Otóż dobrze przez niego zdiagnozowany stan rzeczy (celną na przykład metaforą mówiącą o „chybotliwej, cienkiej linii...") w żadnym momencie nie jest poważnie rozważany. A tym bardziej – nie jest traktowany jako w a r t o ś ć tych obrazów. Nie pojawia się najmniejsza choćby sugestia, że mamy tu do czynienia, na przykład, z ukonkretnieniem filozoficznej „nierozstrzygalności" (*undecidability*) – że w tej wzajemnej relacji (znieruchomienie / spojrzenie) „jedno" staje się r ó ż n i c ą „drugiego". Mówiąc inaczej: nie sądzę, by zdjęcia Gurdowej domagały się rozstrzygnięcia, jak jest „naprawdę" (tak a l b o tak); ważniejsze jest raczej zobaczenie tej sytuacji w jej złożoności, to znaczy w r a z z tkwiącym w jej środku „ukośnikiem". Tym jednak, jak mówię, Dariusz Czaja się nie zajmuje, mimo że Jacques Derrida, niejako patron kategorii nierozstrzygalności, jest w artykule przywoływany wielokrotnie

(do czego jeszcze wrócę). „Chybotliwość" stanowi tu wyłącznie kłopot poznawczy wymagający – dosłownie – rozwiązania.

Co więcej, Dariusz Czaja niewiele w swoim tekście zajmuje się f o t o g r a f i a m i Stefanii Gurdowej. I nie jest to tylko kwestia szczególnego spozycjonowania przedmiotu badań (zgodnie z zapowiedzią mają nim być postacie ze zdjęć); znaczące są powracające tu sformułowania, które konsekwentnie odmawiają tym dziełom samoistnej wartości: fotografia (zastanawiam się: czy tylko „ta"?, czy każda inna?, czy może „obraz" w ogóle?) to według krakowskiego badacza jedynie „zasłona", przez którą trzeba się „przebić", lodowa pułapka, która (niczym Królowa Śniegu?) uniemożliwia zamrożonym w niej ludziom przekazanie nam znaku życia, znaku „żywej, rzeczywistej obecności", to „płaski, dwuwymiarowy obrazek" („Chciałbym sprawić, by płaski, dwuwymiarowy obrazek nabrał w jakimś stopniu głębi i intensywności trójwymiarowej rzeczywistości"). Obrazek? Doprawdy? Nie wiem, nie rozumiem, jak pogodzić ten protekcjonalny deminutyw, a także powracający w tekście ton lekceważenia, z deklarowanym zachwytem nad dziełem Gurdowej. Jeśli bowiem wczytamy się w tekst Czai bez uprzedzenia (czyli bez zasugerowania się owymi deklaracjami), to jasno widać, że wszystko, co dla tego autora ważne, dzieje się tu w b r e w o b r a z o m firmowanym jej nazwiskiem. Te bowiem – chyba właśnie z powodu ich, powiedziałbym, elegijnej martwoty, której Czaja nie akceptuje – jako marny zaledwie odblask ź r ó d ł o w e g o b y t u okazują się dla niego fundamentalnie niewystarczające:



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

> Chodziło o to, żeby jakoś ożywić te martwe – pozbawione historii, akcji, dziania się, biegu życia – obrazki. By przy pomocy wyobraźni wprawić te statyczne portrety w ruch. By w n a s z y m s p o j r z e n i u stały się *moving pictures*, we wszelkich znaczeniach tego ostatniego wyrażenia[4].

Czytam te słowa i nie wierzę. Nie mam też żadnej satysfakcji, gdy przychodzi mi zgodzić się z autorem, że

> fotografie Gurdowej widziane przez pryzmat wierszy Mastersa tracą swoją wyjściową nieruchomość, martwotę, a osoby na nich zarejestrowane przestają prowadzić archiwalny żywot widmowych istot. Że naprawdę nabierają życia. Że w tych obrazkach zaczyna krążyć krew.

No tak, pewnie tak jest… Ale czy dzięki tej (re)animacji (jako *moving pictures*) naprawdę lepiej je rozumiemy? I czy w ogóle mówimy jeszcze o „fotografiach Gurdowej" (a nie o jakichś stockowych zdjęciach, wykupionych w agencji do swobodnego wykorzystania)? Te bowiem s ą martwe i nieruchome – taka ich przyrodzona niejako kondycja i jeśli ktoś tego nie akceptuje…

Otóż moim zdaniem takie narracyjne obdarzanie o b r a z ó w pozorowanym „życiem", które staje się ważniejsze od nich samych, podobnie jak budowanie ich złudnej godności na „mocnej ontologii" pierwowzoru i początku (czyli z pominięciem konstytutywnej przecież dla obrazu „słabości ontycznej", którą Blanchot na przykład nazywa „trupim podobieństwem") to bynajmniej nieneutralna poznawczo skłonność metafizyczna[5]. W tym wypadku konsekwencje takiej – nie waham się powiedzieć – pogardliwej postawy wobec obrazu i jego „materii", czy też

konsekwencje po platońsku idealistycznego kultu „doświadczenia bezpośredniego", w którym „nieprzejrzystość" stanowi jedynie przeszkodę w dotarciu do „źródła", są szczególnie przykre – naprawdę trudno mi sobie wyobrazić procedurę bardziej chybioną i bardziej niestosowną wobec fotografki z Dębicy i jej dzieła.

Czy jednak odrzucenie „realizmu symbolicznego" w wydaniu Dariusza Czai (z którym to podejściem wiąże się zalecenie: „myśleć [o nich] jak o żywych niegdyś ludziach, a nie tylko o wartościowych artystycznie fotografiach") nie skazuje nas na procedury naukowego lub estetycznego pozytywizmu? Jak już mówiłem – nie sądzę. Mnie na przykład w obrazach tych (w obrazach, podkreślam, a nie tylko w sfotografowanych ludziach!) urzeka przede wszystkim ich obcość, niechętna łatwym (po)rozumieniom. Przypominam sobie zresztą, że w bardzo podobny sposób przeżywałem wszystkie moje kontakty z liczącymi tysiące lat obrazami z paleolitycznych jaskiń południowej Francji. Jest to sytuacja wymuszająca poznawczą powściągliwość, którą bardzo sobie cenię i staram się podtrzymać jak najdłużej – co nie jest psychologicznie łatwe, bo niepewność, niczym dominantowy akord w muzyce, zawsze dąży do choćby tymczasowego rozwiązania. Dzięki temu „zatrzymaniu", nim cokolwiek w końcu (sobie) wyjaśnię, zdążę dostrzec przechowaną w tym szklanym archiwum – w nim, a nie gdzieś poza nim – wzniosłość, która stąd się chyba bierze, że każde poświadczone tu ludzkie życie jako „życie" bezpowrotnie przeminęło. Mówiąc krótko – w fotografiach tych chodzi też o w z n i o s ł o ś ć ś m i e r c i (jak pisał Roland Barthes o ludziach ze zdjęć: „oni umrą").

Śmierć jest deformacją tworzącą szczeliny w świecie żywych. Przerywa ich spokojną opowieść, przeszkadzając w dotarciu do pointy. Najtrudniejsze zaś w tej wymuszonej przez nią poetyce nie jest wcale uzupełnienie owych szczelin, szczelin wiedzy (lub dostrzeżenie czegoś w ich prześwicie), ale właśnie (czego uczył

między innymi Freud) ujęcie wiedzy w r a z z jej szczelinami, czyli zarówno zgoda na brak interpretacyjnej gwarancji, jak i powstrzymanie się przed tworzeniem łagodzących ten traumatyczny stan „poetyckich" hipostaz. Dlatego w zachowanych na szklanych kliszach portretach tak ważne są dla mnie wszystkie ich fizyczne rysy i spękania. To one, prawdziwie żałobne inskrypcje, ograniczając przejrzystość obrazu i nasycając go materialnością, dają mi odczuć cały nieskończony dystans (czasowy, ale nie tylko) między mną i nimi, pomagają pozbyć się złudzeń (że na przykład „te nieme fotografie mogłyby raz jeszcze rozpocząć nowe życie"), stawić opór łatwym pokusom zachęcającym, by odpowiedzieć na to, co wydaje mi się skierowanym do mnie gestem zaproszenia[6].

Tym gestem, jak już była o tym mowa, jest tu przede wszystkim „intensywne spojrzenie", które zdaniem Dariusza Czai domaga się od nas (od niego) „wyraźnego responsu". Istotnie, jak pisał Roland Barthes, „Fotografia ma moc [...] patrzenia mi prosto w oczy". Ale sytuacja ta domaga się przede wszystkim rozwagi, bowiem



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

> W spojrzeniu fotograficznym – czytamy dalej w *Camera lucida* – jest coś paradoksalnego, co odkrywam też niekiedy w życiu: pewnego razu jakiś młodzieniec wpadł do kawiarni, sam, i zaczął przebiegać oczami salę; jego spojrzenie padało czasem na mnie; miałem wówczas pewność, że na mnie patrzy, nie byłem jednak przekonany, czy mnie widzi[7].

I oczywiście nie chodzi tu tylko o zaburzenia percepcji. Jak pisał Maurice Blanchot, „odpowiedź [*la réponse*] jest nieszczęściem pytania", „odpowiedź nie jest kontynuacją pytania, przeciwnie, jest jego zakończeniem i zamknięciem"[8]. Dlatego dużo ważniejsza

dla mnie niż danie „wyraźnej odpowiedzi", ze względów zarówno metodologicznych, jak i etycznych, jest właśnie powściągliwość. Uznaję, że także klienci zakładu fotograficznego Stefanii Gurdowej, choć patrzą, nie muszą mnie widzieć: ani żywi, ani p o p r o s t u martwi, jakoś obecni, choć nieobecni, obojętni na moje łagodne zaciekawienie; trwają w sposób, którego nie potrafię nazwać („dać odpowiedzi") – nie z powodu mojej ignorancji, ale dlatego, że ten (jak z niechęcią pisze Czaja) „archiwalny żywot widmowych istot" w istocie nie należy do porządku wiedzy, lecz podlega – jak mówi Derrida – „logice nawiedzenia" (*la logique de la hantise*). To ona, jak przypuszczam, stoi za dziwnością zdjęć Stefanii Gurdowej, za ich nieuchwytną i zarazem nieuniknioną nierozstrzygalnością, zawieszeniem między pamięcią i percepcją. Na tym też polegałaby „potęga" tych wizerunków! Inaczej niż w znanej koncepcji Davida Freedberga (o którym z uznaniem wspomina Czaja) – gdy je oglądamy, nie chodzi o zapanowanie nad śmiercią, uobecnienie nieobecnego „prototypu" (o „żywą, rzeczywistą obecność"), o ustanowienie s e n s o w n e j kohabitacji żywych ze zmarłymi... Przeciwnie! Jest w nich raczej ta siła, która (jak pisze Blanchot w *Spojrzeniu Orfeusza*) zmusiła trackiego pieśniarza (a w tym wypadku skłania nas), by zszedłszy do otchłani, wbrew zakazowi, jednak odwrócił się ku Eurydyce. Nie jest to jednak chęć ujrzenia zmarłej „w prawdzie dnia i codziennym wdzięku", lecz „w mroku nocy, w oddaleniu", „jako obcości tego, co wyklucza wszelką zażyłość" – nie jest pragnieniem „ożywienia jej, lecz zachowania w niej żywej pełni jej śmierci"[9].

Taka jest też dla mnie najważniejsza z nauk Derridy: bez widm, bez tych omiatających nasze twarze cieni umarłych, nic nie jest wart cały t e n świat i nasze tutejsze życie (o czym przecież pisała też, w nieco inny sposób, Maria Janion). Bo choć nie muszą wcale dobrze nam życzyć i nie są wysłannikami żadnej p r a w d y (w każdym razie prawdy, której byśmy nie znali – wystarczy przypomnieć sobie scenę z *Siódmej pieczęci* Bergmana, w której

Rycerz i jego Giermek wpatrują się w oczy umierającej na stosie dziewczyny), właśnie w bezwładnych spojrzeniach ze zdjęć Gurdowej, ale łącznie ze szklaną materialnością tych klisz, w rysach i kruszących się krawędziach, mamy szansę dojrzeć „szczeliny istnienia", melancholijny aspekt naszej własnej egzystencji, skazanej na nieustanne negocjacje z widmami przodków, z powodu których nic, żadne „doświadczenie" nigdy nie jest ani pierwsze, ani pełne, ani „bezpośrednie", wszystko zaś warunkowe, dziedziczone i z dużym trudem przypominane – nawet to, co nie zostało jeszcze zapomniane (podczas gdy według Dariusza Czai: „Archiwum Gurdowej jest przywróceniem pamięci tego, co nawet nie tyle zapomniane, ile tego, co wcześniej w ogóle nieznane").

Na tym też polega „ból", „zło" albo „choroba" archiwum (*mal d'archive*), o których pisze Derrida (tak trzeba rozumieć użyte w przekładzie słowo „gorączka") – ale do tego, wraz z kwestią pamięci, jeszcze wrócę. Tymczasem powtórzmy – jeśli widma n a w i e d z a j ą nasz świat, to z pewnością nie tak, jak to sobie wyobrażają miłośnicy spirytyzmu (starający się je sprowadzić do porządku „wiedzy"), ale też nie po to, by – nawet dzięki poetyckiej „transfuzji" – powracać do porządku „życia". To istotnie szalony pomysł, który każe mi przypomnieć mocne słowa narratora z *Moby Dicka* – o „subtelnym oszustwie", którym są „słodkie odcienie życia" przykrywające „białość", bo przecież to ona, „martwa barwa", jest pierwotną kondycją świata. Autor *Gramatyki bieli* powinien je znać.



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

Poza Melville'em Dariusz Czaja otwarcie ceni też Rolanda Barthes'a. W związku z nim kilka dalszych uwag.

*

Otóż wiem, pisał o tym Derrida: „Inne trzeba wypowiadać w języku tego samego", a także: „trzeba jeszcze zamieszkiwać ruiny metafory, przywdziewać łachmany tradycji"[10] – wiem, że nie da się inaczej. Nawet o „niewypowiadalnym", „różnicy" i o „niczym" trzeba przecież w końcu c o ś powiedzieć. Ale w niektórych tekstach Dariusza Czai (należy do nich *Pamięć i szkło*) przeszkadza mi zbyt duża łatwość, z jaką autor udomawia na potrzeby swojej „tradycji" niektórych filozofów i pisarzy, jakby nie dostrzegając malującego się na ich twarzach zdziwienia. Przypadek Rolanda Barthes'a jest dla mnie szczególnie przykry, bo sam poświęciłem mu kawałek intelektualnego życia[11].

W artykule *Pamięć i szkło* pojawia się on kilkakrotnie. Najpierw – za pośrednictwem Jana Kotta, w zacytowanym przez Czaję fragmencie komentarza do spektaklu Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole*, gdzie Kott referuje krótko (ale kompetentnie!) książkę *Camera lucida*. Czytamy więc:

> Fotografia [...] jest j e d n o c z e ś n i e czasem umarłym i czasem zatrzymanym. Jest znakiem śmierci, ale znakiem szczególnym: podobizna, umarłe, to, co było, zostaje unieruchomione, jest, trwa dalej, poddane rozkładowi celulozy[12].

Słowa te (zarazem Kotta i „Barthes'a") w celny sposób opisują spektakl Kantora, a niejako przy okazji – także fotografie Gurdowej. Tym bardziej zaskakujący jest użytek, czy też „przejęcie", jakiego dokonuje Czaja: naprawdę nie potrafię zrozumieć, według jakiego trybu wszystkie te rzeczowniki („znak śmierci", „podobizna", „umarłe", „unieruchomienie", „trwanie", „rozkład celulozy") można było odczytać jako „promieniującą obecność". „Czas umarły" i j e d n o c z e ś n i e „czas zatrzymany" to

nie jest opozycja śmierci i życia, w której to drugie dałoby się wygrywać przeciw pierwszej. Jeśli mówi się: „jednocześnie", to właśnie tak tę myśl należy rozumieć. Fotografia nie jest tu znakiem życia, ani nawet życia z-martwych-wstałego, lecz śmierci, czego nie zmienia wyjątkowość tego znaku, bo jego „trwanie" więcej ma wspólnego z trupim bezruchem niż „ożywieniem" (nawet gorączkowym)! Zresztą, skoro mowa tu o Tadeuszu Kantorze i jego *Teatrze śmierci*... Naprawdę trzeba to wyjaśniać? Jeśli nawet mamy przed oczami (na żywo widziałem *Umarłą klasę*) gwałtowne poruszenie wszystkich tych widmowych postaci, to będący jego przyczyną performatywny gest obecnego na scenie twórcy nie oznacza przywracania zmarłym realnego, zdrowego życia! Jeśli nie jest jasne, na czym polega „realność najniższej rangi", o której mówił twórca Cricot 2, za podpowiedź niech posłuży choćby *Traktat o manekinach* Schulza, z zawartym w nim (zaskakująco przypominającym nauki z *Moby Dicka*) opisem miłości do materii: „Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność".

Roland Barthes powraca w dalszej części artykułu. Według Czai był on bowiem „jawnym rzecznikiem" myślenia o fotografii jako „zmartwychwstaniu". Takie twierdzenie, mówiąc łagodnie, jest nieprecyzyjne, a już na pewno za nieporozumienie trzeba uznać tak jednoznaczną jego formułę (zaraz do tego wrócę). Ale przyjmijmy na chwilę, że owszem, tak jest, bo w *Camera lucida* istotnie pada zdanie: „Fotografia ma coś wspólnego ze zmartwychwstaniem". Samo w sobie jest ono dość proste i jego logiczna konstrukcja nie wymaga subtelnej egzegezy: mówi ono, że fotografia, dzięki swym właściwościom, jest środowiskiem, rodzajem, przejawem jakkolwiek pojmowanego „zmartwychwstania". Podkreślam – Barthes mówi tu, że to f o t o g r a f i a ma z nim „coś wspólnego". Tymczasem autor

*Pamięci i szkła* pisze dokładnie odwrotnie: „Gest wyobraźni [*scil*. Dariusza Czai], uruchomiony inicjalnie słowem poezji, wyprowadza te postacie z gabinetu figur woskowych, w które swoim aparatem przemieniła je Gurdowa!". O ile dobrze rozumiem: fotografia ma tu tyle wspólnego ze „zmartwychwstaniem", ile ma z nim wcześniejsze złożenie do grobu. Jak wytłumaczyć tę niespójność? Nieuwaga? Raczej nie. Odnoszę wrażenie, że chodziło raczej o przejęcie samego słowa „zmartwychwstanie" na znanej zasadzie: dzwonią, ale nie wiadomo w którym kościele. Pomijając już to, że przez przypadek, wbrew intencji autora, pomyłka istotnie przybliżyła nas do Barthes'owskiej koncepcji fotografii (autor *Camera lucida* pisał przecież: „Wraz z fotografią wkraczamy w p ł a s k ą ś m i e r ć"), sam pogląd Dariusza Czai aż tak mnie nie zaskakuje – jest prostą konsekwencją idealistycznego przekonania, o którym już wspominałem, że obraz nie ma samoistnej wartości bytowej, lecz spełnia się, ukazując źródłową prawdę[13]. Pragnę więc podkreślić: taki pogląd nie jest zakazany! Ale po co do niego mieszać autora *S/Z*?

Samo bowiem „zmartwychwstanie" ma u Barthes'a dość szczególne znaczenie, co łatwiej zrozumieć, gdy czyta się to zdanie łącznie z poprzedzającym je fragmentem:

> Fotografia nie przywołuje pamięcią przeszłości (zdjęcie nie ma w sobie nic proustowskiego). Efekt, jaki we mnie wywołuje, nie polega na przywróceniu tego, co uległo zniszczeniu (przez czas, oddalenie), lecz na poświadczeniu, że to, co widzę, z pewnością istniało. Otóż właśnie dlatego efekt jest w ścisłym znaczeniu skandaliczny[14].

Dlaczego skandaliczny? No bo – mówiąc prosto – „to było", n a p r a w d ę było, ale (tak samo bezwzględnie) – już nie jest... Opisany tu mechanizm działania fotografii nie polega więc na przypominaniu, lecz na z a d z i w i e n i u (*étonnement*), „które trwa i się odnawia, w niewyczerpany sposób". Reagujemy zaś

na nie tak, jak na zjawisko religijne, jak na cud zmartwychwstania właśnie albo święte obrazy „nie ręką ludzką uczynione", choćby Całun Turyński. Co jednak oznacza – „nie ma tu dla nas nic do roboty", *rien à faire* – a z pewnością nie jest potrzebna żadna poetycka wyobraźnia. Dokładnie o tym czytamy kawałek dalej: „to, co widzę, to nie wspomnienie, wyobraźnia, rekonstrukcja, kawałek Mai, czym szafuje sztuka, lecz realność w stanie minionym: zarazem minione i realne"[15].

Podkreślmy: tej „realności w stanie minionym", która się „narzuca", a nie „przypomina", nie można zdaniem Barthes'a (wbrew często spotykanej opinii na temat jego rozumienia obrazu fotograficznego) w żaden sposób odzyskać[16]. Zastanawiam się więc, jak to pogodzić z twardą tezą, która pada na koniec artykułu Czai: „Archiwum Gurdowej całe jest po stronie pamięci! Ocalającej i wyzwalającej pamięci". I na koniec tego samego akapitu: „Archiwum Gurdowej ocala od zapomnienia setki ludzkich istnień. Bez niego nie mielibyśmy dostępu do tych wizerunków ludzi sprzed blisko stu lat. Doprawdy trudno ten fakt przecenić". Jest to chyba jedno z nielicznych miejsc w tekście, gdy autor wyjaśnia (bez szczególnej jednak egzaltacji), na czym w końcu polega w a r t o ś ć dzieła Gurdowej. Nie wiem jednak, cóż w takiej „ocalającej pamięci" byłoby „skandalicznego"... Dla mnie chyba tylko to, że w samym środku tegoż akapitu pojawia się taka oto deklaracja autorska:

> myśląc o tym niezwykłym archiwum szklanych negatywów, całkowicie jestem po stronie Barthes'a, który z quasi-religijną atencją mówił o nieustającej fascynacji fotografią, która – czymkolwiek jest – nade wszystko potwierdza to, co było, jest niedającym się w żaden sposób podważyć certyfikatem czyjejś realnej obecności.

No w zasadzie tak, Roland Barthes istotnie – jak już mówiliśmy – opisuje „noemat" fotografii jako emfatyczne „to było" (*ça a été*),

chcąc podkreślić minioną realność utrwalonego na zdjęciu zdarzenia. Ale w *Camera lucida* znajdziemy przecież także przestrogę, że na skutek

> perwersyjnego pomieszania [przez odbiorcę] dwóch pojęć: Realne i Żywe: zdjęcie – poświadczając, że przedmiot realnie istniał – ukradkiem budzi w nas wiarę, że jest on też żywy[17].

Zresztą właśnie ta pewność, ten „certyfikat czyjejś realnej obecności", jak chce Czaja, oznacza dla Barthes'a „zatrzymanie interpretacji: spełniam się całkowicie, stwierdzając, że to było" – nic ponadto... Działa tu bowiem szczególny paradoks „gramatyczny": wprawdzie fotografia daje mi absolutną pewność przeszłości (działa w trybie „aorystu"), ale natychmiast dodaje do niego „czas przyszły uprzedni [*futur antérieur*], którego stawką jest śmierć", bo

> fotografia przepowiada mi śmierć w przyszłości. Tym, co mnie kłuje, jest odkrycie owej ekwiwalencji. Patrząc na zdjęcie mojej matki jako dziecka, mówię sobie: ona umrze: drżę, niczym psychotyczny pacjent Winnicotta, z powodu katastrofy, która już się wydarzyła. Bez względu na to, czy podmiot już umarł, czy jeszcze nie, wszelka fotografia jest ową katastrofą[18].

Tak, jestem przekonany, że uważna lektura Rolanda Barthes'a mogłaby pomóc w zrozumieniu portretów Stefanii Gurdowej.

*

Złożona struktura czasów gramatycznych – którą uświadamiamy sobie najczęściej, ucząc się języków obcych, żywych i martwych – skłania do postawienia ogólniejszego pytania: jak obecna jest przeszłość? Rzecz jasna, nie zamierzam tu podejmować fundamentalnych kwestii z zakresu filozofii czasu. Chcę jedynie powiedzieć (mając w głowie choćby *Pasaże* Waltera Benjamina), że samo już jego postawienie ma w naukach

o kulturze poważne konsekwencje metodologiczne, dokonuje bowiem problematyzacji całej sfery kulturowej pamięci.

Na początku tego tekstu nazwałem odkrycie dokonane na strychu dębickiej kamienicy „«skarbem», w którym zamiast starych monet przechowały się wizerunki dawnych mieszkańców tego podkarpackiego miasteczka i jego okolic". Zrobiłem to spontanicznie, ulegając skojarzeniom wyniesionym z moich pierwszych studiów. Teraz jednak sądzę, że ta archeologiczna metafora stanowi całkiem ciekawy koncept interpretacyjny. „Skarbem" bowiem nazywa się w archeologii zbiór cennych niegdyś przedmiotów, które ich posiadacz ukrył w ziemi (na przykład ze względów religijnych albo w obliczu nadchodzącego zagrożenia wojną) i nigdy już do nich nie powrócił. Z naszego zatem punktu widzenia jest to swoista „kapsuła czasu" (choć, rzecz jasna, deponent sprzed wieków nie działał z myślą o przyszłych pokoleniach). Zauważmy więc, że status takiego skarbu-kapsuły – niemal jak w logice kwantowej – jest zupełnie nieoczywisty: dopóki ktoś go nie odnajdzie, trwa w całości „do wewnątrz" (garnka, ziemi, muru – samego siebie). Dlatego też – choć to niezgodne z terminologią archeologiczną – jako „skarb" traktuję także pradziejowe jaskinie, jak Altamira, Lascaux czy Chauvet, ze względu zarówno na ich cenną zawartość, jak i na trwającą przez wieki radykalną izolację – aż do momentu „od-krycia".

Co jednak najważniejsze, samo otwarcie takiego „skarbu" nie wszystko zmienia – w relacji łączącej go ze światem, do którego powraca (ale powraca trochę tak, jak filmowi astronauci na „planetę małp"), zachowany zostaje dystans. Ponieważ odkrycia nie dokonał prawowity właściciel, z całą pewnością nie można uznać, że cokolwiek tu o d z y s k u j e m y, ani że przywracamy jakiś pierwotny stan, nawet jeśli udaje się w ten sposób uzyskać pewne „rzeczy" oraz informacje. Skoro nigdy nie były nasze, są raczej jak „kawałek meteoru – kradnę tu słowa

Blanchota – który spadł z nieznanego nieba"[19], nie da się ich całkiem oczyścić z „pozaziemskiej" zewnętrzności, „zdefragmentować" niczym dysk wysłany przez obcych. To prawda, w chwili odkrycia skarbu ogarnia nas zachwyt i oszołomienie, jednak później relacja z nim nie jest oczywista ani bezbolesna. Moja skromna praktyka archeologiczna z lat młodości przypomina mi, że każde, nawet drobne odkrycie oznacza początek procesu wtórnej niejako archiwizacji, stanowiącej dla „pamięci" absolutnie podstawowy warunek; bo przecież samego „odkrycia" (przynajmniej w archeologii) nigdy nie da się już powtórzyć. Wie o tym każdy, kto widział *Rzym* Felliniego ze słynną sceną odkrywania i natychmiastowego tracenia wspaniałych fresków z rzymskich katakumb (pomijam tu fikcjonalny status tej narracji). A przecież coś bardzo podobnego zdarzyło się też w Lascaux, tyle że tu odkrywcy mieli więcej czasu na „archiwizację" – po około czterdziestu latach od „odkrycia" zdążyła się ona zmaterializować jako „Lascaux 2", duplikat oryginalnej jaskini.

Jak więc jest obecna „przeszłość" w Lascaux (albo w Vallon-Pont-d'Arc, gdzie kilka lat temu wykonano replikę groty Chauvet, znanej między innymi z filmu Wernera Herzoga *Jaskinia zapomnianych snów*)? Można powiedzieć, że sam „skarb", wraz z jego ponownym zamknięciem, zniknął poza „horyzontem zdarzeń", trwając już w y ł ą c z n i e jako swoista „postpamięć", pamięć „protetyczna", zmaterializowana w postaci konstrukcji architektonicznej (a wcześniej – rysunków, fotografii, filmu), czyli jako „wierny przekład". Ale w związku z tym – co często umyka potocznej uwadze – odtąd to właśnie obraz realnie poprzedza swój model i zań poręcza. I od niego teraz, od „przekładu", zaczyna się każdy powrót naszej wyobraźni do oryginału; w istocie to on staje się „oryginałem", „oryginalną odbitką", jak pisał Derrida[20].

Zauważmy jednak, że paradoks ten odnosi się nie tylko do tych najbardziej spektakularnych „archiwizacji". Częściej archeolog rekonstruuje przecież wydobytą z ziemi garść glinianych skorup. Oczyszcza je, dopasowuje, skleja, a następnie uzupełnia białym gipsem brakujące fragmenty, odtwarzając przypuszczalny kształt garnka. Swoją pracą wytwarza więc wrażenie, że usunięta została luka czasowa, przywrócona ciągłość między pogrzebanymi w ziemi „śladami pamięci" a ich zrekonstruowanym „przypomnieniem" (oto t e r a z widzimy naczynie w jego p i e r w o t n y m kształcie). Lecz przecież nie jest to „ciągłość żywa": została przechowana „w grobie", co musi mieć swoje konsekwencje: jest „przechowana", ale martwa. Archeolog (podobnie jak doktor Gotard z *Sanatorium pod Klepsydrą*, który mówił o ojcu Józefa: „Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję"), choćby chciał, nie może odwołać skutków pracy grabarza i czasu. W pewnym sensie jego własna praca (dokumentacja, rekonstrukcja), to nic innego, jak wystawianie owej przeszłości nowego nagrobka, który sam (podobnie jak ten z obrazu Poussina *Et in Arcadia ego*; i sam ten obraz) wymaga najpierw wysiłku odczytania[21].

Jak pisał Heidegger (myśląc o skutkach komunikacji telewizyjnej): „pospieszne usuwanie wszelkich oddaleń nie sprowadza żadnej bliskości"[22]. Podobnie jest z rekonstrukcją, wykonywaną w dowolnym medium – przybliża ona zapomnianą przeszłość, ale nie likwiduje dystansu, choć owszem, fakt ten usiłuje zwykle ukryć za pomocą „subtelnego oszustwa" (Melville) czy „gestu Demiurgosa" (Schulz)[23]. Tego samego problemu dotyczy też słynne twierdzenie Magritte'a, sformułowane w jego traktacie malarskim i mające wartość przestrogi: *Ceci n'est pas...*, „to nie jest..." – na przykład „fajka". Jego sens nie musi się sprowadzać do brzmiącego z platońska banału: „to jest t y l k o obraz fajki" (nie próbuj więc jej zapalić – przyjemnym aromatem tytoniu może cię ucieszyć jedynie fajka r z e c z y w i s t a). Z obrazu

*La trahison des images*: *ceci n'est pas une pipe* wyczytać można też zachętę, byśmy uwagę skupili na o b r a z i e (obrazie fajki, a także obrazie napisanych literami słów) i dostrzegli, że także on „rzuca pewien cień" na toczącą się w obrazowych ramach „egzystencję", zdradzając w ten sposób jej „nienaturalność"[24]. Taka wykładnia zaprzecza jednak tradycyjnym przekonaniom, że sens obrazu malarskiego (podobnie jak opisywany w dawnych podręcznikach medycznych „sens" – czyli reprodukcyjna wartość – kobiety) wyczerpuje się w jego „przeźroczystości", w ukazywaniu źródłowej prawdy, owej „rzeczywistej obecności", której nic nie powinno zasłaniać ani zniekształcać. Co bowiem zrobić, gdy (jak to jest choćby w marzeniu sennym) nie ma żadnego innego „oryginału", innej „rzeczywistości", niż właśnie ta „deformacja" (*Entstellung* Freuda)? Jeśli ta potępiona przez metafizyczną, platonizującą teologię śmiertelna „nieprzejrzystość" obrazu – łac. *opacitas*, ang. *opacity*, fr. *opacité* (jakże to słowo kojarzy się nam z naszą „opacznością", nielegalnym byciem „na opak") – nie pozwala o sobie zapomnieć („pospiesznie usunąć"), nie pozwala spojrzeniu „spocząć" w przedstawieniu (co Lacan nazywa „apollińskim efektem malowidła"), bo zdradza ją każda rysa na powierzchni i każde pęknięcie, a nawet siadające na niej muchy (prawdziwe lub domalowane w trybie *trompe-l'oeil*)?

Oto co chciałbym w tym archeologicznym interludium podkreślić: z relacją typu „Lascaux / Lascaux 2" (p o m i ę d z y „skarbem" i „archiwum"), zmaterializowaną czterdzieści lat temu w Montignac nad rzeką Vézère, spotykamy się również tam, gdzie się jej najmniej spodziewamy, mianowicie w prawdziwych jaskiniach, z oryginalnymi malowidłami, rysunkami lub rzeźbami z epoki paleolitu. Byłem w kilku z nich (w Pech Merle, Niaux, Mas-d'Azil, Font-de-Gaume, Les Combarelles, Cougnac) i przyznaję, że za każdym razem ogarniała mnie trudna do opisania ekscytacja połączona z pragnieniem zobaczenia absolutnie

wszystkiego... Czasami (jak w Pech Merle) moje zmysły reagowały na teatralną jaskrawość wydobytych elektrycznym światłem czarnych kształtów na czerwonawym tle skały: nakrapianych koni, „brodatych" mamutów, ale także ludzkich dłoni, przedstawionych tu w negatywowym odcisku; innym razem (na przykład w Font-de-Gaume, ostatniej dostępnej dla zwiedzających grocie z malowidłami wielobarwnymi[25]) wrażenie robiło właśnie przytłumienie kolorów – żółci i czerwieni. Wydawało się, że wzrok musi pokonywać swoją słabość, przenikając przez tysiącletnie warstwy czasu. Zawsze też powracało zadziwienie doskonałością plastyczną tych dzieł, dowodzącą umiejętności, które w naszej epoce zdobywa się zazwyczaj w akademiach. Naprawdę trudno się wtedy oprzeć pokusie, by nie użyć tak poręcznej dla nas, a tak zwodniczej kategorii „sztuka". Najmocniej jednak wspominam magiczne chwile, gdy w naturalnej z pozoru formie daje się nagle r o z p o z n a ć efekt pracy rąk ludzkich. Gdy na przykład (jak w Mas-d'Azil) na zwykłym z pozoru odłamku kości lub rogu renifera (choć archeolog wie, że to fragment „magdaleńskiego" miotacza włóczni) ukazuje się miniaturowy łeb konia, wyrzeźbiony z precyzją antycznej kamei. Albo wśród gmatwaniny kresek wyrytych na białej ścianie wąskiego korytarza (Les Combarelles), tuż przed moim nosem, pojawia się wiernie oddany kształt mamuta, a zaraz potem łosia, i jeszcze tygrysa – a wszystkie w tym samym miejscu. Żadnych barw, czysty grafizm, o jakości godnej naszych najlepszych galerii. I kompletny brak „zmysłu ekspozycji": by cokolwiek rozpoznać, muszę wodzić oczami (bo przecież nie palcem...) wzdłuż jednej linii, wysupłując ją niczym nitkę ze spętlonego motka wełny. Czy dla twórcy rysunku ważna była jedynie performatywna siła jego gestu, a nie spodziewany zachwyt odbiorcy? Czy widział on swoje dzieło w oddzieleniu od istniejących już na ścianie kształtów, czy też jako fragment coraz bardziej skomplikowanej całości? Dla mnie ważne jest to

wszystko razem, łącznie z tymi pytaniami, z mylącą oko migotliwością pojawiających się na moment i gubionych po chwili kształtów, z przejmującą bliskością zimnej ściany, która przez tyle tysięcy lat cierpliwie przechowała dotyk ludzi tak bardzo do mnie podobnych.

Ale zawsze też – o czym już wspominałem – idąc w głąb tych ciemnych i wilgotnych korytarzy (czasem, jak w Niaux, niemal kilometr), wśród ożywianych elektryczną lampą cieni dziwnych form skalnych, próbując po drodze odczytywać graffiti pozostawione zaledwie trzysta lat temu przez innych turystów (nie byli świadomi tego, co kryje się dalej…), idąc rzecz jasna z zarezerwowanym wcześniej biletem w kieszeni, po przewidzianej trasie i pod nadzorem przewodnika – zawsze więc w takiej sytuacji powtarzałem sobie po cichu formułę: *La grotte fantôme*[26]. Bo przecież nawet przed bardziej niż ja kompetentnym uczestnikiem tej „wyprawy do źródeł czasu" jaskinia nie odsłania (a tym bardziej nie „przypomina") żadnej „prawdy" lub „tajemnicy", innej w każdym razie niż ta, którą wcześniej „zarchiwizowali" archeologowie w swoim języku. Ich wiedza jest pasjonująca i bardzo ją cenię (nie jest mi wszystko jedno, ślady której z tak zwanych kultur oglądam: graweckiej, solutrejskiej czy magdaleńskiej, bo dzieli je od siebie dystans liczony w tysiącach lat). Im jednak rzetelniejsza jest ta wiedza (ta „archiwizacja"), tym bardziej musi ona uświadamiać nam swój kres (w języku Derridy: swoją „gorączkę").

Gdy więc wchodzę do wnętrza jaskini, gdy przyglądam się o d k r y t y m tu obrazom, odczuwam przede wszystkim niezwykłą o b c o ś ć tej przestrzeni. I bardzo się staram, by tego wrażenia nie utracić, bo dobrze wiem, że to mój najważniejszy teraz zmysł. Wnoszę przecież do tej „krypty" – poza szkodliwym dwutlenkiem węgla – całą moją zewnętrzność, moje ciało, wiedzę i wyobraźnię, okrywające mnie niczym skafander astronauty, wszystkie narzędzia do „archiwizującej rekonstrukcji", która ma usunąć (jak

„Lascaux 2") dystans między mną i śladami dawnego życia. Gdy jednak za ich pomocą nadmiernie rozpraszam, dosłownie i w przenośni, ciszę, wilgoć i mrok – czyli ulegam pokusie ożywienia zamarłej przeszłości, ujrzenia jej „w prawdzie dnia i codziennym wdzięku" – tracę szansę na „doświadczenie skarbu", ten bowiem istnieje wyłącznie (powtórzę za Blanchotem) „w mroku nocy, w oddaleniu", „jako obcość", która „wyklucza wszelką zażyłość". To bardzo uciążliwe, a nawet „bolesne" zadanie, tak samo przeciwne zwykłym odruchom jak słynny „efekt Arago": jeśli chcemy zobaczyć jakąś bardzo słabo świecącą gwiazdę, musimy patrzeć nie wprost na nią, ale trochę obok. W jaskini nie da się, rzecz jasna, powstrzymać oddechu i nie można przestać myśleć, myśląc zaś, „wypowiadamy inne w języku tego samego", czyli w naszym własnym. Robię jednak wszystko, by pisząc w myślach niekończące się *post-scriptum* do tego zapisanego przed wiekami listu, nie spuszczać ze smyczy jazgotliwej wyobraźni. Nie ja bowiem jestem adresatem przesyłki, nikt też tu nie czeka na moją choćby i poetycką odpowiedź. Staram się niczym linoskoczek jak najdłużej wytrwać na tej krawędzi mroku, równie nieprzejrzystej co popękana powierzchnia obrazu, na który patrzę. Przez chwilę nie szukam jego „znaczenia", kątem oka widząc, jak w tych szczelinach egzystencji pojawiają się, by natychmiast zniknąć, widma „zapomnianych przodków".

Czy ze „skarbem" Stefanii Gurdowej jest zupełnie inaczej?

*



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

Na początku swojego eseju Dariusz Czaja stawia następujące pytania:

> „Archiwum Gurdowej". Jak rozumieć to wyrażenie w kontekście zadekretowanego przez Jacques'a Derridę fenomenu „gorączki archiwum", a także pytań o naturę tej instytucji postawionych w jego książce? Samo istnienie tego zbioru fotograficznego (w istocie będącego dziełem przypadku), generuje też dwa inne, równie dla nas ważne pytania: co usytuowanie fotografii jej autorstwa w kontekście archiwalnym mówi o nich samych, ale też co wnoszą one do wiedzy o – złożonej i niejednoznacznej – idei archiwum?

Odpowiedź, mającą charakter konkluzji, pojawia się pod koniec tekstu:

> W kontekście dębickiego odkrycia i późniejszego powołania Archiwum Gurdowej, trudno mówić w sposób sensowny o jakiejś „gorączce archiwum", o jakimś histerycznym zwrocie do przeszłości czy o pragnieniu magazynowania pamięci wyłącznie w materialnych nośnikach. Archiwizacja szklanych negatywów nie ma tu nic wspólnego z wyparciem (we freudowskiej lekcji terminu), co tak mocno, za Yerushalmim, akcentuje w swojej książce Derrida. Jak na złość: tu całkiem odwrotnie! Archiwum Gurdowej jest przywróceniem pamięci [...]. Rozpatrywane we freudowskich terminach (do których Derrida ma taką słabość) Archiwum Gurdowej byłoby niczym innym jak „powrotem wypartego", sprowadzeniem go na poziom świadomości, ujawnieniem, wydobyciem (i to całkiem dosłownie) z mroków na światło! Stąd też opisywane winno być raczej w terminach wyzwolenia (zakrytych sfer pamięci) niż zniewolenia (pamięcią reglamentowaną, czy

> selektywnie dawkowaną).
> Nie sposób też zarzucić kustoszom tego archiwum jakkolwiek rozumianej woli panowania nad przeszłością (co kompulsywnie niemal czyni Derrida) […]

Irytuje mnie ton odnoszących się do Jacques'a Derridy uwag, owe złośliwe figury retoryczne: „jak na złość", „wpływowa rozprawka", „histeryczność", „ma taką słabość", „niemal kompulsywnie" itd. Nawet „fenomen «gorączki archiwum»" musi być przez Derridę „zadekretowany". Czy chociaż raz autor *Sygnatury i fragmentu* wspomina autora *Sygnatury, zdarzenia, kontekstu* bez takiego emocjonalnego suplementu? Zwłaszcza że wszystkie te złośliwości ukrywają przede wszystkim dotkliwy brak jakiejkolwiek argumentacji. Nie wiem, prawdę mówiąc, jak dyskutować z tymi rzucanymi niedbale tezami, które same nie poddają niczego dyskusji. Czaja nie referuje, nie analizuje, nie rozważa – wbrew wstępnej zapowiedzi – żadnych pytań Derridy („postawionych w jego książce"), nawet nie przywołuje stosownych fragmentów, domagając się od czytelnika pełnej wiary w swoje własne słowa. Kiedy zaś w jednym wypadku (chodzi o rzekome redukowanie przez Derridę za Yerushalmim archiwizacji do psychoanalitycznego „wyparcia") podany zostaje w przypisie numer strony, to okazuje się, że – chciałoby się powiedzieć: jak na złość – jest tam całkiem inaczej[27].

Pomijam więc wszystkie te fantazyjne zarzuty, wynikające chyba z intelektualnej nonszalancji oraz niezrozumienia samego pojęcia *mal d'archive*: „gorączka archiwum" jako histeryczny zwrot ku przeszłości? Jako pragnienie magazynowania pamięci wyłącznie w materialnych nośnikach? Jako nic innego niż wyparcie? Jako kompulsywna chęć panowania nad przeszłością?… Pomimo zakłopotania nie mogę pozostawić bez komentarza ogólnej diagnozy Dariusza Czai, zgodnie z którą „trudno [w kontekście archiwum Gurdowej] mówić w sposób sensowny o jakiejś «gorączce archiwum»". Dlaczego? Argument

Czai jest obezwładniająco prosty: Derridiańska „gorączka" nie ma do „archiwum Gurdowej" zastosowania, bowiem jest ono „przywróceniem pamięci".

I już? Sprawa rozstrzygnięta? Jest to dla mnie konkluzja wyjątkowo przykra, bo prawie wszystko, co sam tu napisałem, stanowi mocne zapożyczenie się u Derridy. Chciałbym jednak o kilka rzeczy zapytać. Na przykład: jak Dariusz Czaja rozumie (to mimo wszystko ważna sprawa) samo pojęcie „gorączka archiwum"? Po drugie (i od tego zacznę): o jaką „pamięć" mu chodzi? Bo ta kluczowa tu kategoria teoretyczna (pełniąca funkcję rozstrzygającego argumentu) nie została poddana jakiejkolwiek problematyzacji, zupełnie jakby chodziło o termin przeźroczysty, neutralny i czysto opisowy, nieobudowany ogromną literaturą. Owszem, autor coś jednak precyzuje: chodzi mu o pamięć „ocalającą" i „wyzwalającą", nie zaś „reglamentowaną" i „selektywnie dawkowaną". Dodatkowo za komentarz może posłużyć tytuł eseju, bo trudno wątpić, że relacja „pamięć i szkło" z lekka tylko kamufluje bardziej zasadniczą opozycję: „życie i śmierć". Sądzę też, że mimo pewnej enigmatyczności wszystkie te stwierdzenia nie są przypadkowe.

Chciałbym więc najpierw zauważyć, że p a m i ę ć, o której pisze Czaja, wyzwalana (lub wyzwalająca) z więzienia szklanego archiwum, niczym się w istocie nie różni od p e r c e p c j i lub n a o c z n o ś c i – nie chodzi tu przecież o nic innego niż o anulowanie fotograficznej śmierci i przywrócenie / ponowienie stanu uprzedniego, o *restitutio in statum quo ante* (zaraz się wyjaśni, skąd ta łacińska formuła), czyli o możliwość realnego spotkania ze wzrokiem sfotografowanych niegdyś, nieznanych nam ludzi. Rzecz jasna, rozumiem, że dzieje się tak tylko „w pewnym sensie", w ramach interpretacyjnego eksperymentu (czyż nie eksperymentuje podobnie na przykład W.J.T. Mitchell, gdy pyta: „Czego chcą obrazy?"). Ale pragnę podkreślić z całą mocą – jeśli naprawdę ma to być eksperyment intelektualny („idea poznawczo produktywna", jak pisze autor), nie zaś tylko

niefrasobliwa zabawa, to nie wystarczy *licentia poetica* – ustalając jego reguły, trzeba się poważnie skonfrontować z tym, co jest już obecne w przestrzeni intelektualnej. Bardzo krótko przypomnę więc dwie sprawy.

Po pierwsze, skoro ta „ocalająca pamięć", którą trudno odróżnić od percepcji, służy jako argument przeciw Derridiańskiej *Gorączce archiwum*, ta zaś nosi podtytuł *Impresja freudowska* (czyli coś więcej niż tylko „słabość do Freudowskich terminów"[28]), to jest rzeczą chyba niezbędną, by uwzględnić (na choćby elementarnym poziomie) język, w którym mówi oponent – właśnie po to, by było możliwe sformułowanie w sposób sensowny własnej argumentacji. Dlatego oczekiwałbym na przykład odniesienia się do jednej z kluczowych tez psychoanalizy, dotyczącej właśnie pamięci. Sprawa ta była zresztą szczegółowo rozpatrywana przez Derridę w opublikowanym w latach 60. tekście *Freud i scena pisma*, którego kontynuacją jest w pewnym sensie *Gorączka archiwum*[29]. Teza ta brzmi zaś mniej więcej tak: przeszłości zachowanej w pamięci nie da się bezpośrednio z o b a c z y ć, ponieważ (jak pisał w 1895 Josef Breuer, współautor *Studiów nad histerią*):

> aparat percepcji [...] musi się różnić od narządu przechowującego i odtwarzającego wrażenia zmysłowe jako obrazy wspomnieniowe. Albowiem podstawowym warunkiem funkcjonowania aparatu percepcji jest jak najszybsze *restitutio in statum quo ante*, w przeciwnym razie nie mogłoby dojść do żadnej innej właściwej percepcji. Warunek zapamiętywania polega zaś na tym, by nie doszło do takiej restytucji, lecz by każde postrzeżenie prowadziło do powstania trwałej zmiany. Jeden i ten sam narząd nie może uczynić zadość obu wspomnianym tu warunkom.



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

Dlatego też według Breuera (i Freuda): „Lustro [refleksyjnego] teleskopu nie może być jednocześnie płytą fotograficzną"[30]. Wniosek jest następujący: B y u o b e c n i ć w ś w i a d o m o ś c i treść przechowywaną przez „system pamięci", trzeba dokonać jej p r z e k ł a d u, a żaden przekład nigdy nie jest przeźroczysty, ożywiający i bezproblemowy[31]. Z pamięcią zatem nieusuwalnie łączy się zasadnicza kwestia o d c z y t u, a zatem także pewien nieunikniony o p ó r. I to on właśnie, związany z materialnością zapisu opór pamięci, jest tu istotnym badawczo przedmiotem, a nie tylko metafizyczna możliwość jego p o k o n a n i a.

Po drugie, w dyskursie dotyczącym pamięci i percepcji nie powinno się zapominać o dyskusji, jaką wywołały *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* Edmunda Husserla z 1928 roku – dyskusji problematyzującej status tego, co według twórcy fenomenologii stanowi źródłowy stan pamięci. Dla Husserla bowiem jest to „spostrzeżenie", „naoczność żywej obecności", mająca apodyktyczną wartość tego, co źródłowe. Wszystko zaś, co nas od źródła oddala, jest według niego kłopotliwym dodatkiem, zniekształceniem stanowiącym poznawczą przeszkodę. Tak jest na przykład z przypomnieniem „wtórnym" („rekolekcyjnym") – to dzięki niemu możemy „powtórzyć" w myślach to, co przeminęło, ale „przecież nie jest to spostrzeżenie i pierwotne przypomnienie". Dlatego „w sferze pamięci wtórnej możliwe są błędy, które swe źródło mają w odtworzeniu jako takim". Taką osią błędu, oddalającą nas od źródłowej prawdy, jest oczywiście według Husserla język, ale także inne re-prezentacje i technologie[32].

W pierwszej chwili można by pomyśleć, że projekt Dariusza Czai, kładący nacisk na „żywą obecność" i „naoczność", ma w sobie coś husserlowskiego. W istocie jest znacznie bardziej brawurowy: „ocalająca pamięć" ma niejako (niczym lubieżne greckie boginie) odnawiać swoją niewinność i przywracać stan źródłowej „naoczności" (pokonując przy tym śmiertelny błąd „zewnętrznej technologii" obrazu fotograficznego). Lecz taki powrót do utraconego raju w porządku fenomenologii Husserla nie jest możliwy – autor *Wykładów z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* bardzo jasno odróżniał „uobecniającą" wyobraźnię od prezentującego „źródłowo" aktu spostrzegania.

Co jednak najważniejsze: trudno dziś ot tak, bez dyskusji i stosownego uzasadnienia, pominąć fakt, że sam fenomenologiczny prymat poznawczy „żywej obecności" i „naocznej oczywistości" został bardzo precyzyjnie zakwestionowany (na przykład w *Fenomenologii percepcji* Maurice'a Merleau-Ponty'ego, a także w *Głosie i fenomenie* Jacques'a Derridy[33]). Rzecz jasna, zawsze można pójść jakąś zupełnie odmienną drogą intelektualną (czyli stosować, dosłownie, odmienną „metodologię") i subtelnie omijając takie przeszkody. Problem w tym, że Dariusz Czaja całkiem dobrowolnie prowokuje starcie z Derridą, to zaś oznacza, że bierze też na siebie stosowne zobowiązanie intelektualne.

Trudno zresztą zrozumieć, do czego w ogóle autorowi *Pamięci i szkła* potrzebna jest książka Derridy, skoro nie poświęca jej intelektualnej u w a g i? A zwłaszcza skoro całkowicie pomija to, co w kontekście zdjęć Gurdowej traktowanych jako „archiwum" byłoby najciekawsze. I nie chodzi wcale o zajmującą większą część *Gorączki...*, niezwykle subtelną i trudną egzegezę Yerushalmiego, lecz o rozdziały wcześniejsze, nazwane przez Derridę „egzergami". W sensie dosłownym egzergi to zapisywane bardzo małymi znaczkami wyodrębnione fragmenty na medalu albo monecie. Wiadomo jednak, że zdaniem Derridy – pisał o tym na przykład w *La double séance* – „dla tego, kto potrafi czytać,

mogą być [one] ważniejsze czasem niż tekst podstawowy"[34]. Otóż właśnie tu, na stosunkowo niewielu stronach, Derrida bezpośrednio zajmuje się problemem archiwum, związanymi z nim formami pamięci oraz tytułową „gorączką". Bez przemyślenia zawartej tu argumentacji wypowiadanie jakichkolwiek opinii na ten temat jest jak chodzenie w lakierkach po lodowisku – brak mu umocowania i powagi. Ważna w tym kontekście jest zwłaszcza egzerga pierwsza, w której Derrida mówi o „zewnętrzności" jako nieusuwalnej podstawie archiwum, gdzie pojawia się znana nam już skądinąd „retrospektywna logika czasu przyszłego uprzedniego", i gdzie przede wszystkim mowa jest o p a m i ę c i w dwóch jej modalnościach wyodrębnionych jeszcze przez Greków i Platona: *mneme* i *hypomnema*. Domyślam się, że zapewne do tego podziału w jakiś sposób nawiązuje Czaja, gdy przeciwstawia „wyzwalanie zakrytych sfer pamięci" zniewoleniu „pamięcią reglamentowaną" czy „selektywnie dawkowaną". Powiedzmy jednak jasno: w takiej aluzyjnej zaledwie postaci, bez jakichkolwiek objaśnień i odniesień do narosłej tymczasem tradycji intelektualnej, ta wzniosła dekretacja traci status dyskursu antropologicznego, wkracza zaś ryzykownie w obszar mistyki.

*Locus classicus*, wręcz *clasicissimus* tej pamięciologicznej problematyki to oczywiście dialog Platona *Faidros*, pod koniec którego Sokrates opowiada wymyśloną przez siebie historię o wynalezieniu pisma (jest ona dobrze znana, więc streszczam swobodnie, rezygnując z cudzysłowów): młody bóg egipski Theut prezentuje przed królem Tamuzem różne swoje wynalazki, a wśród nich pismo (dokładniej: litery, *grammata*), mówiąc: Królu, oto lekarstwo na pamięć i mądrość (*m n e m e s te gar kai sophias pharmakon*). Na co Tamuz odpowiada: ulegasz złudzeniu, mój drogi, bowiem pismo jedynie powiększy zapomnienie (*lethen*) u ludzi, którzy zaufają znakom zewnętrznym i obcym (*exothen hup' allotrion tupon*), zrezygnują z pamięci, która jest wewnątrz (*ouk endothen autous hup'autôn a n a m i m n e s k o m e n o u s*).

Znalazłeś lekarstwo (*pharmakon*), ale nie na pamięć (*mnemes*), ale na przypomnienie (*h u p o m n e s e o s*)[35].

Niewiele jest słynniejszych tekstów w filozofii… Nie zamierzam oczywiście pokazywać wszystkich niuansów i podtekstów, które z dialogu tego wydobyli filozofowie i filolodzy[36]. Dla naszych celów musi wystarczyć wskazanie podstawowej opozycji: z jednej strony dobra, naturalna „pamięć" (*mneme*), dająca możliwość pamiętania „od wewnątrz" (czyli „anamneza", zdolna przywołać nawet wieczne „idee"); i z drugiej – złe, bo sztuczne „lekarstwo" (*pharmakon*), a właściwie niszcząca pamięć trucizna, czyli pismo (*grammata*), pisanie (*graphein*), umożliwiające robienie „zapisków" (*hypomnemata*) – zewnętrzny substrat pamięci. Jest ono zarazem niebezpieczne i uwodzące – tak samo jak malarstwo, o którym Sokrates mówi kilka zdań dalej (a dziś zapewne dodałby też fotografię…). Za proste zaś podsumowanie tej nauki niech posłużą słowa młodego Fajdrosa (czyż jego głos nie brzmi znajomo?): „Masz na myśli (Sokratesie) żywe i oddychające słowo tego, kto wie, oraz – słowo zapisane, będące poprzedniego *eidolonem* (obrazem / widmem)[37]?

Jakie stanowisko zająć w tej polemice między Tamuzem (czyli Platonem) i Theutem (domyślnie: Gorgiaszem)? Cóż, najlepszą odpowiedź dał chyba Paul Ricoeur, którego słowa powtarzam jako moje własne: „fascynuje mnie, tak samo jak Jacques'a Derridę, nieprzezwyciężalna wieloznaczność *pharmakonu*, podarowanego królowi przez boga"[38]. No właśnie, „nieprzezwyciężalna wieloznaczność"… Tu naprawdę nie chodzi o to, by opowiadać się za jedną lub drugą ze stron sporu (w przekonaniu, że to ona wyraża jakiś „pierwotny sens"), ale o to, by uchwycić jego paradoksalną „gramatykę", mechanizm wytwarzania każdego z możliwych sensów. I tym właśnie, gramatyką sporu, zajmuje się Derrida w swojej *Aptece Platona* (*La Pharmacie de Platon*, opublikowanej po raz pierwszy w 1968 roku)[39]: ten „wspaniały esej" (jak określił go Ricoeur) powinien być tu (choć z braku miejsca będzie tylko wirtualnie) stałym punktem

odniesienia, pokazuje bowiem, jak nieprzezwyciężalne, „nierozstrzygalne" trudności logiczne stwarza Platońska metafizyka pamięci, oparta na wyłącznej akceptacji *mneme* (jako dającej nadzieję na przywrócenie pierwotnej „naoczności", *eidos*) i jednoczesnym potępieniu przypomnienia, *hypomnesis* (będącego według niego pozbawionym przejrzystości widmowym pozorem).

Sprawa ta powraca w *Mal d'archive*, ale już nie jako problem do ponownego zdekonstruowania, lecz przypomnienie: „Należy zawsze pamiętać o greckim rozróżnieniu między – z jednej strony – *mneme* czy *anamnesis* a – z drugiej strony – *hypomnema*. Archiwum jest hipomnezyjne"[40].

> Archiwum, o ile w przypadku tego słowa czy tej figury daje się ustalić określone znaczenie, nie będzie bowiem nigdy ani pamięcią, ani anamnezą w ich spontanicznym, organicznym i wewnętrznym doświadczeniu. Przeciwnie: archiwum sytuuje się w miejscu źródłowego i strukturalnego załamania się mówionej pamięci[41].

Paradoksalnie do tego momentu nie powinno być sporu między Derridą i Czają, bo ten ostatni jasno przecież stwierdza, że „szklane klisze" Gurdowej to „martwe obrazki", a zatem bez wątpienia dokonuje się w nich „załamanie mówionej pamięci": ich hipomnezyjność jest poza sporem. Istotna więc różnica (lub raczej nieporozumienie) pojawia się dalej. Autor *Lekcji ciemności* wierzy bowiem w możliwość „zbawienia" archiwum za pomocą „ocalającej" pamięci, w powrót z hipomnezyjnego piekła („szklane klisze") do anamnezyjnego raju („żywe spotkanie"). Nie zauważa jednak, że właśnie wynajdując pozór tego, co uprzednie i oryginalne wobec obrazu fotograficznego, co też miałoby usensownić („ożywić") „przyszłość" widzianą na fotografiach – nawet jeśli w charakterze takiej protezy występuje poezja – wykonuje w istocie gest o charakterze archiwizującym. Następuje tu więc niespodziewana zamiana miejsc, bowiem – przypomnijmy

– tytułowym tematem *Gorączki archiwum* jest właśnie niemożność archiwizacji!

Źródłem dodatkowego nieporozumienia jest też zapewne dwuznaczność użytego w tłumaczeniu książki Derridy (zarówno w wersji polskiej, jak i angielskiej)[42] słowa „gorączka", które nieuważnemu czytelnikowi może się skojarzyć z „rozgorączkowaniem" (jak we frazie „gorączka złota" albo w tytule filmu *Gorączka sobotniej nocy*), z oszołomieniem, a w konsekwencji ze wzmożeniem, kompulsywną potrzebą archiwizacji. Tymczasem (jak już wspominałem) określenie *mal d'archive*, jeśli jest tłumaczone jako „gorączka", to w znaczeniu „choroby", „bólu" (jak „ból głowy") albo „zła" – jest metaforą opisującą właśnie wewnętrzny o p ó r, jaki napotyka proces archiwizacji. Bo proces ten nigdy przecież nie przebiega samorzutnie i bezstratnie: zarówno archiwizujące „kodowanie" pamięci, jak i jej „dekodowanie" wymagają pewnej s i ł y, podtrzymującej działanie tego mechanizmu, a nawet przemocy pokonującej inercję (wewnętrznego lub zewnętrznego) nośnika pamięci (Freud używał pojęcia „torowanie"). Stąd myśl Derridy, że „archiwum pracuje zawsze i *a priori* przeciwko samemu sobie". Mówiąc tu z konieczności w dużym skrócie: w mechanizm archiwum wpisane jest powtarzanie, którego nie da się pomyśleć w oderwaniu od entropii, czy też – zgodnie z metapsychologią Freuda – od „popędu śmierci". Ten zaś popęd śmierci „zmierza do zniszczenia archiwum hipomnezyjnego"! Ale podkreślmy: wprawdzie Derridzie chodzi o powstrzymywanie procesu, na którym opiera się „archiwizacja" (lub też, mówiąc słowami Schulza, chodzi o niesłyszalny „zgrzyt, oporność, pałubiastą niezgrabność" w działaniu hipomnezyjnego mechanizmu archiwum), ale nie stwarza to żadnych nadziei na powrót do żywej, wyjściowej naoczności, na przywrócenie źródłowej formy, *eidos*.

Przeciwnie, „gorączka" pojawia się w chwili (słowo „chwila" jest tu oczywiście ustępstwem na rzecz narracyjnej przedstawialności), gdy wyruszamy w pościg za „białym wielorybem" (jak u Melville'a), albo rozpoczynamy partię szachów ze Śmiercią (jak u Bergmana), a zatem gdy załamuje się pozytywny projekt na życie i ulegamy anarchicznej pokusie śmiertelnej gry. Rzecz jasna, na co dzień tego dramatu właściwie nie widać, tak jak nie widać – wśród zwykłych, codziennych czynności – dokonującego się nieustannie „końca świata", o którym pisał Czesław Miłosz (*Piosenka o końcu świata*); i tak jak w filmie Bergmana (*Siódma pieczęć*), rozgrywającym się przecież w czasach apokaliptycznych, nikt nie widzi samej Śmierci (poza Rycerzem i Aktorem, którzy właśnie tę śmiertelną partię, każdy na swój sposób, rozgrywają). A przecież z wiersza Miłosza wcale nie wynika, że to tylko złudzenie, że tak naprawdę to wcale nie jest jeszcze „koniec"! Albo że przynajmniej nie jest on taki straszny... Tak jak w zdjęciach Stefanii Gurdowej, tak też w tym poetyckim obrazie nie znajduję żadnego pocieszenia: ta „gorączka" świata, którą dostrzega poeta, właśnie się dokonuje, tyle że w jej opisie traci przydatność należący do innego porządku czasownik „jest"[43]. Podobnie też wymyka się postrzeganiu Freudowski „popęd anarchii" czy „śmierci" – można go uchwycić jedynie jako „wyjątek", który w archiwizujący porządek (*nomos*) codzienności włącza się jedynie pod postacią w y ł ą c z e n i a:

> o tyle – pisze Derrida – o ile ten wyjątek się ukrywa, lekko zabarwia się, upiększa i maluje, używając kilku erotycznych kolorów. Ta impresja podniecającego koloru zarysowuje maskę na samej skórze. Innymi słowy, popęd archidestrukcyjny nie uobecnia się we własnej osobie [...]. Jego dziedzictwo to tylko erotyczne symulakrum, jego pseudonim ukryty w malarstwie, seksualne idole, maski uwodzenia – piękne impresje[44].

Czy nie o czymś niezwykle podobnym (do tak opisywanych symptomów „choroby archiwum", ale także na przykład do

Miłoszowego „końca świata") pisał wspominany już Herman Melville (na koniec rozdziału zatytułowanego *Białość wieloryba*, który najchętniej zacytowałbym tu w całości)[45]?



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

O „wielkim pierwiastku świata", którym jest przerażająca, trupia „białość", będąca „widomym brakiem barwy, a jednocześnie konkretem wszelkich barw"; i o tym, że ukrywające ją „wszystkie inne ziemskie kolory – wszelkie imponujące czy śliczne ozdoby – słodkie odcienie nieba i boru o zachodzie, pozłocisty aksamit motyli, motyle policzki młodych dziewcząt – że wszystkie one są jeno subtelnym oszustwem, nie przyrodzonym materii, lecz tylko położonym na nią z zewnątrz". Co najciekawsze, według Melville'a, skoro codziennością jest w i a r a w owe kosmiczne i cielesne *trompe-l'oeil*, wysiłek poznawczy musi polegać na bolesnym p o r z u c e n i u w i a r y w tak rozumianą „naoczną rzeczywistość"[46]. I o tym mówią ostatnie zdania tego niezwykłego (podobnie jak cała powieść) rozdziału *Moby Dicka*:

> Jak uparci podróżni, co w Laponii nie chcą nałożyć na oczy kolorowych i wszystko barwiących szkieł, tak nieszczęsny, któremu brak wiary [*wretched infidel*], wpatruje się aż do ślepoty w wszechpotężny, biały całun, który spowija wszystko, co widać wokoło. A wszelkich tych rzeczy symbolem był wieloryb-albinos. Czyż więc dziwicie się zaciekłej pogoni?

*

Zdaję sobie sprawę, że moja krytyka projektu, który w swoim artykule stara się zrealizować Dariusz Czaja, jest pewnym uproszczeniem, bo przecież nie uwzględnia wszystkich zastrzeżeń i wątpliwości, które – to prawda – formułuje sam autor. Koniec końców jednak, jak sądzę, zupełnie jasne pozostaje największe

jego pragnienie – pisze o nim wprost – by ludziom z „foto-grafii" przywrócić ich „*bio*-grafie", przy czym „bio" oznacza tu po prostu „życie". Uważam zatem, że bez względu na autorskie intencje oraz skuteczność samej procedury, poznawcze koszty tego przedsięwzięcia są zbyt wysokie: próbując odzyskać „życie", przede wszystkim „utraciliśmy śmierć"[47]. I nie chodzi o śmierć „przezwyciężoną", a nawet idealizowaną, w której widzielibyśmy jakiś „początek życia ducha", lecz o ów „cień", który sprawia, że o tym, co było, nie da się już powiedzieć: „jest".



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

Starych fotografii, o których można myśleć podobnie jak o portretach Gurdowej, jest oczywiście wiele. Ja sam od miesięcy żyję w otoczeniu „widmowych" obrazów, jakimi są francuskie karty pocztowe z początku XX wieku. Archiwum Gurdowej ma jednak pewne wyraziste cechy, które pozwalają patrzeć na zgromadzone w nim obrazy w kategoriach „autotematyzmu", „autoproblematyzacji": z d r a d z a j ą one (w znaczeniu takim jak u Magritte'a: *la trahison des images*) to, co w wielu innych przed oczami widza skuteczniej się kryje. Niewątpliwie takim śladem, śladem śladu, prowadzącym nas ku granicy „ciemności" (a zatem symptomem pewnej „gorączki", pozwalającej zachować coś z nieuchwytnej kondycji „skarbu"), jest szklana materialność negatywowych klisz, kruszonych „inskrypcjami" czasu. Wprawdzie ta cecha znika w ekspozycyjnych odbitkach, ale nie całkiem, bo same klisze zostały jednak porządnie „zarchiwizowane", pozytywowe odbitki są logiczną kontynuacją fotograficznych negatywów, roztropni zaś kustosze nie poddali tych reprodukowanych obrazów nadmiernej „rekonstrukcji". Podobnym „śladem śladu" jest dla

mnie także owo przejmujące spojrzenie sfotografowanych osób, w wielu wypadkach patrzących nam prosto w oczy, spojrzenie zdające się przebijać czwartą ścianę tej fotograficznej sceny. Dlaczego tak uważam? Otóż właśnie nasza zawiedziona nadzieja na „żywe" spotkanie boleśnie nam uświadamia, że obrazy te mają powierzchnię, która nie tyle nas od przedstawionych tu ludzi oddziela – tak jak zwykła szyba w oknie oddziela (nawet na statku podwodnym albo kosmicznym) dwa różne, ale tak samo „aktualne" światy – ile właśnie umożliwia, by owe widma, zachowując swoją absolutną i n n o ś ć, jednak mój świat n a w i e d z i ł y (czasownik „nawiedzać", zaczerpnięty z nauki o widmach, zastępuje tu „być" albo „żyć", przypominając o właściwym obrazowi „ontycznym osłabieniu").

W portretach z Dębicy rzuca się jednak w oczy jeszcze coś ważnego: niemal wszystkie są podwojone: na każdym obrazie widzimy zdjęcia dwóch osób – nie dlatego jednak, że wspólnie pozowały one przed kamerą, lecz z powodu „postprodukcyjnej" decyzji – najpierw autorki zdjęć, a następnie kustosza skarbu, który w takiej właśnie formie zdecydował się udostępnić przygotowane w celach ekspozycyjnych reprodukcje[48]. Nie wiadomo, jakie były intencje Gurdowej (sztuka? ekonomia?). Mniejsza o to. Bez względu bowiem na przyczyny, taka heterogeniczność obrazu, „sztuczne" zestawienie różnych figur (kojarzące mi się trochę z rysunkami z Les Combarelles) dało niezwykle ciekawe efekty.

Jak słusznie zauważa Dariusz Czaja, „ta, najpewniej przypadkowa [...] okoliczność czysto technicznej natury, zaczęła znacząco wpływać na semantykę fotografii. Podwojenie, które pierwotnie – można mniemać – było sytuacją semantycznie

przezroczystą, po czasie dostarczyło nowych kontekstów do interpretacji portretów". Okoliczność ta

> sugeruje, by doszukiwać się powiązań albo pokrewieństw między postaciami, które zapewne czysto losowo zostały zestawione na tej samej płytce. Tak czy inaczej, ta ostentacyjnie narzucająca się współczesnemu oku binarna okoliczność wprowadza niezamierzoną dynamikę do oglądanych fotografii. Inspiruje do snucia hipotetycznych fabuł, które mogłyby pomóc nadać głębszy sens tej niemej szklanej kreacji.

W pewnej mierze zgadzam się z tymi spostrzeżeniami – pionowa linia łącząca i zarazem oddzielająca dwa portrety istotnie przypomina to, co w narratologii określane bywa jako *literary frame*, którego poglądowym, wizualnym modelem mogą być graficzne ramki komiksu. Dokładniej zaś – przestrzenie pomiędzy nimi, zwane w fachowej terminologii *gutters* – to w nich bowiem, a nie w samych panelach rysunkowej opowieści, coś się d z i e j e, rozwija się akcja (sceny umieszczone w e w n ą t r z panelu z zasady pokazują pewien jej etap w zatrzymaniu)[49]. Zauważmy więc, że jeśli można mówić o „dynamice" obrazów Gurdowej, czy też o inspirującym narracyjnie „napięciu", które istotnie wytwarza się p o m i ę d z y portretami, to przyczyną jest „brak", „obecność braku", przyjmującego tu graficzną formę czarnej kreski (byłby to ów Melville'owski „widomy brak barwy"?). Podkreślmy: ta cienka „struna", na której gra każdy z fotograficznych dyptyków Gurdowej, należy całkowicie do p o r z ą d k u o b r a z u (tak samo jak „powierzchnia", „substrat" albo „kadr"), to znaczy: w żadnym razie nie jest śladem jakkolwiek rozumianej uprzedniej rzeczywistości, „rzeczywistej obecności". Ta mogłaby ewentualnie (choć moim zdaniem to także złudzenie) dotyczyć postaci z jednego a l b o drugiego zdjęcia-panelu, nigdy łącznie. Czarna kreska przypomina więc logicznie wspominany wcześniej

„ukośnik", czyli znak oddzielający dwa paradygmatyczne człony wyrażenia (takiego na przykład jak tytuł książki Rolanda Barthes'a *S/Z*), który zmienia to wyrażenie w „nierozstrzygalnik". Właśnie to angażuje emocje widza i utrudnia mu pogrążenie się (jak pisze Barthes) „w swego rodzaju bezczynności"[50]. Można powiedzieć, że podwójny portret Gurdowej jest obrazem, który wchłonął do wnętrza swoją własną ramę, czyli swoją „zewnętrzność", zachowującą tu jednak wszystkie groźne właściwości, przed którymi przestrzegał w *Fajdrosie* Platon. W tej „sztucznej" konstrukcji (w której należy przecież widzieć też najbardziej elementarną a r c h i w i z a c j ę fotograficznego materiału) ponownie więc kluczowa okazuje się jej „gorączka": „de-formacja" (*Entstellung*), nie-spójność, nie-przejrzystość (*opacitas*), bo to właśnie ona prowokuje widza do wypełniania jej opowieściami. Ale z nich, z tych opowieści, w żadnym razie nie musi wynikać jakakolwiek prawda albo „głębszy" sens[51]. Byłaby to raczej (cytuję Derridę) „maska zarysowana na samej skórze" obrazu, która „zabarwia, upiększa i maluje", czy też „erotyczne symulakrum, pseudonim". Od tych zaś (cytuję teraz Melville'a) „subtelnych oszustw, nie przyrodzonych materii" cenniejsza może być apostazja, stwarzająca okazję na powściągliwą pauzę między słowami.

*



Stefania Gurdowa, z serii *Klisze przechowuje się*, kurator Andrzej Kramarz. Copyright by Fundacja Imago Mundi

Klisze fotograficzne z zakładu Stafanii Gurdowej sprawiają jeszcze jedną trudność (którą tu jedynie sygnalizuję). Otóż nie bardzo wiadomo, czy interpretacyjnie słuszniejsze jest skupienie uwagi na poszczególnych podwójnych obrazach (lub nawet na pojedynczych portretach), czy raczej myślenie o tym zbiorze jako całości. Oczywiście to alternatywa mocno fałszywa, bo najciekawszy jak zwykle jest ten punkt, w którym się ona właśnie załamuje.

Mamy tu więc niewątpliwie do czynienia z rodzajem archiwum, bo jak pisał Derrida:

> [archiwum] nie stanowi jedynie miejsca, gdzie gromadzi się i zachowuje dającą się zarchiwizować p r z e s z ł o ś ć, która istniałaby tak czy owak i – jak wciąż się sądzi – działała i wciąż będzie działać bez wsparcia archiwum. Nie, techniczna struktura archiwum archiwizującego określa również strukturę treści d a j ą c e j s i ę z a r c h i w i z o w a ć, ujętej w chwili jej powstania i w ramach jej odniesienia do przyszłości. Archiwizacja wytwarza zdarzenia o tyle, o ile je rejestruje [52].

W tym kontekście użyteczne wydaje się więc przyjęcie roboczego założenia, że mamy tu do czynienia z pewnym porządkiem „serialnym", który – pozbawiony centrum – opiera się na ciągłej grze i napięciu między „podobieństwem" i „różnicą": każdy z elementów, choć zachowuje odrębność, swoją obrazową tożsamość zyskuje dopiero w powtórzeniu – choć za każdym razem „powtarza się" już jako „coś innego". Na tę formułę, *modus*, składa się pewna liczba „atrybutów" – takich choćby jak (na poziomie technicznym) podwojenie lub (na poziomie inscenizacyjnym) określona poza modela, spojrzenie na wprost,

odświętność ubioru itd.; jest tu przestrzeń do dalszych analiz. W sensie semiotycznym atrybuty te są „znaczące", ale oznaczają przede wszystkim samą przynależność do serii. Ta seria jednak właśnie dzięki nim – wyraźnie to odczuwamy – zyskuje jakąś „pierwotną intensywność" (korzystam z określenia Deleuze'a)[53]. Nie polega ona na referencjalnym wskazywaniu tożsamości sfotografowanych postaci, lecz raczej przypomina „skandowanie", czyli nienaturalny, rytmiczny sposób mówienia, dzielący wypowiedź na fragmenty-sylaby niepowiązane ze znaczeniem słów. Przypomnę tylko, że „skandowaniem" Roland Barthes nazywa też *punctum*, które – choć w ramach jednej fotografii – polega na podobnym wyjściu poza dające się zdekodować znaczenie[54].

Kłopotliwą właściwością takiej serii jest jednak to, że stwarza fałszywą nadzieję na jakiś szczęśliwy finał, na (choćby właśnie narracyjne) podsumowanie całości. Tymczasem nie da się z niej usunąć logiki fragmentu, która takiemu marzeniu radykalnie się sprzeciwia. Pisał o tym Blanchot:

> Kto mówi fragment, nie może jedynie opowiadać o fragmentacji pewnej już wcześniej istniejącej rzeczywistości, ani o jakiejś całości, która ma nadejść. To jest trudne do pojęcia wskutek owego przymusu wpisanego w rozumienie, by poznawać jedynie całość, podobnie jak widok zawsze jest widokiem całości: takie właśnie rozumienie wytwarza potrzebę, by w miejscu fragmentu pojawiło się oznaczenie pewnej – traktowanej jako oczywistość – uprzedniej albo późniejszej całości[55].

Starając się zrozumieć archiwum Gurdowej, nieuchronnie wpadamy więc w rekurencyjną pułapkę przypominającą paradoks Zenona: nigdy nie jest ono dla nas całe i naraz, czyli poznawać je możemy jedynie krok po kroku, krok po kroku, we fragmentach, które jeśli cokolwiek oznaczają, to tylko kolejny krok i fragment... Ten hipnotyczny ruch nie poszerza więc pola widzenia, nie prowadzi do żadnej konkluzji. Możemy jedynie

odczuwać lekkie drżenie z powodu drobnych zmian na kolejnych obrazach.

1 Dariusz Czaja, wstęp w: Stefania Gurdowa, *Klisze przechowuje się*, Czysty Warsztat – Fundacja Imago Mundi – Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli, Kraków 2008, s. 5.

2 Idem, *Pamięć i szkło. Archiwum martwych twarzy*, „Konteksty" 2020, t. 328–328, nr 1–2, s. 113–130. Artykuł ten będzie tu wielokrotnie cytowany bez podawania numerów stron.

3 Podkreślenie moje – W.M.

4 Podkreślenie w oryginale.

5 Pisałem na ten temat wielokrotnie, zob. np.: Wojciech Michera, *Kompleks Echidny. (Bestia wizualna)*, „Konteksty" 2006, t. 272, nr 1, s. 47–67; idem, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010; idem, *„Po tej stronie rzęs". Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty" 2013, t. 302, nr 3, s. 83–92; idem, *„I nie było już nikogo...". Obraz jako trop*, „Konteksty" 2016, t. 314–315, nr 3–4, s. 100–106; idem, *Myślenie w perspektywie bezdomności. 'Daidalos', 'kharis', 'ikelos'*, „Konteksty" 2017, t. 316–317, nr 1–2, s. 121–130; idem, *Trupie podobieństwo*, „Teksty Drugie" 2018, nr 4, s. 333–349; idem, *Obraz, opowieść, 'Ghost Images'*, „Konteksty" 2018, t. 323, nr 4, s. 8–16.

6 Jak pisał Jerzy Lewczyński, „Zniszczenia, w których czas odbija się już po powstaniu fotografii, to dowód działania jakichś sił – być może nadprzyrodzonych, a może przypadkowych" (Jerzy Lewczyński, *Potrzeba tajemnicy*, „Konteksty" 2010, t. 288, nr 1, s. 173).

7 Roland Barthes, *Camera lucida*, wybór i przekład W. Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 244.

8 Maurice Blanchot, *L'intretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. 15–16.

9 Idem, *Le regard d'Orphée*, w: idem, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1988, s. 226. Zob. także idem, *L'intretien...*, s. 274, 280. Więcej na ten temat: Michera, *Trupie podobieństwo...*

10 Jacques Derrida, *Przemoc i metafizyka*, przeł. B. Banasiak, [w:] idem, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1993, s. 165.

11 Zob. Wojciech Michera, *„Po tej stronie rzęs"...*; Roland Barthes, *Camera lucida...*; idem, *Przekaz fotograficzny*, przeł. W. Michera, „Konteksty" 2014, t. 306–307, nr 3–4.

12 Podkreślenie w oryginale.

13 Por. Dariusz Czaja, Wiesław Juszczak, *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości*, Czarne, Wołowiec 2017.

14 Roland Barthes, *Camera lucida...*, s. 240.

15 Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, Paris 2007, s. 129–130; por. idem, *Camera lucida...*, s. 240.

16 Czymś innym jest kategoria *air*, „wrażenie", które według Barthes'a odnajdujemy niekiedy w fotografiach bliskich nam osób. Do niej jednak Dariusz Czaja się nie odwołuje.

17 Roland Barthes, *Camera lucida...*, s. 240.

18 Ibidem, s. 241–242 (podkreślenie w oryginale). Por. słowa Lacana: „Tym, co się spełnia w mojej historii, nie jest czas przeszły określony tego, co było, bo już nie jest, ani nawet czas dokonany tego, co było, w tym, czym jestem, ale czas przyszły uprzedni tego, czym miałem być, aby stawać się tym, kim się staję"; Jacques Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, KR, Warszawa 1996.

19 Maurice Blanchot, *L'intretien...*, s. 452.

20 Jacques Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, KR, Warszawa 2004, s. 371. Por. Maurice Blanchot, *Śmiech bogów*, przeł. K. Matuszewski, „Sztuka i Filozofia" 2000, nr 18, s. 66.

21 Powtarzam tu kilka spostrzeżeń z mojej książki *Piękna jako bestia* (s. 25–27).

22 Martin Heidegger, *Rzecz*, przeł. J. Mizera, „Principia" 1996–1997, t. XVI–XVII, s. 7.

23 Warto docenić wypracowaną w archeologii metodologię – i zarazem etykę – która zakazuje ukrywania białych zazwyczaj szwów i uzupełnień wykonanych podczas rekonstrukcji naczynia.

24 Z konieczności pomijam tu literaturę poświęconą całemu cyklowi obrazów René Magritte'a, którego częścią jest *To nie jest fajka* (z pracą Foucaulta na czele).

25 Jaskinia ta jest dostępna, ale nie tak łatwo: biletów nie można rezerwować i żeby

znaleźć się w przeznaczonej na dany dzień puli bodajże czterdziestu „numerów", trzeba osobiście stawić się przed wejściem już nawet nie o świcie, lecz w środku nocy.

26 Por. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme. Fragmenty*, wybrał i przełożył T. Szerszeń, „Konteksty" 2007, t. 278–279, nr 3–4, s. 92–104.

27 Zob. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 97.

28 Zob. Jacques Derrida, *Gorączka...*, s. 41–49.

29 Idem, *Freud i scena pisma*, w: *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, KR, Warszawa 2004.

30 Sigmund Freud, Josef Breuer, *Studia nad histerią*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2008, s. 166–167.

31 Jak pisał Paul de Man (w komentarzu do Benjaminowskiego *Zadania tłumacza*): „Proces przekładu, jeśli przekład możemy nazwać procesem, to proces zmiany i ruchu, który nosi znamiona życia, tyle że życia po śmierci, ponieważ przekład ujawnia również śmierć oryginału". Paul de Man, *Waltera Benjamina „Zadanie tłumacza"*, przeł. M. Szuster, „Literatura na świecie" 2011, t. 478–479, nr 5–6, s. 57.

32 Zob. Wojciech Michera, *Ekranizacja pamięci. O filmie „Memento" Christophera Nolana*, w: *Iluzje pamięci*, red. S. Wróbel, Wydawnictwo WPA UAM, Poznań–Kalisz 2007, s. 81–97.

33 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, KR, Warszawa 2001 (rozdział *Czasowość*); Jacques Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997. Zob. też: Rudolf Bernet, *La présence du passé dans l'analyse husserlienne de la conscience du temps*, „Revue de Métaphysique et de Morale" 1982, nr 2(88), 178-198; Krzysztof Michalski, *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988 (rozdz. 3).

34 Jacques Derrida, *La double séance*, w: idem, *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 230.

35 Platon, *Fajdros* 274E–275A.

36 Z gigantycznej literatury wybieram dwie prace, filozoficzną i filologiczną: Jeanne-Marie Gagnebin, *Mort de la mémoire, mémoire de la mort: de l'écriture chez Platon*, „Les Études Philosophiques" 1997, nr 3, s. 289–304; John Scheid, Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, przeł. Carol Volk, Harvard University Press, Cambridge–London 1996.

37 Platon, Fajdros, 276A.

38 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 187.

39 Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, w: idem, *La dissémination...* (polski przekład fragmentu: *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: idem, *Pismo filozofii*, wybór B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, s. 39–61).

40 Jacques Derrida, *Gorączka...*, s. 23.

41 Ibidem. Na temat rozróżnienia na *mneme* i *hypomnesis* zob. też Jacques Derrida, *Freud i scena pisma...*

42 Por. komentarz Jakuba Momro, tłumacza *Mal d'archive*, na s. 121 polskiego wydania książki.

43 Piszę tu „poeta dostrzega", nie utożsamiając jednak tej poetyckiej instancji narracyjnej („podmiotu lirycznego") z samym Czesławem Miłoszem, z jego autorskimi intencjami czy historycznym kontekstem, w którym wiersz powstał (mianowicie w roku 1942). O wierszu Miłosza wspomina Dariusz Czaja w książce *Lekcje ciemności* (Czarne, Wołowiec 2009, s. 289), przywołując ten właśnie kontekst, ale także ciekawie łącząc z interpretacją dokumentalnego filmu Wernera Herzoga pod tym samym, „eponimicznym" dla całej książki tytułem *Lekcje ciemności*. Chcę więc zaznaczyć, że moje ujęcie *Piosenki o końcu świata* nie ma tu charakteru polemicznego, lecz stanowi jedynie alternatywną możliwość odczytania.

44 Jacques Derrida, *Gorączka...*, s. 22.

45 Herman Melville, *Moby Dick czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1985, tom 1, s. 222–232. Dalsze cytaty: s. 231–232.

46 Por słowa Lacana: „Co nas kusi i satysfakcjonuje w *trompe l'oeil*? Co nas zachwyca i raduje? Otóż chwila, w której stwierdzamy, lekko przesuwając wzrok, że przedstawienie wraz z nim się nie przesuwa i że jest to jedynie *trompe l'oeil*" (Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire XI, 1964)*, Édition du Seuil, Paris 1990 [1. wyd. 1973, inna paginacja], s. 127).

47 Por. Maurice Blanchot, *L'entretien...*, s. 47 (podrozdział *Nous avons perdu la mort*).

48 Zob. Tomasz Szerszeń, *O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej, o „Rzeczach" i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem*, „Konteksty" 2010, t. 288, nr 1 (*Śmierć obrazu*), s. 168–172.

49 Zob. Eric L. Berlatsky, *Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory*, „Narrative" 2009, t. 17, nr 2, s. 162–187.

50 Roland Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, KR, Warszawa 1999, s. 146.

51 Pisałem o tym szerzej w pracy *Obraz, opowieść, 'Ghost Images'...*

52 Jacques Derrida, *Gorączka...*, s. 31.

53 Gilles Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 66.

54 Zob. Roland Barthes, *Camera lucida...*, s. 234.

55 Maurice Blanchot, *L'intretien...*, s. 451.

## Bibliografia

Barthes, Roland. "Camera lucida." Translated by Wojciech Michera. In Antropologia kultury wizualnej, edited by Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, and Łukasz Zaremba, 230–246. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

Barthes, Roland. La chambre claire. Paris: Gallimard-Seuil, 2007.

Barthes, Roland. "Przekaz fotograficzny." Translated by Wojciech Michera. Konteksty 306–307, no. 3–4 (2014): 212–217.

Barthes, Roland. S/Z. Translated by Michał Paweł Markowski and Małgorzata Gołębiewska. Warszawa: KR, 1999.

Berlatsky, Eric. "Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory." Narrative 17, no. 2 (2009): 162–187.

Bernet, Rudolf. "La présence du passé dans l'analyse husserlienne de la conscience du temps." Revue de Métaphysique et de Morale 88, no. 2 (1983): 178–198.

Blanchot, Maurice. L'intretien infini. Paris: Gallimard, 1969.

Blanchot, Maurice. "Le regard d'Orphée." In L'espace littéraire, 225–232. Paris: Gallimard, 1955.

Blanchot, Maurice. "Śmiech bogów." Translated by Krzysztof Matuszewski. Sztuka i Filozofia 18 (2000): 56–68.

Czaja, Dariusz. "Wstęp." In: Stefania Gurdowa, Klisze przechowuje się, edited by Agnieszka Sabor. Kraków: Fundacja Imago Mundi, 2008.

Czaja, Dariusz, and Wiesław Juszczak. Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości. Wołowiec: Czarne, 2017.

Czaja, Dariusz. Lekcje ciemności. Wołowiec: Czarne, 2009.

Czaja, Dariusz. "Pamięć i szkło. Archiwum martwych twarzy." Konteksty

328–329, no. 1–2 (2020): 113-130.

De Man, Paul. "Waltera Benjamina 'Zadanie tłumacza'." Translated by Marcin Szuster. Literatura na świecie 478–479, no. 5–6 (2011): 42–68.

Deleuze, Gilles. Logika sensu. Translated by Grzegorz Wilczyński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Derrida, Jacques. "Freud i scena pisma." In Pismo i różnica. Translated by Krzysztof Kłosiński, 347–402. Warszawa: KR, 2004.

Derrida, Jacques. Głos i fenomen. Translated by Bogdan Banasiak. Warszawa: KR, 1997.

Derrida, Jacques. Gorączka archiwum. Impresja freudowska. Translated by Jakub Momro. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016.

Derrida, Jacques. "La double séance." In La dissemination, 199–318. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Derrida, Jacques. Dissémination. Paris: Seuil, 1972.

Derrida, Jacques. "Przemoc i metafizyka." Translated by Krzysztof Matuszewski and Paweł Pieniążek. In Pismo filozofii, 161–224. Kraków: Inter Esse, 1993.

Freud, Sigmund, and Josef Breuer. Studia nad histerią. Translated by Robert Reszke. Warszawa: KR, 2008.

Gagnebin, Jeanne-Marie. "Mort de la mémoire, mémoire de la mort: de l'écriture chez Platon." Les Études Philosophiques 2, no. 3 (1997): 289–304.

Heidegger, Martin. "Rzecz." Translated by Janusz Mizera. Principia 16–17 (1996–1997): 7–24.

Lacan, Jacques. Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Translated by Barbara Gorczyca and Wincenty Grajewski, Warszawa: KR, 1996.

Lacan, Jacques. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire XI, 1964). Paris: Édition du Seuil, 1973.

Leiris, Michel. „L'Afrique fantôme. Fragmenty." Translated by Tomasz

Szerszeń. Konteksty 278–279, no. 3–4 (2007): 92–104.

Lewczyński, Jerzy. „Potrzeba tajemnicy." Konteksty 288, no. 1 (2010): 173–174.

Melville, Herman. Moby Dick czyli biały wieloryb. Translated by Bronisław Zieliński, Warszawa: Czytelnik, 1985.

Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia percepcji. Translated by Małgorzata Kowalska and Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.

Michalski, Krzysztof. Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

Michera, Wojciech. "I nie było już nikogo... Obraz jako trop." Konteksty 314–315, no. 3–4 (2016): 100–106.

Michera, Wojciech. "Po tej stronie rzęs. Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia." Konteksty 302, no. 3 (2013): 83–92.

Michera, Wojciech. "Ekranizacja pamięci. O filmie Memento Christophera Nolana." In Iluzje pamięci, edited by Szymon Wróbel, 81–97. Poznań–Kalisz: Wydawnictwo WPA UAM, 2007.

Michera, Wojciech. "Kompleks Echidny. (Bestia wizualna)." Konteksty 272, no. 1 (2006): 47–67.

Michera, Wojciech. "Myślenie w perspektywie bezdomności. 'Daidalos', 'kharis', 'ikelos'." Konteksty 316–317, no. 1–2 (2017): 121–130.

Michera, Wojciech. "Obraz, opowieść, Ghost Images." Konteksty 323, no. 4 (2018): 8–16.

Michera, Wojciech. Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2010.

Michera, Wojciech. "Trupie podobieństwo." Teksty Drugie no. 4 (2018): 333–349.

Ricoeur, Paul. Pamięć, historia, zapomnienie. Translated by Janusz Margański. Kraków: Universitas, 2007

Scheid, John, and Jesper Svenbro. The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric

. Translated by Carol Volk. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Szerszeń, Tomasz. "O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej, o 'Rzeczach' i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem." Konteksty 288, no. 1 (2010): 168–172.